Т. В. ЦИВЬЯН

Язык: тема и вариации

Избранное

II



НАУКА

inslav

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

НАУЧНЫЙ СОВЕТ «ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ»

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ



inslav

Т. В. ЦИВЬЯН

Язык: тема и вариации

Избранное

В двух книгах



МОСКВА НАУКА 2008

inslav

Т. В. ЦИВЬЯН

Язык: тема и вариации

Книга вторая

Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика

МОСКВА НАУКА 2008

inslav

УДК 811.135
ББК 81
Ц57

Ответственный редактор
академик В.Н. ТОПОРОВ

Рецензенты:
доктор филологических наук А.Е. КИБРИК,
член-корреспондент РАН Т.М. НИКОЛАЕВА

В оформлении книги использована репродукция картины В. Ван Гога «Натюрморт. Книги». 1888

Цивьян Т.В.

Язык : тема и вариации : избранное : в 2 кн. / Т.В. Цивьян ; [отв. ред. В.Н. Топоров] ; Науч. совет РАН «История мировой культуры»; Ин-т славяноведения РАН. — М. : Наука, 2008— . — ISBN 978-5-02-034456-3.

Кн. 2 : Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика. — 2008. — 390 с. — ISBN 978-5-02-036006-8 (в пер.).

В книге собраны труды автора, написанные за более чем 40 лет научной деятельности. Преимущественное место отдано основной специальности автора: балканистике, анализу лингвистических основ балканской модели мира. Применение семиотических методов и методов лингвистики текста нашло отражение в цикле работ по анализу художественного текста, словесного и несловесного (особое место занимает русская литература XX в.). Разнообразие тем, языков, традиций, эпох находит оправдание в единстве подхода — теоретического (общий взгляд на представления человека о мире и о себе самом) и практического (методология).

Для лингвистов, фольклористов, литературоведов, культурологов.

ТП 2006-II-308

ISBN 978-5-02-034456-3
ISBN 978-5-02-036006-8 (кн. 2)

© Научный совет РАН «История мировой культуры», 2008
© Институт славяноведения РАН, 2008
© Цивьян Т.В., 2008
© Редакционно-издательское оформление. Издательство «Наука», 2008

inslav

СОДЕРЖАНИЕ

АНТИЧНОСТЬ

Образ и смысл жертвы в античной традиции (в контексте основного мифа) 9

Музыкальные инструменты как источник мифологической реконструкции 24

В начале был пастух... 39

О связи *игра – ритуал* (*игрушки – ритуальные предметы*) 58

Об одном отражении мифопоэтической традиции у Анаксимена 60

Вергилианский миф в Средневековье 63

ЯЗЫК

О некоторых способах отражения в языке оппозиции *внутренний/внешний* 69

От слова *описание* к действию *описание* 92

Хлебниковская лингвистика. Предварительные заметки..... 102

Современная русская языковая ситуация в проекции на модель мира 112

Об одном случае «семантической омонимии» в русской лингвокультурной традиции: *часы*$_1$ и *часы*$_2$ 123

Об одной метафоре «пути вниз»: *пойти хинью*. Из этимологических парадоксов..... 130

ЗНАК

Человек и его судьба-приговор в модели мира 141

Остров, островное сознание, *островной* сюжет..... 151

inslav

Отношение к *себе* и к *своему телу* в русской модели мира 161

О *телесности души* в русской литературе. Постановка вопроса и некоторые примеры 171

МИФ И ФОЛЬКЛОР

Отгадка в загадке: разгадка загадки? 185

Оппозиция *мифологическое/реальное* в поздних мифопоэтических текстах 206

Об одном классе персонажей низшей мифологии: *профессионалы* 220

«Ночная песнь пастуха, кочующего в Азии» Леопарди. К мифологеме пастушества 237

О мифологическом гербарии: *рута* 239

Об энтомологической сигнатуре Ремизова: *паук* 244

ПОЭТИКА

Семантический ореол *локуса*. Выбор места действия в художественном тексте 249

Интерьер петербургского пространства в «Пиковой даме» Пушкина 263

Наречение = обречение именем в повести Гоголя «Шинель» 272

Просвечивающие мотивы. Тургенев у Комаровского 281

«Умопостигаемая Италия» Комаровского 295

Касандра, Дидона, Федра. Античные героини — двойники Ахматовой 306

Об одной ахматовской глоссе: *окарина* 320

Игра с именами в «тексте сна» Даниила Хармса 328

«Разговоры» Леонида Липавского sub specie поэтики 331

Письмо из Медыни. Родительское наставление *доброму сыну* 349

Библиография работ Т.В. Цивьян 359

Содержание первой книги 385

inslav

Язык:
тема и вариации

Античность



inslav

inslav

ОБРАЗ И СМЫСЛ ЖЕРТВЫ В АНТИЧНОЙ ТРАДИЦИИ (В КОНТЕКСТЕ ОСНОВНОГО МИФА)[1]

В так называемом *семейном фрагменте* основного мифа (борьба Громовержца с его хтоническим противником) реконструируется мотив наказания/испытания детей мучительной смертью. Только младший (истинный) сын Громовержца проходит испытание и возрождается в более высокой, «очищенной» ипостаси. Условие воскрешения — наиболее «радикальное» уничтожение: растерзание, размельчение, сжигание. Этот мотив опознается прежде всего в мифах и ритуалах, связанных с сезонным обновлением природы (вегетативные циклы), причем размельчение, рассеивание плоти считается особенно сильным средством для поддержания плодородной силы земли (ср. хотя бы сводку соответствующих примеров у Фрэзера)[2]. Обзор разных архаических традиций приводит к мысли об универсальности этого способа, см. мифологическую интерпретацию: «Расчлененное тело жертвы совпадает с телом мифологического первосущества, давшего жизнь посевам своим ритуальным расчленением»[3]. Membra disjecta жертвы зарывают в землю или съедают (ритуальный каннибализм); это приобщает землю и человека к сакральной силе.

В более широком плане речь идет о ритуальной смерти и воскрешении, что определяет и другие развития этого же мотива: и н и ц и а ц и ю и ж е р т в о п р и н о ш е н и е (в данном случае речь идет о кровавых жертвоприношениях). Впрочем, все вариации, омонимичные в плане выражения и различающиеся по функциям, находят единство на более высоком уровне общесемантической интерпретации, т.е. на уровне с м ы с л а.

Представляется, что в этот круг достаточно органично вписывается миф о Дионисе-Загрее — ребенок Дионис, растерзанный и съеденный титанами и получивший двойное воскрешение: в своем собственном облике, из сердца, спасенного от титанов (или собранный из разъятых частей, как Осирис); воскрешение в виде элемента божественного в человеческом

inslav

роде, созданном из пепла сожженных молнией Зевса титанов, поглотивших Диониса. Отчетливо ритуальный характер умерщвления Диониса был отмечен давно: убийство ребенка, на котором нет вины; декор и атрибуты убийства — титаны с выкрашенными мелом лицами (символика ритуальной смерти[4]; *мел* кроме того как бы выводит наружу их минерально-хтоническое происхождение[5]), шум от погремушек, трещеток, гудящих волчков, уже сопоставленный с ритуальной пляской гремящих оружием куретов вокруг младенца Зевса[6], другие предметы — и не только игрушки — которыми титаны отвлекают мальчика[7]; наконец, само приготовление каннибалистической трапезы: разорванное тело (существенны семь частей) сначала варят, затем поджаривают на вертеле[8]. Этот сценарий вполне соответствует классическому образцу жертвоприношения. В последнее время появился ряд работ, где античные сюжеты пересмотрены под углом зрения семиотики и культурной антропологии и где в частности подробно разбирается ритуал жертвоприношения в сюжетах, традиционно связывавшихся с пережитками каннибализма. В этом ключе рассмотрен и миф о Дионисе-Загрее[9]. Поскольку речь идет об основном мифе, т.е. о п р е ц е д е н т е, здесь можно видеть первое человеческое жертвоприношение: о т е ц п р и н о с и т в ж е р т в у с в о е д и т я.

В чем смысл этого крайнего во всех отношениях и на поверхности немотивированного действия? Интерпретация функций жертвоприношения — проблема, не теряющая актуальности (ср. хотя бы некоторые, наиболее известные ее трактовки: ритуальный обмен дарами, Тейлор; сакральная трапеза, Робертсон Смит; коммуникация между сакральным и профаническим миром через жертву, Юбер и Мосс; мистико-социальное восстановление единства, мобилизация ментальной и моральной энергии, Дюркгейм; ядро, вокруг которого развивается интеллектуальная деятельность и вырабатывается практика культа, Кассирер; периодическая регенерация сакральных сил, Элиаде и т.д.[10]; установление жертвоприношения означает установление дистанции между миром богов и людей[11] и актуализацию необходимости в постоянном контакте между разными мирами[12]). В последнее время стала популярной трактовка, предложенная французским философом и социологом Рене Жираром[13].

Жирар во многом опирается на своих предшественников и в общем обращает преимущественное внимание на сферу этно-социального и исторического; в дальнейшем это как бы само собой перетекает и в сферу этического. Положения Жирара

inslav

сводятся к следующему: человеческое общество постоянно стремится к тому, чтобы выработать радикальные средства борьбы со злом, насилием (свойствами хаоса), выступают ли они в виде стихийных бедствий, эпидемий и т.п. или войн и вообще убийств, в том числе и отдельных злодеяний, имеющих тенденцию к цепной реакции (ходячий пример — кровная месть, когда коллектив истребляет себя сам и внутри самого себя). Перед обществом стоит задача прервать не только конкретное зло, но и инерцию зла, которая всегда ведет к его эскалации и потому может оказаться роковой. В обществах с юридическими институциями вырабатывается соответствующая пенитенциарная система. В идеале ее цель — не только и не столько наказание, сколько прекращение и предотвращение аналогий (к этой функции наказания относятся в частности споры о том, какая система эффективнее — более суровая или более мягкая; споры имеют смысл только в перспективе предупреждения нарушений закона).

В архаическом обществе, по мнению Жирара, эту охранительную роль играют жертвоприношения, по принципу «клин клином»: прекращение *реального, спонтанного* зла совершается с помощью зла *семиотического,* по форме такого же, но приобретающего сакральный статус — и тем самым оправдание — так как оно (помимо своей семиотической «бесстрастности») должно стать *последним,* прервать движение зла, ведущее к хаосу, и сохранить космический порядок. Чем трагичнее и ужаснее выглядит жертвоприношение, чем с большей убедительностью осуществляется «инсценированное зло», тем больше надежности и эффективности в этом контрастном средстве борьбы со злом.

Особое значение в этих условиях приобретает и выбор жертвы и способ, шире — ритуал — жертвоприношения. Совершенно очевидно, что выбор не может быть случаен и безразличен: жертва должна быть отмечена какими-то особыми свойствами, которые выделяют ее среди рядовых членов общества или даже противопоставляют обществу. Поскольку речь идет о человеке, он может быть изгоем (ср. гр. *φαρμακός*[14]); он может быть лицом, стоящим на самой высокой общественной ступени (правитель, верховный жрец): тогда он аккумулирует в себе ответственность за подвластное ему общество. В обоих этих случаях выбор понятен и не нуждается в специальных объяснениях. Но существует и так называемая «парадоксальная жертва»: выбирается человек предельно непричастный злу, не отмеченный никакими свойствами, кроме незатронутости злом, невинности. Обычно это юное существо, еще не успевшее себя реализо-

inslav

вать[15]. Если в жертву приносится животное, нередко соблюдается тот же принцип: агнец, лань символизируют невинность и беззащитность. Жестокая смерть, усиленная немотивированностью и преждевременностью (mors praematura) особенно контрастна по отношению к изначальной чистоте и незащищенности жертвы, и это противопоставление и оказывается наиболее надежным средством защиты от зла/хаоса.

Однако механизм жертвоприношения, особенно в последнем случае, не может быть определен только прагматически: жертвоприношение как некая тяготеющая к абсолюту категория втягивает в свою орбиту и ценности более высокого порядка, когда мученическая смерть живого существа получает оправдание в нравственном смысле, отнюдь не связанном непосредственно с требованиями момента. Определяя функции «козла отпущения» по известной формуле Леви-Стросса, Буркерт называет жертву медиатором, преобразующим общую опасность в общее спасение, — а этой модели поведения всегда сопутствует добровольное согласие жертвы, т.е. самопожертвование[16]. Теперь для выяснения механизма *само*пожертвования, который иногда представляется заложенным в человека чуть ли не генетически, следует обратиться к общей картине мира, в которую помещает себя человек, к универсальным пространственно-временны́м параметрам, в данном случае определяющим границы личности.

Современный человек стремится к интенсивному определению (т.е. «опреде́ливанию», ограничению) личности, отбрасывая все случайное, *общее* у данного человека с *другим* с тем, чтобы оставить только *свое*. Тенденция к выделению индивидуальности, к подчеркиванию и тем самым ограничению своего «я» в современном обществе противопоставляется обратной тенденции, постулируемой для архаического общества. Там можно говорить о размывании границ отдельной личности в пользу коллектива, рода, что в частности отражается в ином понимании отчуждаемой и неотчуждаемой собственности. Несколько изменяя толкование протагоровской формулы homo-mensura, можно сказать, что в зависимости от того, как человек ощущает границы своей личности во времени и пространстве (как он «примеряет» их к себе), он формирует свою картину мира. В архаическом обществе она строится на расширении пространственно-временны́х параметров человека: пространственное ограничение человека своим телом, плотью и временно́е ограничение отведенным для его существования сроком в архетипическом сознании в определенной степени преодолены.

inslav

Ограничение в п р о с т р а н с т в е преодолевается тем, что человек включает в с е б я семью, челядь, домашних животных, предметы обихода, и т.п., — все, что в семиотическом плане описывается понятием *свой* в противопоставлении к *чужому*. С этой точки зрения может быть понят обычай хоронить вместе с правителем жену, слуг, животных, определенный набор предметов, чтобы, оказавшись в *ином* мире, он был окружен защищающим фрагментом *своего*, включающего неотчуждаемую собственность, так сказать, в пространстве с и н х р о н н о г о среза (прошлое и будущее, родители и дети сюда не включаются: эта «собственность» подлежит измерению по другим, временны́м параметрам). Преодоление границ личности во времени и происходит по оси *предки — потомки*, т.е. по оси рода, ср. хотя бы индейскую традицию, где дерево рода, представленное тотемным столбом, считается как бы единым организмом, одним растущим и увеличивающимся в объеме существом.

Указанные *макро*параметры времени и пространства не снимают того, что одновременно человек ощущает себя в границах своего собственного тела, подверженного смерти, т.е. ограниченного временем, и что на этом уровне он ощущает и свою единственность. Инстинкт самосохранения, присущий человеку, действует в пределах этих *микро*параметров его личности и перекрывается инстинктом продолжения рода на уровне *макро*параметров. Среди многих следствий взаимодействия этих факторов — преодоление страха индивидуальной смерти, поскольку она не прекращает, а преобразует жизнь рода, являясь необходимым условием ее продолжения (преемственность, сохраняемая с помощью генетического кода, на уровне духовной культуры предстает как категория памяти).

В связи с избранной здесь темой жертвоприношения можно говорить о том, как используются архетипические представления о границах человеческого «я» для поддержания порядка в широком смысле, начиная от космического порядка и кончая установлениями, обеспечивающими прочность и благополучие данного общества (рода) в самом прямом смысле. Когда в парадигму жертвоприношения включается юное существо, *дитя*, то этот возрастной признак одновременно указывает и на родственные отношения в кругу оппозиции *предки/потомки* (при том, что рамки семьи расширяются, включаясь в понятие рода). Это, в свою очередь, означает, что парадоксальная жертва выбирается не случайно уже потому, что она принадлежит к определенному «роду-племени»; это в частности может подчеркиваться тем, что обряд жертвоприношения должны совершать

inslav

родственники жертвы — деталь, подхваченная литературой для нагнетания трагической коллизии, но в реконструкции архетипического сознания имеющая, как представляется, иной смысл. Выбор парадоксальной жертвы парадоксален лишь на уровне *микро*параметров, но он оказывается обоснованным на уровне *макро*параметров личности, т.е. на уровне единства рода. Так выстраивается схема: за преступление, совершенное предками, несут наказание потомки (диахронический, временной параметр); за преступление, совершенное одним членом семьи, несут наказание другие (синхронный, пространственный параметр).

Итак, род рассматривается в указанных выше пространственно-временны́х границах как единое тело, *единая плоть*, равная самой себе на протяжении всего своего существования, т.е. пока сохраняется семь; семь заключает в себе генетический код, понимаемый и как история, со всеми нарушениями, искажениями, которые должны выправляться по мере продолжения рода, в поступательном порядке, т.е. от предков к потомкам. Это строгое правило. При кажущейся нелогичности («несправедливости») оно имеет глубокий смысл, который заключается в направленности на прочность и длительность существования общества, т.е. на сохранение порядка в перспективе; тем самым гарантируется либо выправление рода, либо — если род погибает — порядок и безопасность общества, т.е. других родов, достойных быть продолженными.

Родовые проклятия, в которых собственно и заключен механизм сохранения порядка, могут варьироваться; одна из наиболее отработанных схем следующая: предок узнает, что ему суждено погибнуть от руки потомка, пытается избавиться от него самым решительным и жестоким способом, от судьбы не уходит, но наказание за его преступление обычно переносится на потомка, вина которого по сути дела не просто невольная, но определена верховной волей. К классическому сюжету об Эдипе, ср. еще другие «напрасные попытки»: Кронос и Зевс; Акрисий, Даная и Персей; тщетные попытки изгнать Париса, который должен принести гибель роду; Алтемен и Катрей — тщетные попытки избежать, отцеубийства; Эномай, напрасно пытающийся «пересилить» оракул — смерть от руки зятя, и др.

Если рассматривать схемы родовых проклятий в более широком контексте, пытаясь реконструировать исходную причину проклятия, то нередко оказывается, что в истоках вины рода усматривается нарушение в жертвоприношении (выражающееся и в нарушении дистанции

inslav

между смертными и богами), а это нарушение содержит имманентную угрозу космическому порядку, т.е. угрозу возвращения к хаосу. В качестве примера можно привести хотя бы судьбу родов двух «первогрешников» — Тантала и Сизифа.

Вина Тантала — в кощунственном, ложном жертвоприношении: в своей гордыне и стремлении к необъятному[17] он угощает богов мясом собственного сына Пелопса (чтобы проверить проницательность богов). Воскрешенный Пелопс продолжает цепь убийств (Миртил, проклинающий род Пелопидов); они растут и концентрируются в деяниях его сыновей Атрея и Фиеста, коварство и жестокость которых сформулировала французская классицистическая трагедия: *Une affaire si funeste / Si n' est digne d'Atrée est digne de Thyeste* — здесь и детоубийства, и инцест, и, наконец, повторение кощунственной трапезы Тантала: Атрей угощает Фиеста мясом его собственных детей. Таким образом исходное нарушение жертвоприношения дублируется потомками.

Сизиф несет наказание за обман богов, в частности, в нарушении ритуала погребальных жертв (ср. в дополнение его брата Салмонея, который присваивал себе жертвы Зевса и был за это поражен молнией). Сын Сизифа Главк растерзан кобылицами за нарушение установлений Афродиты; его внук Беллерофонт (изгнанный за убийство) за попытку подняться на небо на Пегасе низвергнут богами на землю и стал хромым и слепым калекой, его правнучка Лаодамия разгневала Артемиду и была ею убита и т.д.— К уже упомянутым сюжетам можно прибавить и то, что дед Эдипа Лабдак погиб, как Пенфей, за непочитание Диониса, и др.

Не менее существенны формы наказания, постигающего виновных (потомков). Здесь перед нами предстает поразительно устойчивый мотив уничтожения плоти (причем *собственной* — в широком смысле — плоти) не менее устойчивыми способами: ее терзают, разрывают, размельчают, разбрасывают, сжигают; ее варят, жарят для ложно-сакральных трапез. Ср. Прокну, накормившую Терея мясом их сына Итиса; Ликаона, угостившего Зевса мясом своего внука Аркада; Медею, бросающую в море части тела убитого ею брата Апсирта (ср. к этому: Пелопс убивает Стимфала, а тело его разрубает на части и разбрасывает) и др., а также дочерей Пелия, по наущению Медеи разрубивших и сваривших отца, чтобы вернуть ему молодость, т.е. как бы перевести его в другое поколение, и т.п.

В уже названных работах Детьена, Вернана и других исследователей того же направления, как уже было сказано,

inslav

жестокие, «каннибалистические» сюжеты анализируются с точки зрения того, как в них нашло отражение жертвоприношение в его наиболее острой форме. Действительно, мрачные трапезы, где богам или родителям в качестве plat de maison предлагают детей, где родители в припадке ли безумия или со злокозненными целями убивают или уродуют детей и т.д., носят выраженный характер ритуала, настолько несомненный, что это заставляет задуматься: являются ли эти зафиксированные мифологией устрашающие эпизоды отражением реальной практики (ср. известное выражение Дж. Харрисон «миф — это плохо понятый ритуал»)[18]. Возможно, речь идет о мифологическом прецеденте, который преподносится как предостережение, а не как аккумуляция узуса. «Известно, что в то время, как человеческие жертвоприношения были весьма редки в древней Греции, они представлены в огромном количестве греческих мифов»[19], — Брелих, которому принадлежит это наблюдение, и высказывает мысль, что такого рода «устрашения» носили превентивный характер, моделируя ситуацию, в общем недопустимую. Иными словами, опасно восстанавливать историю по мифам (от этого в свое время предостерегал Леви-Стросс) и слишком буквально вносить в обыденную жизнь столь крайние проявления жестокости.

Если признавать, что в сюжетах такого рода речь идет о ритуале, то это — ритуал, омонимичный истинному жертвоприношению и манифестирующий тем самым «кризис жертвоприношения», crise sacrificielle. По сути дела это ложное жертвоприношение, являющееся еще бóльшим нарушением-преступлением, поскольку оно маскируется под сакральность. Наказание в этом случае должно быть особо отмеченным, так как речь идет о восстановлении нарушенной сакральности; восстановление же сакральности возможно только через сакральный акт, т.е. через жертвоприношение, на этот раз истинное. Получается замкнутый круг: новая жертва должна искупить ложную и тем самым десакрализованную жертву.

Схема *нарушение сакральности → восстановление сакральности*, где оба действия омонимичны друг другу в плане выражения, но противопоставлены по смыслу и функциям[20], действует в архетипической модели мира, так сказать, вширь и вперед, в особых пространственно-временны́х параметрах. Род приносит в жертву самое себя, свою суть, свою плоть и таким образом сохраняет себя и тем самым сохраняет космический порядок от опасности вторжения хаотического начала. Первожертва в реконструированной схеме основного

inslav

мифа получает дополнительное усиление (или эксплицирует необходимость наказания/испытания своей собственной плоти) тем, что в жертву приносится *свое дитя*. Это — высшая жертва, поскольку высшей родовой ценностью является потомство, олицетворяющее жизнь рода, жизнь человека. Это — самопожертвование в буквальном смысле, поскольку дитя отождествляется с родителем как часть с целым (своя плоть и кровь[21]).

В этом понимании целостности рода во времени и пространстве, из чего следует, что любая «родовая» жертва является и самопожертвованием, можно найти основу для возражения известному положению Мосса о том, что жертва богу (au dieu) предшествовала жертве бога (du dieu). Уже в архаичной традиции смешиваются жертвователь и жертва, уже там не только фиксируются самопожертвования, но и формулируется их необходимость во имя высших целей. Принесение в жертву самого себя самому себе (ср. скандинавского Одина) определяет сознательность и добровольность жертвы, свободу выбора, что переводит ситуацию в поле *нравственного.* Ветхо- и Новозаветная традиция (ср. жертвоприношение Авраама как прецедент) придает этой схеме отлитую форму, однако не следует думать, что ее нравственный поворот определен исключительно христианством. Мотив жертвоприношения/самопожертвования, заложенный в основной миф, отпечатан в менталитете человека настолько определенно, что возникает вопрос, что́ чему предшествует: вырабатывается ли этот механизм в процессе опыта как эффективный способ поддержания космического порядка и противодействия хаосу, или он представляет собой как бы заложенный генетически импульс.

В идее самопожертвования, т.е. д о б р о в о л ь н о с т и, и заключено противопоставление жертвоприношения убийству (*θύω/κτείνω*). Переход к смерти в ситуации жертвоприношения должен быть как бы эвтанасией. Это известное условие, и техника «отвлечения» разработана подробно для жертвоприношения животных. Собственно говоря, назвать соответствующие приемы чисто техническими нельзя, поскольку их цель — не столько сделать момент смерти незаметным, сколько получить от жертвы согласие («кивок») и снять с себя вину (которая перекладывается на ритуальный нож: он не только орудие убийства, но и убийца). Еще более ясно идея добровольности выражена в сюжетах о животных, которые сами приходят к алтарю, чтобы быть закланными; если человек нарушает «интенцию добровольности», жертвоприношение превращается в убийство

inslav

(животное перестает приходить), и перед нами возвращение к схеме нарушения/восстановления сакральности, когда ложное жертвоприношение должно быть искуплено истинным жертвоприношением[22].

Это зерно заложено в мифе о первожертве, в мифе о растерзанном Дионисе. «Загримированные» титаны устраивают нечто вроде шумного представления перед мальчиком и отвлекают его игрушками (что для русской традиции вызывает в памяти орешки и бусы царевича Димитрия). Цель этого преступления глубоко ритуальна и как бы преобразует обязательность отвлечения как технического условия и одновременно зародыш добровольности и следовательно возможности развития духовных начал, заложенных в идее жертвоприношения. Не случайно орфическая традиция придает особое значение этим игрушкам в соответствующих ритуалах, а неоплатоники строят в частности и на них систему философского осмысления Диониса (ср. зеркало в связи с множественностью Диониса и др.[23]).

Однако идея добровольности предполагает не безразличие, а сознательный выбор, т.е. систему нравственных ценностей, которая побуждает к этому выбору. В архаическом обществе и, в частности, в античной традиции этому соответствует модель «наказания за чужую вину» (родовое проклятие), которая представляется естественной и справедливой не только как узус, элемент обычного права, но и как категория нравственная по преимуществу. Amor fati («*Νῦν δὼς ἔοικε, / τῇ τύχῃ δουλευτέον* (Евр. Гер. 1357) '...но судьбе / Теперь, как раб, я повинуюсь' — это последнее слово Геракла. Это последнее слово греческой мудрости»[24]) в определенном смысле является нравственной основой античного менталитета. Однако в покорности судьбе выражается не столько спокойное отношение к смерти как к переходу в иное существование и не столько фатализм архаического человека: все это может присутствовать, но перекрывается какими-то более мощными импульсами или более масштабными установлениями. «Пеня за древнюю вину» *ποινὰν παλαιοῦ πένθεος* (Пинд. Фр. 133), соотносимая с растерзанием Диониса, вновь возвращает к первожертве, заложенной в основном мифе, и создает основы для формирования своего рода нравственного кодекса «древней вины»[25]. В формулировке Вернана это звучит следующим образом: «1) преступление предка, тяготеющее как проклятие над всем родом; 2) преступление, совершенное в прошлом отдельным человеком; 3) преступление по отношению к богам, совершенное всем человеческим родом, в чем ответствен каждый человек. Эти разные концентры объе-

inslav

динены временны́м центром святотатственной вины, понимаемой как позорное пятно, опасное своей заразностью, передающееся из поколения в поколение; освободиться от него можно либо с помощью очистительных обрядов, либо приняв определенный жизненный порядок»[26].

В современном секуляризованном понимании эта система кажется попранием элементарной справедливости (хотя, казалось бы, она должна постоянно поддерживаться понятиями первородного греха и страданий во искупление грехов другого в христианстве). «Немотивированное наказание» заставляет современного исследователя воскликнуть «Но ведь Софокл знал о невиновности Эдипа» (в связи с тем, что жертва должна осознавать свою невиновность[27]). Отчасти это объясняется нарушением механизма п а м я т и о с е б е, т.е. о своей генеалогии в широком смысле, и усиливается стремлением к сохранению индивидуальности, хотя бы она приводила к ощущению одиночества. Иными словами, речь идет о тех же пространственно-временны́х параметрах.

По схеме основного мифа первожертва была принесена во имя сохранения космической гармонии мира и тем самым приобрела вневременной, универсальный характер. Отмена ритуала кровавого жертвоприношения не уничтожила самого механизма, а перевела его в ранг самостоятельного свободного выбора, основанного на понятиях божества, идеи, долга, чувства и т.д., в чем бы эти понятия ни реализовались. В этом нравственная универсальность жертвоприношения.

Тема благородного самопожертвования — классический сюжет мировой литературы. Одно из ее наиболее совершенно и последовательно разработанных античных воплощений — «Ифигения в Авлиде». Видимая покорность судьбе заключает в себе нравственный выбор. Строя трагедию как rite de passage, в реализации метафоры *свадьба-смерть*, Еврипид последовательно проводит героиню через страх смерти, надежду на избавление, попытку избежать страшной участи к сознательно избранному самопожертвованию, в котором она видит исполнение долга и высшее удовлетворение. Этим определяется и сакральность смерти Ифигении и отсутствие преступления (соответственно месть Клитемнестры Агамемнону является нарушением сакральности, Орест же, определяющий матереубийство термином *δύω*, тем не менее ощущает святотатственность своего поступка: наказание, как уже было сказано, должно идти вперед, от родителей к детям, а не назад, от детей к родителям). Существенно, что Ифигения выбирает смерть без ожидания божественной награды для себя и в бескоры-

inslav

стии — высшая ценность ее выбора и единственная надежда — залог спасения, ср.:

На меня теперь Эллада, вся великая Эллада
Жадно смотрит; в этой *жертве беззащитной и бессильной*
Все для них: попутный ветер и разрушенная Троя...
(1377 — 1379)

Умирая, я спасу вас, жены Греции...
(1383)

...если я угодна в жертву
Артемиде, разве спорить мне с богиней подобает?
... Это *тело — дар отчизне*...
(1395 — 1397)

За родину, за всю Элладу *тело*
Я предаю на *жертву*, и никто
Меня к тому не вынуждал ...
(1553 — 1555, *пер. И. Анненского*)

Слова Ифигении являются по сути дела универсальной, вневременно́й формулой-обоснованием принесения себя в жертву. Существенно, что жертвоприношение направлено не только на *прошлое* (прекращение совершённого зла, искупление некоей прежней вины). Тем самым оно перекрывает трактовку Жирара, трезвую, практичную и потому в чем-то, быть может, слишком узкую и заземленную, не дающую свободы бескорыстно-творческим устремлениям человеческого духа. Жертвоприношение в той же, а возможно, и в большей степени направлено на *будущее*, которое характеризуется не только прекращением зла, но достижением более высокой степени добра. Эта цель в основном мифе выражена воскрешением в обновленной ипостаси. Для того чтобы возрождение было наиболее полным и триумфальным, предшествующее ему уничтожение также должно быть полным, окончательным. Поразительно, насколько сильно обновление в широком, в том числе и в нравственном смысле связывается с уничтожением *плоти* (то, что так детально проработано в архетипических сюжетах и в основном мифе):

Надо до алмазного закала
Прокалить всю толщу бытия,
Если ж дров в плавильной печи мало,
Господи, вот плоть моя,

— скажет Волошин, почти дословно воспроизводя мифопоэтическую модель жертвоприношения[28].

Здесь материалом для наполнения схемы основного мифа послужила античная и специально древнегреческая традиция, т.е. традиция, ареально привязанная к Средиземноморью и

inslav

Балканам. В связи с этим возникает мысль о том, насколько соответствующие представления были укоренены в ранних цивилизациях Балкан. В последнее время были высказаны предположения, позволяющие думать, что механизм жертвоприношения как двигателя жизни сформировался уже в древнебалканском неолите (ДБН):

С открытием «знакового» как особой сферы бытия и удивительным проникновением в область «символического» связана исключительная для своего времени глубина *религиозных* идей ДБН, их интенсивность и масштабность, проявившаяся в существенном ограничении аспекта «суеверного»... и в новом решении проблемы смерти (выбор идеи динамического риска, включение смерти в цепь «жизнь — возрождение», т.е. новая усиленная жизнь, обретаемая только через смерть, и т.п.)... Обращает на себя внимание особая роль *ритуала* как способа знакового решения «надзнаковых» проблем (регуляция конфликтных ситуаций, установление связей между человеческим и божественным, преодоление антитезы «жизнь — смерть») и глубинный изоморфизм жреца и жертвы, а также жреца-жертвы и Бога[29].

Если говорить о древнебалканских истоках образа и смысла жертвоприношения, то, пожалуй, стоит упомянуть и о продолжении того же в современной балканской традиции, сохранившей соответствующий пласт в архаическом состоянии и гораздо меньшей затронутости временны́ми и историческими изменениями, чем это представляется на поверхности. Индивидуальность «балканского варианта» заключается и в повышенной эмоциональной напряженности, нагнетении трагизма, что определяет и бóльшую ценность разрешения ситуации, причем «действо» нередко развертывается на мистериальном фоне, возможно, продолжающем линию орфического дионисизма. Целый ряд сюжетов, специфически балканских или преображенных балканским колоритом («Строительная жертва», «Проклятие матери», часто связанное с младшим/маленьким сыном, «Миорица», пастушеская баллада, где герой выбирает смерть-мистериальное сочетание с землей и др.) дает основание предполагать здесь архаическую схему жертвоприношения. Рассмотрение такого рода сюжетов в поле *нравственного* и в кругу мотива первожертвы открывает самостоятельную сферу балканской модели мира в ее временно́й и пространственной непрерывности.

[1] Статья написана на основе доклада на симпозиуме «Балканы в контексте Средиземноморья: Проблемы реконструкции языка и культуры». Ин-т славяноведения и балканистики. М., 1986.

[2] *Фрэзер Д.* Золотая ветвь. М., 1980. С. 477 — 484.

[3] *Eliade M.* Traité d'histoire des religions. P., 1949. P. 297.

inslav

[4] *Eliade M.* Histoire des croyances et des idées religieuses. 1. P., 1978. P. 384–385.

[5] Τῖτᾶνες и τίτανος 'гипс', 'известь', 'мел'.

[6] О куретах как о «maîtres d'initiation» см.: *Eliade M.* Initiation, rites, sociétés secrètes. P., 1959. P. 237.

[7] Фаллические символы, шерсть, зеркало, золотые яблоки Гесперид. (Clem. Alex. Protr. II,17 2–18).

[8] Анализ мифа о Дионисе-Загрее как жертвоприношения см. в: *Лосев А.Ф.* Античная мифология. М., 1957. Разд. IV.

[9] *Detienne M.* Dionysos mis à mort. P., 1977; *Detienne M., Vernant J.-P.* La cuisine du sacrifice en pays grec. P., 1979.

[10] См. обзор различных трактовок в частности в: Der Kleine Pauly, München, 1979; s.v. *Opfer*; *Detienne M.* Pratiques culinaires et esprit de sacrifice // Detienne M., Vernant J.-P. Op. cit., 24–25.

[11] *Rudhart J.* Du mythe, de la religion grecque et de la compréhension d'autrui // Revue europ. des sciences sociales. XIX. 1981. N 58. P. 223.

[12] *Festugière A.J.* De l'essence de la tragédie grecque. P., 1969. P. 82.

[13] *Girard R.* La violence et le sacré. P., 1972; *Idem.* Le bouc émissaire. P., 1982. Работы Жирара вызывают оживленную полемику, в частности среди филологов-классиков, которые, впрочем, традиционно-неодобрительно относятся к приложению структурных методов к анализу мифа, см., например: *Henrichs A.* Loss of self, suffering, violence: the modern view of Dionysos from Nietzsche to Girard // Harvard studies in classical philology. Cambridge Mass., L., 1984.

[14] Связь между φαρμακός 'изгой, предназначенный в жертву' и φάρμακον 'лекарство' Шантрен объясняет следующим образом: жертва рассматривается как средство для исцеления общества. Сейчас подробный анализ этой связи в плане «original controversy about the two traditions of shamanism and the magical plant» см.: *Kramrish S., Ott J., Ruck C.A.P., Wasson R.G.* Persephone's Quest. Entheogens and the Origins of Religion. Yale Univ. Press., 1986. P. 242f.

[15] Таков, по существу, гомеровский Эльпенор, нелепо погибший в доме Кирки (Од. X, 552–559); самый младший и не успевший себя проявить: 'Ελπήνωρ δέ τις ἔσκε νεώτατος, οὔτε τι λίην / ἄλκιμος ἐν πολέμῳ οὔτε φρεσὼ ἧσιν ἀρηρώς... Возможно, Эльпенор в поэме Й. Сефериса «Дрозд», олицетворяющий идею прошлого в настоящем и глубоко осмысливающий действительность, и есть действительный Эльпенор, такой, каким он должен был стать (см.: *Светличная Е.И.* Античные образы и мотивы в поэзии Йоргоса Сефериса. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1984).

[16] *Burkert W.* History in Greek Mythology and Ritual. Berkeley; Los Angeles; L., 1979. P. 61, 69–70.

[17] См.: *Топоров В.Н.* Две заметки о Тантале // Балканы в контексте Средиземноморья. Проблемы реконструкции языка и культуры: Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М., 1986.

[18] Это те эпизоды греческой мифологии, которые привели бы в трепет и самого свирепого краснокожего — как говорил в середине XIX в. Мюллер, имея в виду «les aventures infâmes de dieux adultères, incestueux, meurtriers, cruels et cannibales: Déméter, vidant goulûment son assiette garnie de Pélops ..., Cronos,... gobant ses nouveau-nés vagissants ...

inslav

Dionysos découpé et passé à la broche ...» (*Detienne M.* L'invention de la mythologie. P., 1981. P. 18).

[19] *Brelich A.* Symbol of a Symbol // Myths and Symbols. Chicago; L., 1969. P. 195.

[20] В «Ифигении в Авлиде» Еврипид чередует θύω и κτείνω, φονεύω, имея в виду жертвоприношение Ифигении, в зависимости от того, признается ли это действие законным, см.: *Casabona J.* Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en grec. P., 1966. P. 79.

[21] Ср. формулу архаического албанского обычного права, «Кануна Леки Дукаджина», — убить свое дитя, означает убить себя: «кто убивает себя» (т.е. свое дитя), считается не подлежащим кровной мести.

[22] Ср. анализ соответствующих ритуалов и связанных с ними мифологических сюжетов в современной греческой традиции: *Georgoudi S.* L'égorgement sanctifié en Grèce moderne: les «Kourbánia» des saints // Detiennie M., Vernant J.-P. La cuisine du sacrifice en pays grec.

[23] Μερισμός Диониса во вселенной сопоставляется с дроблением его отражения в зеркале, в связи с чем высказывается предположение, не было ли это зеркало фасетчатым, см.: *Pépin J.* Plotin et le miroir de Dionysos (Enn. IV, 3 [27], 17, 1—2) // Revue intern. de philosophie. 1970. N 2. P. 320.

[24] *Festugière A.J.* Op. cit. P. 53.

[25] Ср.: *Dodds E.R.* The Greeks and the Irrational. Boston, 1957. P. 155.

[26] *Vernant J.-P.* Mythe et pensée chez les Grecs. I. P., 1971. P. 93, n. 49.

[27] *Gould Th.* The Innocence of Oedipus: the Philosophers on Oedipus the King // Twentieth century interpretations of Oedipus Rex. Englewood Cliffs. 1968. P. 106. — Автора интересует проблема «consciousness of innocence of the part of the sufferer» (он называет Иова, Прометея прикованного, Аякса, Антигону, Ипполита, Ореста, Гамлета, князя Мышкина, Йозефа К.; можно назвать и другие имена, в частности Николку из «Преступления и наказания», с его желанием «пострадать»), и он определяет механизм страданий-пассий вполне в духе Жирара: «*мы* становимся более *невиновными*, потому что *он* пострадал *безвинно*». Собственно говоря, то же самое было сформулировано в начале века Дж. Харрисон: «[невинная жертва] погибает потому, что она настолько свята, что может отдать свою святость, свою силу, свою жизнь в момент для ее народа наиболее сакральный; жертвоприношение — не смерть, а приобщение к святости, которая для первобытного человека означала силу и жизнь» (*Harrison J.* Ancient art and ritual. Bradford-on-Avon, 1978. P. 45).

[28] Ср.: «Слово θύειν вызывает мысль об огне: θύειν — это один из способов καίειν или, скорее, καίειν — это способ реализации жертвоприношения» (*Casabona J.* Op. cit. P. 74).

[29] *Топоров В.Н.* Древнебалканская неоэнеолитическая цивилизация ДБН: общий взгляд // Балканы в контексте Средиземноморья... С. 14—15.

1989

inslav

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КАК ИСТОЧНИК МИФОЛОГИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ

«Звуковой пейзаж»[1] представляет собой неотъемлемую часть мира в его восприятии и освоении человеком. Процесс творения привел к тому, что мир перестал быть «безвидным», — и одновременно он перестал быть «беззвучным»: в этом и заключена суть понятия звуковой пейзаж. Человек живет в окружении звука, и оппозиция *звук/беззвучие*, в пространственном коде соответствующая оппозиции *движение/неподвижность*, является одним из выражений оппозиции *жизнь/смерть*. Человек не безразличен к звукам мира: осваивая его и осваиваясь в нем, он производит с е м и о т и з а ц и ю звукового пейзажа, т.е. отбор и содержательную интерпретацию природных звуков. На этом, как известно, основан целый класс гаданий, предсказаний, примет, ср. античные оракулы: Зевесов гром[2]; журчание ручья и шелест священного дуба в Додоне; жужжание пчел[3] и т.д. Такого рода семиотизация звукового пейзажа в рамках ритуала является первым шагом в направлении природа → культура. Следующий шаг — «озвучивание» ритуала с помощью специальных приемов и орудий (музыкальных инструментов) — как бы техническое развитие исходной идеи. Здесь также целесообразно исходить из соотношения озвучивания с исходным звуковым пейзажем, на основе которого оно в общем и строится: «з а г л у ш е н и е» естественного шума (куреты, гремящие оружием, чтобы не было слышно плача младенца Зевса, ср. «шумовой» разгон грозовых туч, когда искусственный гром призван заглушить гром естественный, и т.п.); «усиление» или имитация естественного шума (подражание вою ветра, крикам животных и т.п., вплоть до целых звуковых инсценировок).

Такого рода озвучивание, кроме, так сказать, прикладного употребления, создает важные предпосылки для организации звукового материала уже на другом уровне: это та «пред-музыка», которая в конце концов развивается в сложнейший и тонко разработанный м у з ы к а л ь н ы й (а не просто звуковой) код ритуала, предполагающий и особый инвентарь (не только

inslav

музыкальные инструменты, но и специальная подготовка человеческого голоса), и особый репертуар, и особых исполнителей. Естественно, расширяется и обогащается и сфера смыслов, выражаемых этим кодом. Ср. пример «музыкального оракула» у Плутарха (Ант.): накануне вступления в Александрию войск Августа, ночью по улицам прошла невидимой таинственная группа певцов и музыкантов, которая (по характеру музыки и исполнения) была опознана как тиасос Диониса, оставляющего Антония и Александрию[4].

Музыкальный код предполагает анализ, реконструкцию соответствующих музыкальных произведений. Здесь, однако, существуют препятствия. «Античная музыка не оставила нам своего наследия. Мы можем судить о ней по косвенным свидетельствам литературы и изобразительных искусств, по теоретическим трактатам и на основании нескольких обнаруженных буквенных записей мелодий", — пишет современный исследователь о возможности «постижения античной музыки»[5]. К этому можно прибавить и музыкальные инструменты, найденные в археологических раскопках: они являются «материальным воплощением» недоступной для нас музыки, верификацией и словесных описаний, и изображений музыки. Оставляя в стороне слово, коснемся именно «изобразительной» формы представления музыки. Для этого существуют канонические способы: изображается и с п о л н е н и е, т.е. пение и/или игра на музыкальных инструментах. Изображаются и музыкальные инструменты в жанровых сценах или как элемент орнамента. Зритель с а м «озвучивает» музыкальную картину, он становится свободным творцом, создающим некий синэстетический образ (речь пока не идет о расшифровке сюжета, смысла всего изображения в целом, что, безусловно, должно определять характер музыки). Об этой творческой свободе воссоздания *неслышимых мелодий* говорит Китс в своей «Оде греческой вазе»:

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone...
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs, for ever new...

Нам сладостен услышанный напев,
Но слаще тот, что недоступен слуху,
Играйте ж, флейты, тленное презрев,
Свои мелодии играйте духу...
И счастлив ты, безудержный флейтист,
Играющий напев все время новый...

(*Пер. И. Лихачева*)

inslav

Но мелодии *неутомимого флейтиста* будут вечны и вечно новы лишь при условии, что вечно будет существовать и зритель-«композитор». Так сформулировал поэт идею о б щ е н и я произведения искусства с человеком.

Такого рода общение, озвучивание вещного мира отнюдь не ограничивается поэтическим воображением: оно кодифицировано архетипической моделью мира. Диалог с предметами и изображениями был недавно проанализирован как раз на примере античной вазописи и скульптуры[6]. Предмет, выступающий как portavoce того, кого он изображает или символизирует (Бог, человек), или себя самого, помогает раскрыть антропоцентричный принцип классификации, при котором стирается граница между человеком и не-человеком, между живым и неживым. Для нашей темы особенно интересны «музыкальные функции», когда, например, сосуд играет роль запевалы, симпосиарха, предписывая зрителю, что именно ему надо петь[7]. В упомянутом исследовании предмет общается с человеком словесно, с помощью надписи. Следующий шаг — анализ несловесного общения. Можно предположить, что и з о б р а ж е н и е музыкального инструмента содержит в себе указание не только на характер з в у ч а н и я, но и на соответствующий р е п е р т у а р, а тем самым и на сюжет изображения. Таким образом в музыкальном коде обнаруживается фрагмент (версия), так сказать, «беззвучный». Музыка без звука — отнюдь не кунстштюк, ср. хотя бы системы нотации, т.е. «письменную музыку». Обращение к греческой музыкальной терминологии, легшей в основу современной, обнаруживает, что в определении музыки понятие звука исходно не присутствует и привносится потом, как вторичное. Речь идет о *мусической* науке, теоретической или практической, или о мусическом искусстве (ремесле), которое складывается из *мелоса* и *ритма*. Μουσική ἐστιν επιστήμη θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ μέλους τελείου καὶ οργανικοῦ ἢ τέχνη... ἐν μέλεσι καὶ ρύθμοις συντείνουσα ἠθῶν κατασκευήν (Anonyma de musica scripta Bellerm. 29).

Мусический — собственно принадлежащий Музам, относящийся к Музам. Последнее исследование, посвященное этимологии и мифологии Муз, возводит их к хтоническому териоморфному прообразу (мышь), что связывается со звуком и тем более с музыкой уже на весьма продвинутом этапе[8]. *Мелос* исходно обозначает члены человеческого тела как средоточие телесной силы и лишь вторично — мелодию (Гом. гимны XIX, 16), т.е. имеет в виду сочленение как пространственное соединение[9]. *Ритм* также означает соразмерность и чередование в пространстве, форму, порядок, и лишь позже эти значения перено-

inslav

сятся на временну́ю ось, что дает возможность приложить их к музыке[10]. Дальнейший анализ греческой музыкальной терминологии, впервые разработанной пифагорейцами (тон, гармония и т.п.), подтверждает их заимствование из сферы изобразительного искусства[11].

Цель сказанного не в том, чтобы показать, что музыка может обойтись без звука. Во-первых, это один из примеров организации модели мира: разные коды могут быть транспонированы друг в друга; этим подчеркивается основоположное единство мира, «прорабатываемого» разными знаковыми системами (собственно говоря, это другая сторона понятия синэстезии, где разные способы восприятия — разные коды — сливаются, и это слияние обеспечивает наиболее полное овладение информацией). Во-вторых, это не ограничение, а выход музыки в более широкое пространство, не замыкающееся на звуке, что, собственно, и отразилось в том, что в греческой системе мышления музыка включалась в философию, этику и т.п., а в позднее время проявилось в том, что рождение трагедии было приписано д у х у музыки, а не з в у к у музыки.

Эти умозрительные рассуждения получают подкрепление, если обратиться к этномузыковедению и более узко к истории и классификации музыкальных инструментов. Происхождение музыки и музыкальных инструментов связано с тем этапом утверждения человека в мире, когда он не только освоил природный звуковой пейзаж, но и стал воспроизводить его, используя в качестве технических средств и себя самого, и окружающие предметы (и прежде всего любые полости и пустоты в качестве резонатора). Это описано еще Лукрецием (V, 1379—1383): искусство пения началось с подражания голосам птиц, а инструментальная музыка — с подражания ветру, дующему в пустые стебли тростника —

> At liquidas avium voces imitarier ore
> ante fuit multo quam levia carmina cantu
> concelebrare homines possent aurisque iuvare.
> et zephyri, c a v a p e r c a l a m o r u m, sibila primum
> agrestis docuere c a v a s i n f l a r e cicutas.

Звучащий мир предоставлял человеку богатые возможности для звукоизвлечения, и в первую очередь использовалось то, что было под руками, т.е. предметы обихода, домашняя утварь и конечно посуда (как резонатор par excellence). И здесь, как и вообще при классификации эргологических объектов (по Леруа-Гурану), возникает трудность в разделении утвари, орудий и т.п. и предметов искусства[12]. Всегда актуален вопрос, являются ли музыкальными инструментами найденные в

inslav

раскопках полые, просверленные и надрезанные кости или неолитическая керамика, так похожая по материалу и по форме на северо-африканские дарбуки?[13] Знания «начал» музыкальных инструментов невольно поворачивают исследование их дальнейшего пути в эволюционном направлении: хронологическая ось, от древности к современности, воспринимается как путь к технологическому совершенству от примитивного состояния (которое законсервировано в народных инструментах).

Такой подход при всей его обоснованности и, во всяком случае, практичности требует определенных ограничений. Прежде всего не очевиден технический прогресс, совпадающий с поступательным движением времени. Здесь существуют по крайней мере две возможности: «раньше не умели, а теперь научились» и «раньше умели, а теперь разучились», не говоря уже о сознательном консерватизме, определяемом соответствующей моделью мира (соответствующим менталитетом, идеологией и т.п.). Но это не главное. Более существенно то, что для музыкальных инструментов (предположительно и для других предметов искусства, но здесь о них нет речи) сохраняется принципиальная зыбкость границы с прочими объектами вещного мира (правда, следует указать, что переход чаще или как правило осуществляется в сторону музыкальных инструментов, а не наоборот). По-прежнему сохраняется возможность объявить любой звучащий предмет музыкальным инструментом. Не касаясь таких известных инструментов, как Rommelpot (фрикционный барабан, глиняный горшок с натянутой мембраной), различных систем с использованием воды (индийский джалтаранг, африканские водяные барабаны, в определенном смысле греческий коттаб), перечислим лишь некоторые предметы, используемые эвентуально или вполне узаконенно в современных оркестрах народной и симфонической музыки, а иногда и в качестве солирующих инструментов. Это прежде всего разные виды сосудов — горшки, кружки, бутылки, кастрюли, «музыкальные стаканы» (использованные в фильме Феллини «И корабль плывет»); ложки, монеты, стиральная доска, веера, пистолеты-хлопушки, автомобильный тормоз, пишущая машинка и т.д. и т.п.[14] Представляется, что в основе этого, пусть неосознанно, лежат не столько акустические требования или стремление к оригинальности, сколько универсальная семиотическая организация мира в его единстве и взаимосвязанности.

Это же единство, взаимопереходность актуализируется в этиологических легендах о музыкальных инструментах, где

inslav

всегда ощущается возможность движения в двух направлениях. Эта слиянность прекрасно передана Мандельштамом:

Нерасторопна черепаха-лира,
Едва-едва беспалая ползет,
Лежит себе на солнышке Эпира,
Тихонько грея золотой живот...
Она во сне Терпандра ожидает,
Сухих перстов предчувствуя налет.

(См.: *беспалая*, черепаха-животное обретает *пальцы* — персты Терпандра, — становясь лирой; ср. в том же стихотворении тройное слияние — стрекотание цикад, орудие труда как музыкальный инструмент, песенка, т.е. музыка, принадлежащая человеку: *И молоточками куют цикады, / Как в песенке поется, перстенек*).

Не всегда для уяснения сущности предмета и его индивидуальности надо проводить слишком жесткие границы, стремясь описать его только в о т л и ч и я х от всех остальных, отказываясь от идеи всеохватывающего е д и н с т в а и о б щ н о с т и. Индивидуальность не исключает соприкосновения, участия в общем, и эта амбивалентность должна быть учтена (ср. такое сочетание индивидуальности и схожести, совпадения, «омонимии» в случае близнецов). При таком, более широком подходе некоторые проблемы начинают казаться искусственными или, во всяком случае, помещенными не в тот контекст. В нашем случае это различение музыкальных инструментов и музыкальных игрушек, подчиненное той же хронологической оси: с н а ч а л а игрушки, п о т о м инструменты; с н а ч а л а инструменты, п о т о м игрушки[15]. Возникают сомнения в целесообразности такого деления. Так, ромб (продолговатый обточенный кусок дерева, кости, металла, который крутится на ленте или шнурке, привязанном к руке, и издает звук, похожий на жужжание) изначально считался одним из самых древних музыкальных инструментов, связанных с обрядом инициации, далее с культом Диониса и Кибелы: «Пожалуй нет ни одного инструмента, чья форма, способ игры, звучание и значение не совпадали бы так глубоко, как в случае ромба»[16]. Сейчас ромб (bull-roarer, Schwirrholz, трещотка) перешел в разряд игрушек. Но ромб назван и г р у ш к о й (или входит в набор игрушек) в сюжете о растерзании младенца-Диониса титанами (Клем. Алекс. Протр. II, 17,2 — 18,I, наряду с игральной костью, шаром-кубарем, яблоками, зеркалом, шерстью). Можно прибавить к этому, что в гомер. гимне Гермесу (IV, 40, 52) в эпизоде, посвященном изготовлению лиры из черепахи, этот, несомненно, музыкальный инструмент называется игрушкой,

inslav

ἄθυρμα. Очевидно, в таких и подобных случаях надо вводить иное, более широкое определение, например, «звучащий/ритуальный/предмет», поскольку его применение не сводится к утилитарному или даже с ним не связано. Недаром игрушки-символы страданий Диониса получили такую глубокую и сложную интерпретацию у орфиков и неоплатоников.

Итак, музыкальные инструменты, с одной стороны, оказываются тесно связаны с вещным миром, с бытом, утварью, а с другой — входят в область сакрального, являясь принадлежностью ритуала. Эта двойственность, пожалуй, нашла наиболее непосредственное выражение в посвятительной формуле мистов Аттиса: *ἐκ τυμπάνου βέβρωκα, ἐκ κυμβάλου πέπωκα, γέγονα μύστης Ἀττεώς*, 'вкусил из тимпана, выпил из кимвал, стал мистом Аттиса' (предполагается, что это — обозначение ритуального соития для обеспечения плодородия[17]). Можно обратить внимание и на то, что в этой формуле как бы затушевывается непосредственная функция музыкальных инструментов — звучание: они используются не по назначению. Это возвращает нас к затронутой ранее теме «музыки без звука» для более подробного рассмотрения того, какая роль в «звучащем ритуальном предмете» отводится звуку.

Древнейшим сакральным музыкальным инструментом был систр, связанный с культом плодородия. Апулей (Мет. XI, 4) так описывает его в руке Изиды:

> В правой держала она медный погремок, узкая основа которого, выгнутая в кольцо, пересекалась тремя маленькими палочками, и они при встряхивании издавали все вместе пронзительный звон.

Однако исследование сохранившихся древнеегипетских систров приводит к иному заключению: звуки, извлекаемые с их помощью, настолько слабы, что возникает вопрос, «правильно ли относить систры к музыкальным инструментам, не лучше ли рассматривать их как символические культовые предметы, т.е. как знаки в чистом виде»[18] (ср. к этому макеты систров в натуральную величину, где «звучащие детали» нарисованы). Остается предположить, что звуковая сторона отступает перед другими знаковыми системами, прежде всего перед изображением (антропоморфная и зоо- и фитоморфная символика, раскраска и т.п.).

Это отнюдь не единичный пример. Как говорит крупнейший исследователь музыкальных инструментов К. Сакс, музыкальный инструмент как орудие должен поддерживать магию звука материально, визуально и осязательно. Это три основные дифференциальные признака, по

inslav

значимости равные звуковому и в принципе достаточно от него независимые. Они не противоречат техническим требованиям «добывания звука», но напоминают о том, что звук не должен быть абсолютизирован, поскольку не только он (а в определенных ситуациях и не главным образом он) выполняет ту важнейшую «семиотическую миссию», которая возложена на музыкальные инструменты. «Вся история религий, миграций, технической деятельности человека вписывается в форму музыкальных инструментов»[19]. Одним из следствий этого являются хорошо известные этномузыковедам факты: форма инструмента, материал для его изготовления и т.п. могут определяться экстрамузыкальными требованиями; рационализм в их конструкции присутствует в сравнительно небольшой степени; с точки зрения акустики они устроены не оптимальным образом и т.п. К. Сакс определяет музыкальные инструменты как орудия, «для которых носителями значений являются не только форма и цвет, но еще и звук и материал» [из которого они сделаны][20]. Итак, звук представлен не только как один из компонентов, но к тому же и как нечто дополнительное, не главное (е щ е и).

Тем самым музыка и музыкальные инструменты — «цель и средство» как бы разводятся в стороны. Здесь мы не касаемся музыки как особым образом организованного языка[21], так же как и вопроса о музыкальном коде модели мира (ср. анализ мифа как музыкальной реконструкции, основанный на том, что «звуковые структуры, особенно музыкальные, являются неотъемлемой частью всех магических обрядов, инициаций и непосредственных контактов с духами»[22]).

Речь идет о том, что артикуляционные средства, с п е ц и а л ь н о с о з д а н н ы е для этого языка, т.е. музыкальные инструменты, выполняют эту свою задачу как бы «среди прочего», а это «прочее» в определенном семиотическом аспекте приобретает едва ли не главенствующую роль. Иллюстрацией этому могут служить прежде всего различные этнокультурные классификации музыкальных инструментов, где их технические характеристики (т.е. то, что связано непосредственно с производством звуков) уступают место семиотическим. Так, в истоках инструментальной музыки лежат два действия: стучать/трогать или дуть в отверстие некоторой полости. В «технической» классификации это дает деление инструментов на ударные, струнные (смычковые, щипковые) и духовые. В основу этнокультурной классификации положено противопоставление *мужской/женский* с достаточно прозрачной символикой. Таким образом «сексуализация» музыкальных инструментов

inslav

проявляется уже на конструктивном уровне. Инструменты с объемными резонаторами, восходящие к сосудам, а те, в свою очередь, к плодам соответствующей формы (тип калебасы, или тыквы), воспринимающимся как аналоги естественных полостей, углублений в земле, достаточно буквально воспроизводят женское лоно. Соответственно мужское начало представлено инструментами или их деталями, восходящими к стволу, стеблю, палке и т.п. Способы извлечения звука — удары, трение — сопоставляются с сексуальным актом, а в более широком смысле с актом творения вообще. Далее, та же оппозиция лежит в основе деления инструментов на *мужские* и *женские* (вопрос о «женской» и «мужской» музыке здесь не разбирается)[23].

В основу классификации могут быть положены и другие критерии: пространственные, временны́е, относящиеся к структуре общества, ср., например: инструменты или оркестры, принадлежащие определенной касте или классу; предназначенные для определенных церемоний; приуроченные к определенному времени; к определенному месту; инструменты, играть на которых может только их владелец, и т.п.[24] Таким образом музыкальный инструментарий может быть в конце концов описан универсальным набором семиотических оппозиций, предложенным для архетипической модели мира. Как и для других знаковых систем, этот набор служит каркасом для формирования собственно мифологического фонда данной традиции. Здесь могут быть самые разные выходы и развития. См., например, музыкальные инструменты как атрибуты мифологических персонажей, указывающие на их свойства или функции, что может играть структурообразующую роль (ср. хотя бы противопоставление аполлинической и дионисийской музыки на уровне инструментария: струнные/ударные — хотя это деление и не дихотомично, ср. барбитон в руках Диониса). Дистрибуция инструментов находит отражение и в этиологических сюжетах об их происхождении (лира Гермеса, свирель Пана и т.п.). Идя дальше, можно сказать, что если в каком-то сюжете, понятии, мифологеме, т.е. в какой-то единице модели мира присутствует музыкальный инструмент, то он будет «играть» не только (и не обязательно) в буквальном смысле, но и в смысле семиотическом. Выше говорилось о сексуальном значении, приписываемом полостям-резонаторам. Но вот иное толкование той же структуры: «Музыкальный инструмент, в особенности коробка резонатора может соответствовать своего рода пещере, где совершаются жертвоприношения»[25]. То есть знаком жертвоприношения становится и звук, производимый инструментом, и сам инструмент. Не только звуки трещотки или по-

inslav

гремушки, сопровождающие ритуал, символизируют жертвоприношение, но и трение зерен или камушков внутри нее; не только стук барабана, но и то, что кожа для его изготовления была содрана с живого существа, и т.д.[26]

С какого бы конца ни подходить к музыкальным инструментам, обнаруживается многогранность их семантики, основанная на связи с разными знаковыми системами. Это свойство и дает возможность строить классификации музыкальных инструментов на самых разных основах, о чем уже говорилось. Эти разнообразные классификации не случайны, но объединены неким общим принципом — тем, по которому организованы разные коды модели мира. Смысл «многокодовости» модели мира в том, что все коды описывают один и тот же мир, т.е. выражают одно и то же содержание, а это означает возможность перехода с кода на код, синонимию кодов и т.п. Одна из употребительных классификаций музыкальных инструментов, например, строится на антропоцентрической основе, когда точкой отсчета является тело человека[27]. Это находит отражение не только в соответствующей форме, орнаментике инструмента, но и в терминологии, ср. такие названия деталей, как *головка, шейка, язычок, ножка*, и т.п. Ту же терминологию мы встречаем и в других классификациях — элементы пространства (*глава, устье, подошва* и под.), утварь, посуда (*шейка, горло, тулово, ножка, ручка*, и т.п.)[28]. Последнее особенно существенно, поскольку актуализирует генетическую связь посуда—музыкальные инструменты и создает дополнительный мостик для перекодировки.

В некоторых традициях выработаны универсальные классификации на основе музыкальных инструментов, т.е. структура музыкальных инструментов представлена как соответствие структуре мира. Так, в древнем Китае в основу классификации музыкальных инструментов был положен материал, из которого они изготавливались: камень, металл, глина, шелк, бамбук, тыква. Эти субстанции и соответственно инструменты представляли три мира — животный, растительный и минеральный. Древневосточная традиция приписывает творение мира двум противоположным началам (плюс и минус), которые, сохраняя свою противопоставленность (это набор семиотических оппозиций, о котором здесь говорилось уже не раз), формируют основоположное единство мира. Музыкальные инструменты, представленные своей материальной субстанцией, получают в зависимости от нее знак плюс (камень, металл, глина) или минус (шелк, бамбук, тыква), соответствующие оппозициям *небо/земля, бессмертие/смерть, муж-*

inslav

ской/женский и др. Состав оркестра зависит от того, какие смыслы должны быть выражены с помощью указанных оппозиций[29]. Таким образом и здесь звук как бы оттеснен на второй план: «композиция» звуков, музыкальных инструментов, исполнителей определяется на уровне чистого знака или на уровне материально-техническом.

Однако, как бы то ни было, «мелодии слышимые и неслышимые» существуют, и, следовательно, надо искать ключ к той системе, в которой музыка как бы отдалена и отделена от звука. Можно посмотреть на проблему и с другой стороны: единство мира реализуется во взаимосвязанности его составляющих, которые сами по себе не только индивидуальны, «непохожи» друг на друга, но в принципе организованы в оппозиционные пары. Каким образом привести в гармонию эти разноплановые, «разноязыкие» множества? Очевидно не тем, чтобы пытаться уравнивать их, приводя к некоему механистическому тождеству, но иным способом: признавая, с одной стороны, их полную самостоятельность, а с другой — добиваясь «общего языка». Это предполагает возможность перевода, или перекодировки, перехода от одной знаковой системы к другой, на чем и основана структура модели мира.

В этом контексте «самостоятельность» музыкальных инструментов должна рассматриваться не как о т д а л е н и е о т м у з ы к и или отдаление музыки, а напротив, как приближение музыки к другим знаковым системам, к другим кодам модели мира. Орудийное значение музыкальных инструментов проявляется не только буквально — в производстве звуков/музыки — но и в том, что они как бы играют роль переводчика и толкователя. При этом они не только переводят музыкальные единицы на язык семиотических оппозиций, но переводят их и на язык вещного мира[30]. Абстрактное и конкретное, символическое и осязаемое сливаются в том единстве, которое и представляет гармонию космоса, и термин гармония здесь можно понимать в обоих смыслах, и музыкальном, и пространственном, объединяемых идеей соразмерности. В определенном отношении музыкальный инструмент является медиатором-посредником, действующим в двух направлениях: он переводит музыку в иной смысловой код, и он переводит вещный мир в музыкальный код.

В качестве примера такой многофункциональности можно привести «сюжет с ксилофоном», уже рассмотренный в другом месте[31]. Речь идет об изображениях небольших лесенок, как бы миниатюрных моделей обычных приставных лестниц, которые в большом количестве появляются на апулийских вазах с нача-

inslav

ла IV в. до н.э. Анализ семиотической дистрибуции лесенки в вазовых сюжетах приводит к следующим выводам: она связана с *верхом*, с *растениями*, особенно вьющимися или имеющими выраженную вертикальную направленность (дерево, свисающие гирлянды; в каком-то смысле эти же линии и направления повторяются в лентах и шарфах); она связана с летающими существами (Эрот, птицы); с ароматическими веществами (тимиатерий); со сферой *молодого* и (преимущественно, но не исключительно) *женского*. Связь с Афродитой вводит оппозицию *жизнь/смерть*, связь с Дионисом указывает на мистериальность. Установить греческое название этого предмета не удается, а это значит, что его нельзя отождествить по текстам. Репертуар «изображений с лесенкой» связан с «мистико-эротическим эсхатологическим символизмом, который пронизывает позднее апулийское искусство, но что в точности она изображает?»[32] Ранее нами было предложено начать с буквализма: она изображает модель лестницы и представляет собой особый ритуальный предмет *κλιμάκιον. Основанием для такого толкования служит особая семиотическая выделенность лестницы, чрезвычайно высокая степень ее семиотической нагрузки: лестница — мифопоэтический образ связи верха и низа, разных космических зон; аналог мирового дерева; олицетворение идеи движения в двух противоположных направлениях — подъема в верхний мир (космос) или спуска в нижний мир (хаос). Эта динамичность позволяет легко перекодировать понятие лестницы в разные знаковые системы и в систему духовных ценностей, где она оказывается медиатором для достижения высшей ступени добра или низшей ступени падения (как мы видим, эта метафора сама по себе связана с лестницей). Как представляется, вполне правдоподобное толкование италийской лесенки то, что она сохраняет статус «быть лестницей». Это, на первый взгляд, упрощенное решение сообщает лесенке весьма глубокий и сложный мифологический смысл и дает многочисленные возможности развертывания и выхода в разные области и разные коды. Одним из них является музыкальный.

В музыкальном коде лесенка трактуется как музыкальный инструмент, условно называемый ксилофоном, хотя слово «ксилофон» в древней Греции не было известно, а использование такого рода инструмента в Греции не очевидно[33]. Действительно, с ксилофоном в привычном понимании этот предмет сближает лишь «ступенеобразная» структура, обычно в ксилофонах горизонтальная[34], т.е. та же идея лестницы (ср. ступени как музыкальный термин). Поскольку «ксилофон» был слиш-

inslav

ком условен, возникла и другая трактовка: отождествить перекладины лесенки с такими же перекладинами в систре и увидеть в ней так называемый апулийский систр, т.е. погремушку[35]. Наконец, недавно были прокомментированы два вазовых сюжета, без сомнений вводящие лесенку в круг музыкальных инструментов: на ней играют, держа ее вертикально и дотрагиваясь до перекладин-струн пальцами[36]. Однако эта атрибуция, как представляется, не опровергает существования *κλιμάκιον как особого ритуального предмета: идея лестницы, подъема/спуска и музыкального инструмента (ср. те же категории в музыке — *высокий/низкий*, *подъем/спуск* и т.п.) как бы сливается воедино, и через посредство музыкального инструмента музыка транспонируется в другие коды модели мира. Реконструкция идет в обе стороны «от музыкального инструмента»: восстанавливается сама музыка и восстанавливаются семиотические основы и мифологические связи (в данном случае — принадлежность к кругу Афродиты и Диониса со всеми вытекающими отсюда последствиями). Эта изощренность семантических переходов, оттенков единства и различий, достигается с помощью в общем несложных приемов, нередко предполагающих простую, непредвзятую наблюдательность, — одно из поразительных свойств человеческого мышления, когда оно формирует картину мира.

[1] Ср. описание звучащего мира, или описание мира через звуки: *Shafer R.M.* The Tuning of the World. N.Y., 1977.

[2] Κληδόνες, ср. Од. 20, 120.

[3] Гомер. Гимны IV, 552 сл.

[4] Ср. поэтическую интерпретацию этого оракула в стихотворении Кавафиса «Покидает Дионис Антония», где особенно подчеркивается «невидимость» исполнителей (σὰν ...ἀκουσθεῖ | ἀόρατος θίασος 'когда... послышится *невидимый* тиасос').

[5] *Бергер Л.Г.* Восточные традиции выразительности античной музыки и ее европейское композиционное мышление // Матер. науч. конф. 1979. Культура и искусство античного мира. ММИ им. А.С. Пушкина. М., 1980. С. 462.

[6] *Брагинская Н.В.* Надпись и изображение в греческой вазе. Там же; *Она же.* Эпитафия как письменный фольклор // Текст: семантика и структура. М., 1983.

[7] *Брагинская Н.В.* Надпись и изображение в греческой вазе. С. 77. Ср. «музыкальные тарелки» (Дельфт, с конца XVII в. и и др.): тарелки, на которых были изображены слова и ноты песни; эту песню надо было петь в конце еды.

[8] *Топоров В.Н.* Μοῦσαι «Музы»: соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Славянское и балканское языкознание. М., 1977.

inslav

[9] *Chantraine P.* Dictionnaire étymologique de la langue grecque. P., 1983. P. 683.

[10] Ibidem. P. 979; *Pollitt J.J.* The Ancient View of Greek Art. New Haven; L., 1974. P. 133 f.

[11] *Idem.* P. 226.

[12] *Nixdorff H.* Zur Typologie und Geschichte der Rahmentrommeln. Berlin, 1971. S. 37.

[13] La musique des origines à nos jours. P., 1946. P. 15.

[14] Musical Instruments in the World. Toronto, 1978. P. 112, 128, 268; *Holland J.* Percussion. L., 1978. P. 66, 96; *Tranchefort F.-R.* Les instruments de musique dans le monde. P., 1980. T. 1. P. 29; *Дмитриев Г.П.* Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. М., 1973. С. 28, 83, 88, 96–98.

[15] *Nettl P.* The Study of Ethnomusicology. Urbana, 1983.

[16] *Schaefner A.* Origine des instruments de musique. P., 1968. P. 131.

[17] *Athanassakis A.N.* Music and Ritual in Primitive Eleusis // ΠΛΑΤΟΝ. 1976. T. 28. N 55/56. Σ. 101–102.

[18] *Ziegler Chr.* Catalogue des instruments de musique égyptiens. P., 1979. P. 38.

[19] La musique des origines à nos jours...P. 17.

[20] *Sachs C.* The Wellsprings of Music. The Hague, 1962. P. 94.

[21] Ср., например, дискуссию на тему «Sprache und Musik»: *Harweg R., Suerbaum U., Becker H.* Poetica. 1967. Bd. 1. H. 3, 4.

[22] *Tarasti E.* Myth and Music. The Hague. P., N.Y., 1979. P. 39–40.

[23] *Цивьян Т.В.* Оппозиция мужской/женский и ее классифицирующая роль в модели мира // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. Л., 1991.

[24] *Kunst J.* Some Sociological Aspects of Music. Wachington, 1958. P. 2.

[25] Ancient and Oriental Music. London, 1957. P. 51–52.

[26] Ср. тибетский ритуальный барабан, сделанный из человеческого черепа и обтянутый человеческой кожей (*Schaefner A.* Op. cit. P. 118).

[27] *Топоров В.Н.* О некоторых предпосылках формирования категории притяжательности // Славянское и балканское языкознание. М., 1986. С. 156.

[28] *Свешникова Т.Н., Цивьян Т.В.* К функциям посуды в восточноромансском фольклоре // Этническая история восточных романцев. М., 1979. Ср. еще классификацию африканских барабанов: tambour à deux lèvres, à deux langues, à langue unique (*Schaefner A.* Op. cit. P. 72).

[29] *То Нгок Тханг.* За полисемантичността на фолклорните музикални инструменти // Български фолклор. 1988. № 2.

[30] «Pour un temps donné, une relation entre instruments de musique et objets plus ou moins étranges à la musique se lit dans les symboles, dans les mythes touchant à leur création ou à leur usage» (*Schaefner A.* Op. cit. P. 118).

[31] *Цивьян Т.В.* К семиотической интерпретации мотива лестницы-«лесенки» в античной вазописи (вокруг Адониса и Диониса) // Исследования по структуре текста. М., 1987.

[32] *Keuls E.* The Apulian «Xylophone»: a Mysterious Musical Instrument Identified // Am. Journ. of Archaeol. 1979. V. 83. N 4. P. 476.

[33] *Michaelidis S.* The Music of Ancient Greece. L., 1978. P. 347. — В Европе первое упоминание о ксилофоне датируется 1511 г.

inslav

[34] Ср., однако описанный Мерсенном (1636 г.) «турецкий» ксилофон: 12 планок, связанных веревкой и подвешенных вертикально, как лесенка ("échelette").

[35] *Winnington-Ingram R.P.* Ancient Greek Music. 1932—1957 // Lustrum. 1958. № 3. S. 19. — Ср. еще «ксилосистрон», или фрикционный ксилофон, изобретенный в 1807—1808 г.: «It consisted of a set of graduated wooden bars laid horizontally and stroked by the player's rosin coated gloves» (*Marcuse S.* Musical Instruments. A Comprehensive Dictionary. N.Y., 1975. P. 592).

[36] Копенгагенская пелика 316 и арибаллический лекиф из Эссена № 15/44a. — К ним можно присоединить и кумскую гидрию 22393 (Вилла Джулия) см.: *Цивьян Т.В.* К семиотической интерпретации... сн. 29.

1990

inslav

В НАЧАЛЕ БЫЛ ПАСТУХ...

Был пастухом и Парис, что разумную выкрал Елену...
Феокрит, Ид. XXVII

Здесь хотелось бы отойти от более или менее привычного клише Париса, где он, скорее, сказочный принц, чем эпический и, соответственно, мифологический герой[1], предстает в виде безответственного соблазнителя и бонвивана; он, как будто, пассивен и является пешкой в руках богов, — но, тем не менее, это не малозначительная фигура и не случайно выбранный статист.

Действительно, Парис, по сути дела, не ответствен за свои поступки — ни за похищение Елены, ни за бегство с поля боя на ее ложе, ни за смерть Ахилла, ни, наконец, за гибель Трои, поскольку ничего не решает сам: все не только предопределено, но, так сказать, непосредственно организовано богами (и даже присуждение яблока происходит несвободно, а под давлением-соблазном со стороны богинь, когда первенство одерживает Афродита), и Парис вынужденно-сознательно покоряется их воле. На это деликатно намекает он сам в ответ на упреки Гектора в трусости и женолюбии (*Видом лишь храбрый, несчастный Парис, женолюбец, прельститель*)[2]:

Но не порочь ты любезных даров златой Афродиты.
Нет, не презрен ни один из прекрасных даров нам бессмертных;
Их они сами дают, произвольно никто не получит.

(Il. 3, 65–67)[3]

Зевс назначает Париса судьей над богинями. *Зевс* задумывает план истребления человечества и заранее отводит Елене (и соответственно Парису) карательную функцию. *Гермес* приводит к нему богинь и объявляет непреложную волю Зевса. *Афродита*, кроме участия в похищении Елены, переносит Париса с поля сражения на ее ложе (ранее она же спасает его от Кассандры, которая требует его убийства). *Аполлон* направляет стрелу Париса, поражающую Ахилла (или же сам заменяет Париса)[4], и т.д.[5]

«Непонятность» Париса проступает едва ли не в любом связанном с ним сюжете. — Знаменитая двойственность Пари-

inslav

са/Александра в «Илиаде», когда он то уклоняется от участия в сражении, то, в конце концов, сражается: испугавшись одного вида Менелая, Парис скрылся в толпе троянцев, однако ответ его на возмущенную отповедь Гектора был столь безупречен (Парис тут же признал правоту Гектора и предложил поединок с Менелаем), что *восхитился Гектор услышанной речью* (Il. 3, 30—76)[6]. Такие эпизоды интерпретируются как колебание между *Александром* и *Парисом*, между мужественностью и женоподобной изнеженностью[7]. О контрасте «простой пастух — судья богинь» будет сказано далее.

Если в амбивалентной фигуре Париса, при этом подчеркнуто земной («приземленной»), все так запрограммировано, если собственно мифологические сведения о нем скудны, а об «*Ur-Парисе*» (или о слиянии двух разных персонажей — Париса и Александра) можно только гадать, то, пожалуй, небесполезно ревизовать те его признаки, которые традиционно считаются почти бытовыми. Среди них первый и главный — *пастушество* Париса: имеется в виду не только его ремесло, но и связь с этой сферой в более широком плане, в контексте архетипической модели мира (ММ) и по данным разных этнокультурных традиций, взятых в синхронии и диахронии. Еще раз напомним, что в мифопоэтическом досье *пастуха* особо значима ролевая функция — *пастух*, под которым скрывается *другой*.

Завязка *сюжета Париса* построена на мифологически отмеченном пространственном отъединении *пастуха*, его удалении от людей/от *мира человека*[8], с чем связан и мотив воспитания *пастухом* (под)брошенного царского сына, заклятого уже в материнской утробе. Однако, в соответствии с сюжетным клише, заклятому ребенку и на этот раз суждено спастись и выполнить предначертанное судьбой. Для этого оказалось необходимым посредничество *пастуха* и/или *пастушества* — как раз то, что в связи с Парисом рассматривается обычно как некая деталь, либо отсылающая к реалиям (*пасти стада*, свои или чужие — нечто вроде обязательной службы, в роли *пастухов* выступают и цари, и боги), либо имеющая художественно-дидактическую функцию — простой *пастух* становится вровень с богами.

Однако пастушество Париса нельзя считать эпизодом, не столь существенным для дальнейшего развития событий (тем более, что Елену похищает уже не *пастух*, а фригийский *царевич*): этому препятствует высокая мифологическая нагруженность образа *пастуха* в ММ, которая при более пристальном взгляде обнаруживается и в связи с Парисом.

inslav

Перед рождением Париса Гекуба, его мать, видит сон, что она родит нечто, связанное с огнем (факел или, как у Пиндара, огненосную Эриннию, богиню мщения):

> ⟨...⟩ поведала Дарданидам Гекуба, —
> Чреватая тем мужем,
> Видела она, что рожает огненосную Эриннию о ста руках,
> Чтобы пал от нее Илион
> В пепел...
>
> (Pind. Pe. 8a. *Пер. М. Гаспарова*)

Сон толкуется не в пользу будущего ребенка: ему суждено погубить Трою[9]. Зловещая роль, предопределенная Парису, заставляет родителей действовать по обычной схеме: ребенка уносят *далеко*, на *гору*, в *лес* (сигнатуры *иного* мира) и там бросают. Однако судьбу нельзя обмануть, и ребенок чудесным образом спасается: сначала его вскармливает медведица, затем его находят *пастухи*, растят и воспитывают. Так он оказывается причастным к *иному* миру, в данном случае представленному горой, лесом, дикими зверями (медведица, волки), домашним скотом, нимфой Эноной (первой женой Париса) и *пастухами*[10].

Итак, Парис связан с пастушеством биографически, и у него нет иного пути, как самому стать *пастухом*, выполняя соответствующие обязанности, в частности, защищая стада и людей. Свое второе имя-сигнатуру *Александр* он получает не в качестве воина, а в качестве *пастуха* и защитника *пастухов* (τοῖς ποιμνίοις ἀλεξήσας)[11]. И все-таки это не настоящий *пастух*, а герой, в р е м е н н о исполняющий роль *пастуха*, и настает момент, когда он оказывается узнанным и возвращает свою настоящую ипостась: Парис — царский сын[12].

Узнавание происходит во время (и в форме) ритуала. Приам решает устроить погребальные игры по погибшему сыну. Требуется лучший бык из приамовых стад; этого быка пасет Парис, и он сам приводит его, спускаясь с гор в город. Парис участвует в играх в ипостаси *пастуха* и побеждает. Узнавшая брата, будущего виновника гибели Трои, Кассандра требует его смерти, но Париса спасает Афродита (Eur. Alex.).

В.Л. Цымбурский выявил «главный, фундаментальный слой, заложенный в греческом сюжете: *Парис одерживает победу на играх, справляемых по нему как по умершему*. Покойный является на собственные игры и одерживает победу на них ⟨...⟩ Таким образом, через весь сюжет проходит постоянная борьба мотивов жизни и умерщвления, воскресения и смерти» [Цымбурский 1988, 348]; ср.: [Цымбурский 1990]. Участие Париса в ритуале[13], причем участие в качестве протагониста, который

inslav

является и победителем, и побежденным = жертвой (то есть выступает в амбивалентной роли), указывает на мифологическую трансформацию и косвенно — на универсальную мифологему погибающего и воскресающего бога, столь важную в мифологическом прошлом и настоящем Балкан.

Однако существует и более непосредственное указание на то, что простой *пастух* не так прост, как представляется. Избранность, подчеркнутая чудесным спасением от гибели в младенчестве, отчетливо выступает в его отличительных признаках: *смертный*, и к тому же *чужой* (фригиец)[14], *далекий*, в прямом и переносном смысле слова (его локус к тому же *гора*, мифологическая граница *этого* и *иного* мира). Но именно он и никто иной должен разрешить спор *бессмертных* богинь. Это, несомненно, входит в Διὸς βουλή, задуманный Зевсом план наказания человечества, инструментом чего должна стать Троянская война. Все закручено так, что без Париса здесь не обойтись, хотя он о своей роковой роли не подозревает. Парису вообще свойственно легко относиться к происходящему, не задумываясь о последствиях своих действий; впрочем, это может свидетельствовать и о его дисциплинированности перед волей богов.

Итак, Зевс, («почему-то») отказываясь от судейства, («почему-то») назначает в м е с т о с е б я безвестного Париса и точно указывает то место во Фригии, где он пасет стада (значит, все было задумано и разработано заранее)[15]. Путь к Парису и далек, и долог, и Зевс посылает вместе с богинями своего высокопоставленного курьера Гермеса[16].

Контраст арбитра и его божественных посетительниц (противопоставление *верхнего* и *нижнего* мира, *неба* и *земли*, странное уравнивание смертного с богами (более того, его власть над ними) усиливает загадочность фигуры Париса, ср.:

> Тот спор на лесистой Иде,
> Когда в о л о п а с беспечный
> Трех о б и т а т е л ь н и ц н е б а
> Мыслью судил з е м н о ю.
>
> (Evr. Hec. 643—647. *Пер. И. Анненского*)

Мифологическая необоснованность выбора Зевса приводила к естественному скепсису и к возникновению рациональных версий: к Парису приходили не богини, а деревенские женщины; все это ему привиделось или приснилось и т.д., и вообще в этой истории много несообразного: могущественным богиням незачем было обращаться к услугам простого смертного. Об этом говорит в «Троянках» Гекуба:

inslav

Сначала за богинь хочу вступиться...
По-твоему, Киприда — снова глупость! —
Пришла с Парисом к Менелаю в дом?
Она могла, спокойно в небе сидя,
Услать тебя и все Амиклы в Трою.

(Evr. Tr. 969, 983—986. *Пер. И. Анненского*)

Наиболее заниженное, бытовое описание ситуации дано у Лукиана:

З е в с. Гермес, возьми это яблоко и отправляйся во Фригию к сыну Приама, который пасет стадо в горах Иды, на Гаргаре. Скажи ему вот что: «Тебе, Парис, Зевс поручает рассудить богинь, спорящих о том, какая из них наикрасивейшая: ты ведь сам красив и сведущ в делах любви» ⟨...⟩ этот фригийский юноша, к которому вы обратитесь, происходит из царского рода[17] и родственник моему Ганимеду, — а впрочем, это простой, неиспорченный житель гор ⟨...⟩

Г е р м е с. ⟨...⟩ я знаю Париса; это очень красивый юноша и в любви знает толк; к такому суду он подходит как нельзя лучше, и, наверно, рассудит вас справедливо ⟨...⟩

А ф и н а. Ну, а насчет военных подвигов? Любит ли он их, стремится ли к славе, или же он только простой пастух? ⟨...⟩

Г е р м е с. Я вижу уже Иду и весь Гаргар как на ладони и даже, если не ошибаюсь, вижу нашего судью Париса ⟨...⟩ [коровы] выходят из-за скал, а с горы бежит человек с посохом в руке и гонит стадо назад, не давая ему разбрестись ⟨...⟩ Здравствуй, пастушок! ⟨...⟩

П а р и с. ⟨...⟩ Владыка мой, Гермес, как же я, смертный человек и необразованный, могу быть судьей такого необыкновенного зрелища, слишком высокого для бедного пастуха?

(Лук. Разг. богов. 20, 1; 3; 4; 5; 6; 7)

Несоответствие «простого пастуха», деревенщины[18] и богинь отражено в иконографии Париса[19]: это та группа изображений, где он, увидев приближающуюся процессию богов, в страхе пытается бежать (см., например, SF. Amphora Louvre F 13 CVA Louvre III: Парис с флейтой бежит направо, Гермес пытается его удержать, схватив за левую руку; за Гермесом — три богини). И у Лукиана Гермес предлагает богиням спуститься и пойти по земле, чтобы, слетев внезапно с высоты, не напугать этим Париса.

«Указание на замещение», о котором уже говорилось в связи с Парисом и Зевсом, появляется, правда, в пародийном ключе в не дошедшей до нас комедии Кратина, *Дионисалександр*, где судьей богинь и похитителем Елены выступает не Парис, а Дионис. После ухода Гермеса, приведшего богинь, является Дионис[20]. Это он отдает первенство Афродите, отправляется в Спарту и, похитив Елену, возвращается на Иду. Отзвук пастушеской темы можно видеть в том, что, спасаясь от ахейцев, он превращается в барана[21]. Александр разоблачает Диониса и от-

inslav

правляет его к ахейцам, а Елену оставляет у себя. В этом перевертывании ролей можно видеть и косвенный намек на то, что в роли судьи богинь должен все-таки выступать бог. Такое же замещение — вариант, восходящий к Гесиоду, впервые изложенный Стесихором и разработанный в «Елене» Эврипида: с Парисом в Трое была не Елена, а ее призрак.

Вместе с тем существует и иной иконографический вариант: Парис готов к выполнению воли Зевса, и ситуация не вызывает у него никаких, эмоций. Этот вариант отражен в той группе изображений, где Парис ожидает божественную процессию совершенно спокойно, сидя в окружении стада, своих сторожевых собак, в подчеркнуто пастушеском виде[22] (флейта, петас, посох)[23], и принимает возложенную на него роль судьи вполне естественно. Тем самым нейтрализуется оппозиция *боги/смертные*, когда появление бога par définition должно вызывать трепет, восхищение и т.п. Эти обстоятельства побуждает к переносу *загадки Париса* на более запрятанные уровни, в данном случае — в круг мифологемы *пастушества*.

Прежде всего следует обратиться к роли Гермеса, к его глубинной связи с Парисом, хотя, на первый взгляд, она представляется достаточно случайной: Гермес, вестник и посланник богов, в данном случае выступает, как будто, не более, чем проводник богинь.

Однако не следует забывать и о другой его важной обязанности — покровительстве *пастухам*[24]. Собственно говоря, и функции Гермеса-психопомпа или, как здесь, «теопомпа» вписываются в образ пастыря и паствы («*пастух* людей», «*пастух* богов») и одновременно подчеркивают его амбивалентную, медиационно-посредническую — между богами и смертными — функцию [Pellizer 1982, 85, 97, прим. 9 и библ.]. Участие Гермеса в сюжете «Суд Париса» дополнительно усиливает значимость мифологемы *пастушества*: можно предполагать, что, среди прочего, Гермес послан к Парису и как *пастух к пастуху*, своему собрату по мифологически отмеченному ремеслу.

Примечательно подчеркивание пастушеских функций Гермеса в сюжете «Суда Париса»: на чернофигурной этрусской амфоре из Вульчи (Berlin, SMB, Antikensammlung, F 2154) Гермес, ведущий богинь, предстает как криофор[25]: в этом исследователю, описывающему амфору, видится дополнительное указание на ремесло Париса [W. D. 1988, 31]. — Можно пойти далее — и на ремесло Гермеса: тогда здесь видится подчеркивание мифологичности *пастушества*. Ср. еще значимое утрое-

inslav

ние *пастухов*, когда к Гермесу и Парису присоединяется Пан (аттическая гидрия из Александрии, München FR Taf. 40).

Присутствие Гермеса бросает мифологический отсвет на фигуру Париса[26]. Это, в связи с изображением «Суда Париса» на этрусских зеркалах, отметил Е.В. Мавлеев [Мавлеев 1982, Мавлеев 1984, Мавлеев 1988]. Две детали определили его интерпретацию: 1) некий предмет в руках Париса — в нем исследователь предположил печень, важнейший инструмент в гадательном искусстве этрусских гаруспиков; 2) присутствие божественного двойника Париса — Турмса (Гермеса), который на одних зеркалах полностью его вытесняет, а на других составляет ему пару. Эти детали свидетельствуют, по мнению Мавлеева, о повышении мифологичности Париса, о приобретении им сакрального статуса[27]:

> ⟨...⟩ как мы видим, безымянный *пастух* архаической эпохи в течение второй половины IV в. до. н. э. преображается в прорицателя. И ему не только ведомы тайны мироздания, но волею судеб в его руках оказываются нити мирового порядка ⟨...⟩ находится ⟨...⟩ ответ на вопрос, как смертный сумел подчинить себе богов. Является печень, ибо она есть инструмент воздействия, управления богами. Магический ритуал ставит все на свои места... [Мавлеев 1984, 56].

Говоря далее об «удивительных метаморфозах», которые претерпевает троянский царевич (в частности, усиление женоподобия и травестия, о чем см. ниже), и о лабильности его видимых проявлений, автор подчеркивает, что Парис, оставивший свое пастушество «в седой древности», становится медиатором между миром богов и людей (и его статус приближается к божественному). Втянутый в орбиту мистериальной символики, он делается символом жизни и смерти, чудесного перехода в *иной* мир. Парис (и Турмс-Гермес) превращаются у этрусков в символическое обозначение определенного типа космогонии [Мавлеев 1984, passim][28].

В отличие от изображений на вазах с идущим, приводящим богинь Гермесом[29], на зеркалах мотива движения нет. «Со-поставленный» Парису, Турмс выступает то его двойником, то заместителем, и его статическое присутствие меняет валорификацию Париса, как бы удостоверяя равенство их мифологического веса.

Нельзя упустить и следующую «герметическую» деталь: в мифологическом и этнографическом досье *пастушества* охрана скота и его похищение одинаково обязательны (как и пастушеский посох с железным наконечником является одновременно оружием), см. выше. «Вороватость» и хитрость характеризуют именно пастушескую ипостась Гермеса, и проявляются

inslav

они с младенчества, как о том свидетельствует гомеровский гимн к Гермесу:

> Быв рожден на заре, заиграл на кифаре он в полдень,
> а ввечеру говяд Дальновержца украл Аполлона ⟨...⟩
> не пожелал ничуть понежиться в люльке священной,
> но припустился бегом искать Аполлоново стадо.

А после своих разбойничьих подвигов

> Быстро в люльку свою улегся Гермес достославный
> И пеленами закутался весь — точь-в-точь несмышленыш
> новорожденный! ⟨...⟩
>
> (Hom. hymn. IV. *Пер. Е. Рабинович*)

Ловкость, с какой маленький Гермес похищает коров Аполлона, заставляя их идти задом наперед и тем самым запутывая следы, — *поелику в коварствах всеведущ*, вошла в профессиональные приемы пастушеского воровства[31]. В отсвете этого и похищение Елены (с применением хитрости) может отсылать, так сказать, к «пастушескому профессионализму» Париса.

Гермесом не ограничиваются подспудные связи Париса с богами и специально — с богами-*пастухами*. Можно назвать еще одного его божественного двойника/заместителя — А п о л л о н а [Gartziou-Tatti 1992, 78 сл.].

Это он, Аполлон Тимбрейский, в своем собственном храме направляет руку Париса, посылающую смертоносную стрелу в Ахилла (или даже делает это сам: таким образом происходит обратная подмена, на этот раз — человека богом). Сам Парис погибает также от стрелы (Филоктета, о чем см. далее). Мифологически вряд ли случайно и нагнетение стрел, и то обстоятельство, что Парис предстает в «Илиаде» лучником. Это может рассматриваться как мифологическая отсылка к *стреловержцу* Аполлону, указание на какие-то более сложные сюжетные связи его и Париса.

Но и вне этих параллелей Аполлон, подобно Гермесу, может быть сближен с Парисом и как пастушеский бог — Номий (Theocr. XXV, 21; Apoll. Rhod. 4, 1218). Уже цитированный гомеровский гимн связывает двух пастухов, Аполлона и Гермеса, и посвящен, как уже было сказано, типично *пастушеской* истории — краже и возвращению скота.

Следует отметить еще одну примечательную деталь. Вернемся к одному из признаков мифологемы *пастуха: пастух* — р о л ь, м а с к а героя, на самом деле являющегося чем-то (или кем-то) *иным*; в зависимости от поворотов сюжета герой может проходить через чередование ипостасей *пастух/не-пастух*. В биографии Аполлона есть эпизоды, когда он прерывает

inslav

исполнение своих божественных функций и делает «человеческую» работу, причем без всяких полагающихся ему как богу преимуществ. Эти эпизоды связаны именно с *пастушеством*. Аполлон пасет стада Адмета (Apd. III 10, 4; Callim. H.2, 47f.[32]), Аполлон вместе с Посейдоном строит стены Трои и пасет быков у Лаомедонта, деда Париса (Il. XXI, 444f.; Apd. II 5, 9). А.Ф. Лосев подчеркивает «жалкий вид», в котором оказались Аполлон с Посейдоном во время службы у Лаомедонта («Лаомедонт не только не выдал им условленной платы, но даже чуть было не продал их в рабство и чуть было не отрезал им уши. Возможно, правда, что Лаомедонт не знал, с кем он тут имеет дело, и принимал обоих богов за людей»), и называет эти службы третьим основным мифом об Аполлоне: мифом об «*единовременном или периодическом оставлении своих божественных функций*», связывая это с хтоническими корнями бога и с отголоском большой мифологии о периодическом возвращении божества [Лосев 1996, 348, 417 сл.]. Хтоничность, таким образом, выражена и подчеркнута *пастушеством*.

Но эти эпизоды могут быть истолкованы в связи с мифологемой пастуха и в несколько ином плане. Служа у смертного, Аполлон остается богом, сохраняя подспудно свою истинную ипостась. Бог в роли простого *пастуха* — это должно побуждать к осторожности в отношении любого пастуха: не скрывается ли под его личиной бог (см. выше)[33].

К косвенным связям Париса и Аполлона присоединяется и то, что в ряде вариантов прорицание о Парисе исходит от Аполлона (Enn. Alex, fr. 18 Joc., apud Cic. de divin. 1, 21, 42), от Герофилы, жрицы Аполлона Дельфийского (Pausan. 10, 12, 5), более отдаленно — от группы прорицателей, в которую входит жрец Гелиоса и Феба по имени Аполлон (Tzetz. Antehom. 50—53), и от Кассандры, чей пророческий дар также связан с Аполлоном[34].

Особенностью *пастушеских* божеств является то, что *пастушество* не является их единственным занятием; оно всегда связано и с другими функциями. Наращенные таким образом добавления абсолютизируются, и связь их с пастушеством забывается. Здесь мы не будем касаться такого свойства/умения пастушеских богов, как прорицание (хотя в чем-то, очень косвенно, оно может быть связано с ролью судьи — того, кто выносит приговор): Аполлона, когда он был *еще пастушонком*, обучил искусству прорицания Пан. Есть область, в которой пастушеские боги и *пастухи*-смертные объединяются: это м у з ы к а с м у з ы к а л ь н ы м и и н с т р у м е н т а м и. Богам-*пастухам* Гермесу и Пану приписывается изобретение лиры и сиринги (флейта Пана)[35], Аполлону — совершенная игра на ли-

inslav

ре, которую он получил от Гермеса (по свидетельству Павсания, Гермес был изобретателем лиры, а Аполлон — кифары)[36].

Весьма примечательно, как в том же гомеровском гимне Гермесу сплетаются темы музыки и пастушества[37]: спор Аполлона и Гермеса из-за украденного стада кончается тем, что Аполлон выменивает у Гермеса своих коров на лиру: так уравниваются, казалось бы, столь далекие друг от друга ценности. Артистические функции Аполлона, с одной стороны, как бы несопоставимы по значимости с пастушескими, но, с другой стороны, входящие в его юрисдикцию музыка и музыкальные инструменты в принципе являются столь же обязательными атрибутами *пастуха*, как посох и стадо. В Илиаде пристрастие Париса к игре на лире представлено как признак его изнеженности и уклонения от воинского долга. Однако, будучи выведенной из этого контекста, игра на лире может отсылать к Аполлону (и косвенно — к изобретателю лиры Гермесу).

И, наконец, мифологический слой Париса можно видеть в его связях с еще одним «рубежным» между богами и людьми (хотя и по-иному, чем Парис) персонажем — с Ахиллом.

Ахилл, Парис и Елена объединены сюжетом всеобщей войны, задуманной богами, войны, где «не было ни победителей, ни побежденных» и где «кончал свою жизнь героический век» [Тахо-Годи 1989, 279]. Судьба Ахилла уже в истоках оказывается странным образом переплетенной с Парисом. Διὸς βουλή имеет в виду не только наказание человечества, не только Троянскую войну и истребление героев вообще, но и Ахилла, как своего рода козла отпущения, неудачника еще до рождения, когда ему заменили божественного отца на смертного (чтобы лишить его возможности занять место Зевса) и предопределили гибель в числе других героев, и в круг прочих его «обидчиков» включает Париса.

Об этой трагической неосуществленности Ахилла, вечного «лишенца», чуть ли не аутсайдера, обделенного судьбой, при том, что эта обделенность судьбой является столь же индивидуальной, сколь и родовой, см.: [Топоров 1990, 67]. Ранее сходные мысли были высказаны Н. Бахтиным: фессалиец, единственный северянин в кругу ахейских царей, Ахилл выделяется чем-то, что переходит границы личного:

> Он принадлежит к другому слою и представляет другую стадию цивилизации — ту, которую остальные ахейцы уже прошли. Они забыли Фессалию, свой исконный дом, и изменились под воздействием своего нового южного обиталища; Ахилл же избежал этого воздействия [Bachtin 1963, 76].

inslav

Если Ахилл «лишенец», то Парис, напротив, «везунчик», которому все не только сходит с рук, но и оборачивается удачей. В определенной степени это объясняется контрастом их характеров и темпераментов, подчеркнутым, в частности, в «Илиаде». Ахиллу свойственны резкие переходы настроения, от неистового гнева (Н. Бахтин сравнивает его с берсерками) до элегической грусти. «Пасторальный» Парис покладист, легко идет на компромисс и умеет успокоить своего оппонента. Ахилл возмущен вероломством богов, что он и высказывает со всей нелицеприятностью, — Парис полностью принимает волю богов.

В условно конструируемом сюжете **Ахилл и Парис* можно выделить 1) завязку, 2) кульминацию и 3) развязку.

1) Задумав Троянскую войну, Зевс как бы дает Парису дорасти до возраста, когда тот сможет выполнять функции судьи, после чего вводит в действие Эриду. И здесь *начало,* отмеченная точка: впервые сталкиваются судьбы Париса и Ахилла. Эрида со своим яблоком раздора появляется на свадьбе Пелея и Фетиды, родителей Ахилла. Вводится тема «дальнего судьи», *пастуха,* к которому надо идти на край света[38]. Этот *край земли* одновременно определяет границу войны, то есть истребления человечества. Есть еще свидетельство коварного плана богов, избравших Ахилла жертвой заранее, еще до его рождения. В недошедшей трагедии Эсхила «Фетида упрекала Аполлона в лживости, потому что на ее свадьбе он пророчил Ахиллу только хорошее, а на деле сам же его убил ⟨...⟩ "Он предвещал мне обладание хорошими детьми, которым недоступны болезни, и их долговечность ⟨...⟩ сам же это изрекши, сам же оказался тем, кто убил моего сына"» [Лосев 1996, 515].

2) Непосредственное столкновение героев, вторая отмеченная точка (*кульминация*) — стрела Париса и/или Аполлона поражает Ахилла; это происходит в храме Аполлона Тимбрейского — там же, где Ахилл святотатственно убил троянского царевича Троила: выбор места дополнительно подчеркивает «божественное руководство» и «запланированность» происшедшего. Сам Парис, как мы помним, погибает от стрелы Филоктета. У Аполлодора (Apd. Epit. III, 26—27) Ахилл и Филоктет оказываются объединенными в связи с гневом Аполлона. Ахилл убил Тенеса, несмотря на предостережение Фетиды (если он это сделает, то погибнет сам от Аполлона). Когда после этого эллины совершали жертвоприношение Аполлону, с его алтаря сползла водяная змея и укусила Филоктета.

Итак, Парис погибает от стрелы, направленной фессалийцем[39] (то есть земляком Ахилла) Филоктетом, владельцем «особого» лука — лука Геракла. Стóит напомнить, что, «когда

inslav

война под Илионом затянулась [и эллины не знали, что им делать], прорицатели сказали им, что они возьмут город не раньше, чем привезут сюда лук и стрелы Геракла ⟨...⟩ Поэтому, как говорят, они послали за Филоктетом» (Paus. V, XIII, 3). Таким образом, Филоктет, *сокрушитель Приамовой Трои, завершитель данайских трудов* (Find. pyth. I, 52 сл.), ставит точку в войне: план богов выполнен, и Париса убирают, как сделавшего свое дело мавра.

И Ахилл, и Парис занимают маргинальное положение в реальном географическом (север — Фессалия и восток — Малая Азия) и метафорическом (*иной, чужой*) пространстве. В этом смысле выбор богов отмечен: для того, чтобы избавиться от человеческого рода (*массы*), в качестве исполнителей назначены *крайние*, те, кто по разным признакам выбиваются из этой *массы*.

3) *Развязка* — посмертное соединение Елены и Ахилла на острове Левка.

В такой реконструкции (или конструкции) сюжета **Парис и Ахилл* протагонисты оказываются едва ли не соперниками (в «Елене» Еврипида Ахилл сватается к Елене; в гесиодовском «Каталоге женщин» от этого намерения его удерживает Хирон). Они, кроме того, если можно так сказать, объединены противопоставлением, касающимся судьбы. Парис н е в ы б и р а е т, а пассивно (или послушно) плывет по течению судьбы, поэтому для него не существует страха перед личным позором (Парис в «Илиаде», см. выше); в сюжете «Суд Париса» он, в общем, довольно вяло отнекивается от роли судьи. Ахилл же в ы б и р а е т (из двух возможностей), предпочтя жизнь короткую, но славную.

Биографическая и событийная линии, помещенные в эту рамку и рассматриваемые под выбранным углом зрения, обнаруживают ряд совпадений, которые, даже при клишированности ряда мотивов, могут трактоваться как неслучайные.

Прежде всего следует назвать бросающуюся в глаза связь обоих с *огнем* и *водой*, основоположными космогоническими элементами, противопоставленными друг другу, побеждающими друг друга и сочетающимися друг с другом. Эти сложные отношения огня и воды весьма отчетливо проступают в генеалогии и биографии обоих героев.

АХИЛЛ: его дед Эак, сын Зевса (= небесного огня) и Эгины, дочери речного бога Асопа. Отец Ахилла Пелей, сын Эндиады, дочери кентавра Хирона[40], женился на Фетиде, дочери морского старца Нерея и Дориды, дочери Океана. Чтобы избежать союза со смертным, Фетида превращается в объятиях Пе-

inslav

лея в огонь, воду, ветер, дерево и т.п. Родив от Пелея Ахилла, она, чтобы дать сыну бессмертие, помещает его в огонь или в воды Стикса; о водной (хтонической) генеалогии Ахилла, об исходном контакте Ахилла с космическими первостихиями, когда «вода дала ему неуязвимость, а огонь, против ожидания, не дал ему бессмертия», см.: [Топоров 1990, 74, 77 – 79].

ПАРИС: в его родословной также присутствует «водный мотив»: «⟨...⟩ Приам ⟨...⟩ женился во второй раз на Гекабе, дочери Диманта, или, как говорят некоторые, Киссея, или же, как говорят еще другие, на дочери реки Сангария» (Apd. III, 12, 5). С отцовской стороны среди дальних предков Париса есть и Скамандр, божество соответствующей троянской реки. Первая жена Париса нимфа Энона – дочь речного бога Кебрена (истории Париса и Эноны нет ни у Гомера, ни в «Киприях»; отмечается, что миф о Парисе и Эноне является как бы рамкой, в которую помещен миф о Парисе и Елене; при этом обе любовные истории по сути друг с другом не соотносятся [Καχριδής 1987, 70][41]).

Отождествление Парис – факел (огонь) находит выражение и разнообразии «огненных» эпитетов Париса (λαμπάδα, δαλός, ἔμπυρος, καιόμενος, πυρός, διάπυρος; πυρφόρον ἐρισφάραγον Ἑκατόχερα) и т.д.

Определенные сходства обнаруживаются в том, г д е и к а к воспитываются Ахилл и Парис. Оба они проводят раннее детство ни *горе*, в *лесу* (Пелион у Ахилла, Ида у Париса), то есть в граничной части *иного* мира, оба поручены сверхъестественным воспитателям – зверям, териоморфным существам и тем, кто является медиатором между миром животных и миром людей. У Ахилла[42] это кентавр Хирон, который обучает его не только военным доблестям и врачебному ремеслу, но и *пастушескому* комплексу – приручению коней, пению и игре на лире. Восприемники Париса – сначала медведица[43], затем *пастухи*[44].

Как раз по пастушескому комплексу Ахилл и Парис могут быть противопоставлены. Парис выступает защитником *пастухов* и стад. Ахилл же манифестирует разбойную ипостась *пастуха*:

> Ахиллес взял с собой нескольких отважных воинов и стал опустошать страну, дойдя до горы Иды, чтобы захватить там стада Энея. Тот бежал, а Ахиллес, перебив пастухов вместе с Местором, сыном Приама, угнал коров (Apd. Epit. III, 32, эпизод, как и «Суд Париса», взят из «Киприй»).

Ахилл и Парис музицируют на одном и том же инструменте – на лире. Ахилл – единственный из ахейских царей играет на лире; лира Париса – дар Афродиты[45]. Лира объединяет/противопоставляет их в следующем пассаже Элиана:

inslav

Когда Александр прибыл в Илион, какой-то троянец, заметив, что царь со вниманием все осматривает, показал ему лиру Париса. На это Александр сказал: «Я бы предпочел увидеть ту, на которой играл Ахилл». Мудрые слова! Ведь Александр хотел взглянуть на лиру, принадлежавшую отважному воину, под звуки которой он воспевал подвиги героев. А для чего бряцали струны Парисовой лиры, как не для соблазна, привораживания и умыкания женщин?

(El. IX, 38)

В биографии Ахилла существен травестийный эпизод: его жизнь на Скиросе среди дочерей Ликомеда в женском платье = обличье. О травестии Париса в изображении на этрусском зеркале (зеркало с гравировкой B. 516):

[Парис] разыгрывает ⟨...⟩ странную пантомиму с переодеванием, когда в лице одного оказываются слиты и мужчина и женщина. Перед нами, несомненно, женско-мужская травестия ⟨...⟩ Парис ведет себя как-то странно: его женоподобные черты резко усиливаются, он активно проявляет свою способность изменять пол. В греческом искусстве IV в. до н.э. наиболее близкая ему параллель — эроты-гермафродиты в южноиталийской вазописи [Мавлеев 1984, 58].

И Ахилл, и Парис погибают, пораженные стрелой. После гибели Ахилла Фетида переносит тело сына на Белый остров (Левка, в устье Дуная). Там он и продолжает свою жизнь post mortem. Его спутницей называют Медею, Ифигению, Поликсену — и Елену:

Есть в Эвксинском понте остров, напротив устья Истра, посвященный Ахиллу; имя этому острову Левка ⟨...⟩. На нем есть храм Ахиллу и в храме статуя. Говорят, что первым посетил этот остров кротонец Леоним ⟨...⟩ он говорил, что видел Ахилла ⟨...⟩ что женою Ахилла была Елена... (Paus. III, XIX, 11 — 13).

От союза Ахилла с Еленой рождается крылатый Эвфорион[46]. Так, оба героя оказываются вновь соединенными той, которая была причиной их гибели.

Возможно, именно причудливо вплетенная в Διὸς βουλή роль Париса в судьбе Ахилла будет способствовать установлению мифологической ипостаси этого необычного, выбивающегося из ряда персонажа, в котором, несомненно, ощущается хтонический слой, который в свою очередь отсылает к его *пастушескому* прошлому.

[1] «Der Versuch den P. in die Sphäre des Mythischen zu erheben, ist gescheitert; aber auch für einen Sagenhelden hat ihn der Dichter nur unzulänglich ausgestattet. Er ist ein Märchenprinz» [RE, s.v., 1489].

[2] Опереточный герой — и не случайно его «общекультурная карьера» завершается «Прекрасной Еленой» Оффенбаха.

inslav

[3] В подлиннике ἐκὼν δ'οὐκ ἄν τις ἕλοιτο, т.е. подчеркивается невозможность самостоятельного выбора.

[4] В «Истории о разрушении Трои» инициатором убийства Ахилла является Гекуба, которая «настойчиво уговаривает и умоляет Александра», чтобы он устроил Ахиллу засаду и убил его, и Парис — снова — подчиняется [Дарет 1997, XXXIV].

[5] Об организации судьбы Париса см.: [Pellizer 1991, 33]. Если буквализировать недавно высказанные мысли об уподоблении судьбы грамматическому синтаксису [Гринцер 1994], можно сказать, что «синтаксически» жизненный путь Париса разворачивается без девиаций и уклонений от заданной парадигмы.

[6] Правда, бесславный конец поединка ничуть его не обескуражил и финал — на ложе Елены — Парис счел вполне естественным, достаточно решительно отметя ее упреки:

> Нет, не печаль мне, супруга, упреками горькими сердце;
> Так, сегодня Атрид победил с ясноокой Афиной;
> После и я побежду: покровители боги и с нами.
> Ныне почием с тобой и взаимной любви насладимся.
> (Il. 3, 438—441)

[7] Анализ этой пограничности в контексте инициации см.: [Gartziou-Tatti 1992].

[8] Об этой функции пастухов см.: [Vernant 1981, 162 сл.].

[9] Анализ этого предсказания в контексте спора с судьбой см. теперь: [Pellizer 1988].

[10] См. биографию Париса по Аполлодору: «Когда у нее [Гекабы, жены Приама] должен был родиться второй ребенок, ей представилось во сне, что она родила пылающий факел, который затем сжег весь город. ⟨...⟩ Эсак [сын Приама, толкователь снов] сказал, что дитя, которое должно появиться на свет, принесет гибель родине и что его следует выбросить. После рождения ребенка Приам отдал его рабу по имени Агелай, чтобы тот отнес его и оставил на склоне горы Иды. Но брошенное дитя стала вскармливать медведица и кормила его в течение пяти дней. Когда Агелай увидел, что ребенок остался в живых, он взял его и принес к себе домой. Там он стал его воспитывать, как своего ребенка, назвав мальчика Парисом. Когда Парис вырос, он выдавался среди других юношей своей красотой и силой. За это его прозвали Александром, ибо он отбивал пиратские набеги и защищал стада овец. Недолгое время спустя нашел он и своих истинных родителей» (Apd. III, XII, 5).

[11] Анализ двойного наименования Париса и библиографию последних работ по теме см.: [Gartziou-Tatti 1992].

[12] За пределами «Суда Париса» в общем *сюжете Париса* тема пастушества исчезает: его узнают и признают родители, происходит похищение Елены и начинается Троянская война. Во фрагменте войны, представленном «Илиадой», тема пастушеского прошлого Париса настолько игнорируется, что встает вопрос, намеренное ли это опущение, или автору не был известен соответствующий миф (единственное более или менее косвенное упоминание — Il. 24, 28—29, богини приходят в пастушескую хижину Париса — считается возможной интерполяцией).

[13] Показательно, насколько прочно отпечаталась связь Париса с пастушеским ритуалом в средневековых (в частности, славянских) версиях

inslav

«Троянских сказаний», где пастушество Париса подчеркнуто его патронимическим эпитетом-указанием на мнимого отца «Парис Пастухович»: *Фарижь Пастыревичь, Парижь пастиревикь, Парижь пастыревичищь.* Постоянный эпизод в рассказе о пастушеском детстве Париса — его игры с быками, носящие характер обряда: он заставляет их бодаться и надевает на рога победителю венок из ветвей маслины или из цветов, а побежденному — венок из соломы: «Фарижь же связываше два вола и бодяхуся: и кий премогаше, тому соплеташе венець от масличиа, кий же не одолеваше, тому вьаше от сламы и пологаше има на рогу» [Троянские сказания 1972, 7]; «И кьді имь бы .3. Лѣто, идѣхоу с ѡ⟨т⟩цем на полу. И играхоу се ѡба ѡколо добитка, и Париж пастиревикь сваг' аше два воли. И кои дроугомоу дориваше, томоу и Париж пастиревикь свиваше вѣнець ѡᵀ цвѣтиа, а които не дориваше, то и свиваше вѣньць ѡᵀ сламе. И Парижь дѣлаше кичмоу а дроуги с⟨и⟩н еговь вьдѣлаше бьть» [Capaldo 1973, 46, 48].

[14] Это подчеркивается в иконографии Париса его фригийской одеждой.

[15] Объяснение причины этого, приводимое Лукианом, выглядит откровенной отговоркой: Зевс уверен, что если он присудит одной из богинь приз за красоту, две другие сделаются его врагами.

[16] В этом замещении бога простым *пастухом* можно среди прочего видеть один из вариантов известного сказочного (и новеллистического) клише, когда *пастух* находчиво отвечает на вопросы вместо героя. Ср. английскую версию в детском стихотворении, известном нам через Маршака:

Ответил пастух, поглядев простовато:
— Ты думаешь, сударь, что видишь аббата.
Меж тем пред тобою стоит свинопас,
Который аббата от гибели спас.

[17] То есть Зевс знает истинное происхождение Париса, знает, что он «ненастоящий» пастух.

[18] Таким предстает Парис на картине Полигнота: «...Парис, еще безбородый, он хлопает в ладоши по-деревенски» (Paus. X, XXXI, 3).

[19] Иконографию Париса см. по [RE, s.v.].

[20] Связь Диониса с Гермесом относится к младенчеству Диониса, когда Гермес выполняет одну из пастушеских функций — спасение ребенка, которому угрожает опасность; от обычного клише случай Диониса отличается тем, что его не бросают на погибель, но, напротив, по поручению Зевса, Гермес несет Диониса далеко, в горы, в лес, к чудесным воспитательницам. Ср. также появление Диониса в изображении эпизода «Гермес ведет трех богинь на Иду» (Sf. Vase München 773).

[21] К этому же: двойственность персонажа/персонажей подчеркивается двумя хорами — пастухов, связанных как с Парисом, так и с Дионисом, и сатиров, спутников Диониса [Tatti 1986, 332].

[22] Ср. обычное, бытовое клише *пастуха* в античной (словесной и иконографической) традиции, составленное из атрибутов, относящихся к его ремеслу (и включающее позу «доброго пастыря»):

Πήρην σήν ὀπίσω, κάλαθον χερί, τὸν τράγον ὤμοις,
αἰπόλε, τῶν ἀγρῶν σύμβολα πάντα φέρεις. [AP 1970, XIV, 104]

Котомку за спиной, корзину в руке, козла на плечах,
пастух, ты носишь знаки твоих полей.

[23] Следует отметить, что самые древние изображения «Суда Париса» (VII в. до н.э., ольпа Киджи и гребень из слоновой кости из храма Артеми-

inslav

ды Орфии в Спарте) представляют его бородатым (признак взрослого, а не юношеского возраста), в длинной тунике, с двумя копьями — и без каких бы то ни было атрибутов пастуха или фригийского царевича. — Анализ иконографии Париса см. [Gartziou-Tatti 1992, 81].

[24] Морих, пастух-козопас, покровителя — бога Гермеса,
Славного сторожа стад, статую здесь водрузил.
Козы мои, насыщаясь в кустах, покрывающих горы,
Не опасайтесь теперь волка, губителя стад.

(Леонид Тарентский)

[25] О Гермесе-криофоре см., в частности [Nilsson 1955, 506]. В иконографии Гермеса это изображение достаточно распространено, — но не в связи с «Судом Париса».

[26] Ср. их встречу на эрмитажной амфоре Мастера Алкимаха: (идущий? приходящий?) Гермес с кадуцеем и (стоящий, ожидающий его?) юный безбородый Парис.

[27] Жан Мореас в своем обращении к Луне вспоминает еще об одном простом *пастухе*, Эндимионе, ставшем супругом Луны и лунным божеством (подчеркивание этого перехода см. [Акимова 1997, 71]).

Я знаю: никогда на девственное ложе
Твое — брадатый Пан не восходил в тиши.
Но горько-сладкий огнь, твои мечты тревожа,
К Карийским высотам тебя когда-то влек,
Где юноша-пастух скитался одинок.

(*Пер. В. Брюсова*)

[28] К космогоническому уровню можно отнести и появление солярных и лунарных символов в этрусской иконографии Париса: возможно, они значат нечто большее, чем указание на время суток, как это предполагает исследователь темы: [Краускопф 1994, 139].

[29] О Гермесе — боге *странствующих*, ставшем *странствующим* богом см.: [Nilsson 1955, 507].

[30] Ср. — в кругу *пастушеской* темы — такую же ловкость маленького Кришны: эпизод с похищением масла, когда Кришна отпирается, ссылаясь на то, что он ребенок и не может украсть масло своими маленькими ручками; ср. также его игры с пасту́шками.

[31] См. об этом замечание переводчика «Гомеровых гимнов»: «Такую же уловку применяют и другие воры пастушеских стад, как мифологические, так и реальные (Афанассакис сообщает, что на его родине, в северо-западной Греции, скот до сих пор крадут этим же способом)» [Гомеровы гимны 1995, 134].

[32] Феба зовем и Пастушеским мы, то время припомнив,
Как у Амфиссова брега он блюл кобылиц быстроногих,
Жаркой любовью пылая к Адмету, подобному богу...

[33] Это находит отражение в современных традициях: пастуха боятся и сторонятся, поскольку предполагают в нем сверхъестественное знание и могущество.

[34] См.: [Pellizer 1991, 33].

[35] О сиринге см. в частности [Герцман 1995, 52 сл.]. Существенно, что сиринга никогда не была инструментом музыкантов-профессионалов, а в качестве специально пастушеского инструмента обладала магическими свойствами. В современных балканских традициях соответствующий мо-

inslav

тив чрезвычайно распространен. О магической силе флейты (авлос, сиринга) и ее связи «с маской ужаса», то есть со смертью (мотив Горгоны) см.: [Vernant 1985, гл. 6].

[36] (Paus. V, XIV, 6); см. подробно [Герцман 1995, 34—37].

[37] Ср. перебранку пастухов в V Идиллии Феокрита: Комат обвиняет Лакона в краже козьей шкуры, тот Комата — в краже свирели.

[38] В «Повести о создании и попленении Тройском...» Парис присутствует на свадьбе Пелея и Фетиды [Троянские сказания 1972, 7—8].

[39] В «Илиаде» Парис сражается почти исключительно с фессалийцами.

[40] Тот же признак гибридности, который был выше отмечен в связи с пастушескими богами; в обоих случаях речь идет о домашних животных, находящихся под юрисдикцией пастушества (конь, козел).

[41] С Эноной связаны последние «путешествия»-передвижения Париса, в которых отчетливо проступает *вертикаль/горизонталь* (*жизнь/смерть*): раненый стрелой Филоктета, он отправляется/поднимается к Эноне на Иду, просить исцеления (в соответствии с ее обещанием). Оскорбленная его изменой, Энона отказывается помочь ему, и Парис возвращается/спускается в Трою, где и умирает. — Вообще следует отметить мобильность Париса: к его сухопутным передвижениям добавляется и морское — за Еленой в Спарту — с Еленой в Трою (ср. также его сверхъестественный — с помощью Афродиты — перелет с поля сражения в покои Елены).

[42] Ахилл косвенно связан с животным миром и с превращением: его дед Эак был царем мирмидонян, то есть превращенных в людей муравьев.

[43] Вскормленный молоком медведицы, он усваивает и «звериные» качества — θεριώδης (Tzetz. Sch. Licophr. Alex. 138): дополнительное свидетельство маргинального положения пастуха между человеком и зверем.

[44] Классический «поэтапный» способ чудесного спасения младенца, от которого избавляются родители: он переходит из рук в руки, ср. случай Эдипа, переходящего от одного пастуха к другому. См. трактовку: [Vernant, Vidal-Naquet 1986, 70—71; Pellizer 1991, 19—20]. Пастухи причастны и к детству Елены. Зевс и Немезида соединились в виде лебедя и гусыни. Немезида родила яйцо, которое подобрал в роще пастух и отнес Леде. Из яйца родилась Елена, которую Леда выдала за свою дочь (Apd. III, 12, 7).

[45] Парис играет еще и на пастушеской сиринге (Eur. Hel. 358).

[46] Гёте в «Фаусте», упомянув об этом мистическом браке (*Как призрак с призраком с ним сочеталась я, / Как с духом дух, как с видимостью видимость* — говорит Елена), отцом Эвфориона сделал Фауста.

Акимова Л.И. Саркофаг из Агиа Триады и ритуал жертвоприношения в античности // Введение в храм. М., 1997.

Герцман Е.В. Музыка древней Греции и Рима. М., 1995.

Гомеровы гимны 1995 — Гомеровы гимны / Перевод с древнегреческого Е. Рабинович. М., 1995.

Гринцер Н.П. Грамматика судьбы (фрагмент теории Стои) // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994.

Дарет 1997 — *Дарет Фригийский*. История о разрушении Трои / Сост. А.В. Захарова. СПб., 1997.

inslav

Краускопф И. Астральные божества в Этрурии // Этруски и Средиземноморье. Випперовские чтения. М., 1994, вып. XXIII.

Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996.

Мавлеев Е.В. Мастер «Суда Париса» из Оберлинколледж в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1982. Вып. XLVII.

Мавлеев Е.В. Судьба греческого сказания о «Суде Париса» в Этрурии VI—III вв. до н.э. // Труды Государственного Эрмитажа. Л., 1984. Вып. XXIV.

Мавлеев Е.В. Мифотворчество изобразительного искусства (на материале этрусских зеркал) // Жизнь мифа в античности. Випперовские чтения — 1985. М., 1988. Вып. XVIII, Ч. I.

МНМ — Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1980—1982, т. 1—2.

Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. М., 1989.

Топоров В.Н. Об архаичном слое в образе Ахилла (проблема реконструкций элементов прототекста) // Образ. Смысл в античной культуре. М., 1990.

Троянские сказания 1972 — Троянские сказания. Средневековые рыцарские романы о Троянской войне по русским рукописям XVI—XVII веков / Подг. текста и статьи О.В. Творогова. Л., 1972.

Цымбурский В.Л. Выступление в дискуссии // Жизнь мифа в античности. Випперовские чтения—1985. Дискуссия. М., 1988. Вып. XVIII. Ч. 2.

Цымбурский В.Л. Александр — Алаксандус — Elaxsantre (к диахронной структуре мифа о Парисе) // Образ. Смысл в античной культуре. М., 1990.

AP 1970 — Anthologie grecque. I P. Anthologie Palatine. Paris, 1970, t. XII.

Bachtin Nicholas. The Greek North // Nicholas Bachtin. Lectures and Essays. Univ. of Birmingham, 1963.

Capaldo I. Il romanzo di Troia slavo meridionale. Milano, 1973, v. II.

Gartziou-Tatti A. Pâris-Alexandre dans *l'Iliade* // *L'Initiation.* Actes du Colloque international de Montpellier, 11—14 avril 1991. Montpellier, 1992.

Καχριδης 1987 – Ελληνική μνθολογία. V. Γενική ἐποπτεία Ι.Θ. Καχριδής. Αυήνα, 1987.

Nilsson M.P. Geschichte der griechischen Religion. München, 1955.

Pellizer E. Favole d'identita', favole di paura. Roma, 1982.

Pellizer E. L'enfant et l'oracle: esquisse d'une analyse sémio-narrative // Métamorphoses du mythe en Grèce antique. Genève, 1988.

Pellizer E. La peripezia dell'eletto. Palermo, 1991.

RE — Paulis Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. N.B. von Georg Wissowa. München.

Tatti A. Le Dionysalexandros de Cratinos // MHTIS. Revue d'anthropologie du monde grec ancien, 1986. V. 1, 2.

Vernant J.-P. Hestia-Hermes. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les grecs // Mythe et pensée chez les grecs. Paris, 1981.

Vernant J.-P. La mort dans les yeux. Paris, 1985.

Vernant J.-P., Vidal-Naguet P. Oedipe et ses mythes. Bruxelles, 1986.

Vierbach J.H. Flora mythologica oder Pflanzenkunde. 1833. Repr. Vaduz, 1990.

W.D. Griechische Mythen in der etruskischen Kunst // Die Welt der Etrusker. Archäologische Denkmäler aus Museen der sozialistischen Länder. Berlin, 1988.

1999

inslav

О СВЯЗИ *ИГРА – РИТУАЛ* (*ИГРУШКИ – РИТУАЛЬНЫЕ ПРЕДМЕТЫ*)

В мифе о ребенке Дионисе, растерзанном титанами, есть эпизод «заманивания»: титаны отвлекают мальчика разными, специально изготовленными или специально подобранными предметами — золотые яблоки (Гесперид), зеркало, шерсть, гудящий волчок, ромб, мячики, игральные кости... [см.: Гуробский папирус (Greek Papyri from Gurob, 28—30), Фирмик Матерн (Об ошибочности языческих религий VI; Еврипид. Критяне, фр. 472), Клемент Александрийский (Clem. Alex. Protrept. II, 17,2—18; II, 18, 1—2), Арнобий (Arnob, Adv. Nat. IV, 19) и др.]. Эти предметы названы детскими игрушками, что, строго говоря, соответствует не столько их «природе», сколько их функции в названном эпизоде («символические игрушки» — Вяч.Вс. Иванов). Клемент Александрийский считает их «непотребными символами дионисийских мистерий»; орфики и неоплатоники развивают символику зеркала в связи с идеей расчленения/собирания, т.е. превращений Диониса; современный исследователь (Р. Жирар) видит функцию «игрушек» в отвлечении жертвы при заклании от предстоящей ей гибели, что символизирует добровольность этого акта. Таким образом, в перечисленных и в ряде других толкований этого эпизода на первый план выступает ритуал и ритуальные предметы.

В итоге несколько затушевывается пружина, двигающая сюжет: гибель мальчика, привлеченного возможностью «игры в игрушки»; тем самым исчезает аспект homo ludens, в данном случае приобретающий трагическую окраску. Между тем этот аспект представляется далеко не случайным. Связь *игра — ритуал* (*игрушки — ритуальные предметы*) обычно рассматривается в диахронической последовательности (в двух направлениях: ритуал происходит из игры — игра представляет собой вырожденный ритуал). В нашем случае игра и ритуал предстают в динамическом единстве, допускающем разные повороты в толковании и разные направления развития. Эту множественность допустимо сопоставлять с «множественностью» Диониса.

inslav

Существенна семантическая интерпретация игрушек — ритуальных предметов. Между двумя полюсами — обычные детские игрушки (мячик, волчок и т.п.) и [мистическое] зеркало — располагаются предметы с канонической мифопоэтической нагрузкой (яблоки Гесперид, шерсть и т.д.), что, кстати, бросает мифологический отсвет на собственно игрушки. В данном случае особое внимание следует уделить *ромбу*, звучащей игрушке, или древнейшему музыкальному инструменту. Ромб представляет собой плоский продолговатый кусок дерева, кости или металла, который крутится на шнуре; другой конец шнура привязан к руке или к специальной ручке. При вращении ромба возникает жужжащий или гудящий звук.

Роль ромба в архаическом ритуале (прежде всего инициационном) весьма значима: это не просто звуковое сопровождение, но и звуковое кодирование. Ср. хотя бы шум как средство защиты от стихии враждебного; близость ромба и *iynx* (птица-вертишейка и связанный с ней звучащий магический предмет /колесо/; см.: *Tavenner E.* Iynx and Rhombus // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. Vol. 64, 1933 (1933). С. 109—127; *Nelson G.W.* A Greek Votive Iynx-Wheel in Boston // American Journal of Archaeology. 1940. Oct.-Dec. Vol. 44. No. 4. P. 443—456 и др.); переданную на звуковом уровне идею круга (круговращательного движения) как непрерывности, вечного возвращения. Введение упорядоченного, ритмизованного звучания (и ромб, и гудящий волчок, подгоняемый кнутиком, предполагают ритм, соответствующий внутреннему ритму человека) может указывать на пред-музыку, связанную с Дионисом (ср. Дионис Бромиос). Сочетание движения и звука (движение под аккомпанемент; звук, подчиненный движению/ритму) отсылает, среди прочего, к тиасосу Диониса.

Игра и музыка, ритуал и музыка сплетаются, ср. сочетание игры, танца и музыки в др.-греч. *ἀθύρω* ‘играть, петь, изображать на сцене’ и *παίζω* ‘играть, танцевать’, где прибавлен элемент «детского». Эта связь игры/ритуала с ребенком, особенно подчеркнутая в рассматриваемом эпизоде, может вводить еще и идею начала, истоков, а на операционном уровне — идею обучения.

1988

inslav

ОБ ОДНОМ ОТРАЖЕНИИ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ У АНАКСИМЕНА

В статье «Место Анаксимена в становлении научного мышления»(Balcanica. М., 1979) И.Д. Рожанский указывает на широкое использование Анаксименом метода аналогий, взятых из опыта обыденной повседневной жизни:

...Речь идет о Земле, образовавшейся в результате «валяния» воздуха. Употребленный здесь глагол πιλέω, впоследствии приобретший переносное значение сжатия или сгущения, в своем первоначальном буквальном значении служил обозначением процесса валяния шерсти... Таким образом, Земля, по Анаксимену, образовалась так, как валяют шерсть в мастерских, изготавливающих войлок. Такие мастерские несомненно существовали в Милете, славившемся своими шерстяными и войлочными изделиями. Мы имеем здесь любопытный пример непосредственного влияния материального производства на научную теорию...

Вместе с тем не исключено, что здесь косвенно отражается архаическая мифологема о творении мира, представляемом как навивание, тканье, валяние, замешивание, вылепливание, вырезание и т.п. В пользу этого свидетельствуют как известный факт густых мифологических ассоциаций и образов у других ионийских натурфилософов, так и отдельные детали, в частности, у самого Анаксимена.

В рамках этой мифологемы превращению Хаоса в Космос соответствует оплотнение первовещества, производимое с помощью действий, относящихся к полю культуры, т.е. ремесел. Акт творения — это «окультуривание», а более специально — упорядочивание, «украшение» первовещества. Сам Космос представлялся греками как нечто «украшенное», «нарядное», т.е. соответственным образом одетое (ср. *об-лекаться, об-волакиваться* и далее об *облаке*)[1]. Оппозиция *природа/культура* актуализуется таким образом на самом первом этапе возникновения мира, чтобы повториться потом в мифологеме, отражающей один из последующих этапов, так сказать, обживания мира — на этапе научения человека ремеслам, которые уже были применены Творцом. Так, кроме того, вводится шифтер «вечного повторения», или «вечного возвращения».

inslav

К *войлоку*, символизирующему Землю, ср. реконструированный для и.-е. мотив *свитой шерсти* (или *руна*) с вложенными атрибутами плодородия, помещенной в корнях мирового дерева (см. хеттское вечнозеленое дерево *eia-*), что соответствует образу вселенной.

При описании движения небесных светил Анаксимен уподобляет небо войлочной шапочке (τὸ πιλίον), поворачивающейся на голове. Это, в свою очередь, побуждает к новым мифопоэтическим аналогиям. Представления Земли и Неба абсолютно симметричными друг другу (в связи с Балканами см. хотя бы отражение этого в греческой легенде XVI в. о сотворении мира, сохранившей богомильские представления:

Господь устанавливает семь столбов, чтобы поддерживать небо над землей; небо сравнивается с растянутой кожей, т.е. крышей, навесом),

или одинаковыми по структуре и материалу известны. По этим представлениям Небо уподобляется по плотности Земле, а не наоборот, см. восстановленный для общеиндоевропейского образ «каменного неба», клише «земная и небесная твердь»(отсюда возможность двоякого толкования *И твердь кишит червями*), наконец, широко распространенный на Балканах сюжет о навивании Земли и Неба: Господь делает два одинаковых навоя и «сжимает» (еще к оплотнению, сгущению первовещества) Землю, чтобы небо покрывало ее полностью. См. еще облака (< **ob-volk-*, ср. **velk-ti*) как обволакивание, своего рода дополнительное оплотнение неба (или его одевание, облекание, украшение, ср. загадывание неба через *sucnă*, *rochie* 'юбка, платье' в рум. загадках, через *шубенку, ковер* в русск. и т.д., — существенно, что и здесь присутствует мотив *шерсти, меха*).

Материальное и структурное тождество Неба и Земли, с одной стороны, и их сопоставление с войлоком, с другой, позволяют высказать предположение об истолковании одной строки Данте (Ihf. I, 105), где о Псе, которому предстоит победить Волчицу и воцариться, сказано: *e sua nazion sarà tra feltro e feltro* 'меж войлоком и войлоком державный'. В добавление к существующим объяснениям (вплоть до самых конкретных, касающихся исторических реалий, — связи с избирательными урнами, обитыми войлоком), можно видеть в этой метафоре обозначение границ в е р х н е г о м и р а. Тогда *меж войлоком и войлоком* понимается как «между Небом и Землей»: либо держава Пса находится в этом, *нашем мире* (т.е. является земным государством), либо, если понимать *nazion* как *nascita, origine*, что происхождение Пса — *земное*. Понимание *tra feltro e feltro* как

inslav

«меж Небом и Землей» отчасти поддерживается появлением в 103-й строке *terra* 'земля' в значении 'humus', 'прах' и (110) тем, что, загнав Волчицу, Пес отправит ее в Ад (*'l' avrà rimessa nello' nferno*). Это истолкование, впрочем, требует дополнительных разысканий, в частности, в связи с романскими мифопоэтическими представлениями о творении Мира.

[1] Стоит обратить внимание на то, что гр. κοσμέω, помимо основного космогонического акта организации вселенной, упорядочения ее элементов, обозначает еще и наряжание, убирание, причесывание (ср. русск. *коса*: *чесать*).

1979

inslav

ВЕРГИЛИАНСКИЙ МИФ В СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Особое место творчества Вергилия в рецепции последующих эпох, формулируемое в последнее время как его «обращенность в будущее» (М.Л. Гаспаров), — одна из постоянных тем вергилианы. Относительно меньшее внимание уделяется тому, что Вергилий — вместе со своей поэзией и независимо от нее — продолжает свое земное существование в средневековье (и вплоть до XVI в.) как маг, мудрец, vir doctus, едва ли не демиург, изобретатель чудесных предметов, астроном, алхимик и т.д. (заниженный, шванковый вариант — «Вергилий в корзине»). Не касаясь здесь параллелей и аналогий с другими персонажами, превращенными в средневековье в магов, перечислим основной «вергилианский набор», выбрав из громадной вергилианы как основу книгу Д. Компаретти [Comparetti 1872], полвека спустя дополненную Дж. Спарго [Spargo 1934].

Вергилию подчиняются стихии, он чудесным образом зажигает и гасит огонь, вызывает землетрясение и грозу; Вергилий — патрон или genius loci Неаполя, который он основал, построив его на трех яйцах (вариант — построенный на яйце замок. Castello del'uovo); Вергилий пробивает подземный ход сквозь гору (Позилиппо). Он — непревзойденный мастер, изготовляющий чудесные предметы (ingeniosissimus rerum artifex), среди которых — сложная система сигнализации и защиты города с помощью бронзовых статуй Salvatio Romae (вариант — система, предохраняющая от извержения Везувия); бронзовая муха, изгоняющая из Неаполя мух и таким образом предохраняющая город от заразы; чудесное зеркало, отражающее все, что происходит в мире; bocca della verità; вечно горящая лампа; воздушный мост и др. — репертуар, разрабатываемый и пополняемый в течение четырех веков (первое упоминание о uates Mantuanus как о чудесном мастере — 1159 г., «Поликратик» Иоанна Сольсберийского I, 4), в основе остается неизменным.

inslav

Проблема «средневекового Вергилия» (или его двойников) имеет по крайней мере два аспекта: 1) если перед нами «типовой набор средневекового мага», то почему для его воплощения едва ли не по преимуществу был выбран Вергилий; 2) если же это, так сказать, casus Vergilii, то чем в творчестве или биографии реального Вергилия он обусловлен, когда началась и по каким этапам проходила его мифологизация. Между тем объяснения «из реалий» (пророчество 4-й эклоги, сошествие в подземный мир в 6-й песни Энеиды, описание магической практики в 8-й эклоге и в 4-й песни Энеиды и др.), при всей их обоснованности, далеко не исчерпывают вопроса прежде всего потому, что сюжетно они в весьма малой степени сходятся со средневековыми легендами. Ощущается необходимость в более общем объяснении, приуроченном, может быть, не столько к конкретным текстам, сколько к тому мощному мифопоэтическому заряду, который несет в себе поэзия — а через это и личность — Вергилия и который овладевает восприятием на уровне почти стихийном и неосознаваемом. В этом отношении особенно показательны «Георгики». Долгое время исследователи ограничивались рассмотрением их поэтических достоинств и агрономической информации, выделяя мифологические дигрессии как вставные эпизоды. Лишь сравнительно недавно в «Георгиках» стали усматривать цельное описание мифологического универсума, круговорота природы, представленного как исполнение таинственного предопределения, или — в современной терминологии — мифоритуального сценария. «Буколикам» в этом отношении повезло больше — прежде всего из-за 4-й эклоги. Между тем уже Фульгенций в «De Continenta Vergiliana «объяснял отказ от включения в свой труд «Буколик» и «Георгик» тем, что они содержат столь глубокий мистический смысл, что проникнуть в него с помощью одной только науки невозможно.

Таинственное, мистическое укоренено у Вергилия в природе, центром которой являются растения: через них происходит связь божественного, космического уровня с уровнем человека (и животных). Мир растений в широком смысле, представленный, в частности, садом и садообразными пейзажами, является у Вергилия самодовлеющим выражением глубинных архетипических смыслов. В этом плане представляется возможным толковать один из постоянных мотивов средневековой вергилианы — чудесный сад Вергилия, помещаемый обычно на горе (Monte Vergine). Собственно, чудесно в нем лишь то, что он не имеет ограды и окружен воздушной стеной, которую никто не может преодолеть без разрешения хозяина. В остальном — это

inslav

сад, в котором круглый год цветут и плодоносят все растения, какие только есть на земле (см. подробное описание в «Les faictes merveilleux de Virgile»), или собраны все целебные травы («Otia imperialia» Гервасия Тильбюрийского, «Cronica di Partenope»). Возможно, перед нами как бы транспозиция сада корикийского старика из 4-й книги «Георгик» — фрагмента, в котором формально нет ничего ни мифологического, ни сверхъестественного и который, казалось бы, должен восприниматься как сельская идиллия [Цивьян 1983]. Его мифологическая наполненность как бы эксплицируется в средневековом восприятии, когда почти формульно подчеркивается «чудесность сада», созданного «чудесным искусством» Вергилия. См. показательный в этом отношении фрагмент из «An Olde Deceyte of Vergilius», где связь сада с колдовством Вергилия выражена прямо и без каких бы то ни было объяснений: «This Vyrgyl did many meruayles With Nicromaci for he made a garden wherein Were al maner of trees of al fruyte...».

В определенном смысле этот странный «чудесный сад», решительно отличный от репертуара чудес, приписанных средневековому Вергилию, может, хотя бы отчасти, стать ключом к пониманию его рецепции: мистическая слиянность Вергилия с природой могла ощущаться в средние века настолько живо, что это явилось импульсом для включения Вергилия в особый мифопоэтический контекст, который на определенном уровне требовал разъяснения и был эксплицирован отчасти из собственно вергилианского материала, отчасти из устоявшихся клише. Между тем изначальная включенность Вергилия в мир природы, в космические процессы ощущалась как постоянный фон, или подтекст: напомним хотя бы (оставляя в стороне аллегорические толкования) дантовский пейзаж, в котором впервые появляется Вергилий.

Comparetti D. Virgilio nel Medio Evo. Livorno, 1872.

Spargo J.W. Virgil the Necromancer. Studies in Virgilian Legends. Cambridge (Mass.), 1934.

Цивьян Т.В. Verg. Georg. IV, 116—145: к мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М., 1983.

1985

inslav

inslav

Язык:
тема и вариации

Язык



inslav

inslav

О НЕКОТОРЫХ СПОСОБАХ ОТРАЖЕНИЯ В ЯЗЫКЕ ОППОЗИЦИИ *ВНУТРЕННИЙ / ВНЕШНИЙ*

Обычно принятым теперь способом описания знаковых систем является установление для них набора основных оппозиций. Сравнение наборов, соответствующих различным знаковым системам (мифология, фольклор, искусство, этикет, естественный язык и пр.), позволяет выделить ряд общих оппозиций, которые на этом основании можно счесть универсальными[1], поскольку они как бы заложены в человеке и необходимы ему для адекватного, с его точки зрения, восприятия мира, осознания своего места в нем, т.е. для выработки модели мира[2].

Среди универсальных оппозиций, к которым, очевидно, относятся такие, как *живой/мертвый, мужской/женский, свой/чужой* и т.д., важное место занимают временные и особенно пространственные оппозиции (*верх/низ, близкий/далекий, правый/левый* и под.). К последним может быть причислена и рассматриваемая здесь оппозиция *внутренний/внешний*, которая в более широком смысле получает иную, соответственно более общую интерпретацию. Существование ограниченного набора универсальных оппозиций в знаковых системах, созданных человеком или связанных с ним, приводит к мысли о том, что человеку вообще присуща классифицирующая деятельность универсального характера. Целью или результатом такой классификации и является самоосознание, создание модели мира. С другой стороны, можно говорить о том, что модель мира определяет набор оппозиций. Процесс классификации в значительной степени автоматизирован и совершается на подсознательном уровне. Выражение универсальных оппозиций в знаковых системах интерпретируется, в частности, и как выведение классификации из подсознания в сознание. Универсальные оппозиции, очевидно, обладают разной значимостью, так что в конце концов возможно установление их иерархической последовательности[3]. Такую иерархию правдоподобно видеть, например, в мифах о сотворении мира, где очередность этапов перехода от

inslav

хаоса к космосу прослеживается по порядку введения оппозиций: 1) *пространственные* и *временны́е*; 2) *живой/мертвый*; 3) *мужской/женский* и т.д.[4] Действительно, основным признаком хаоса является его недифференцированность, прежде всего пространственная и временна́я, и первым шагом к космосу является разделение хаоса на *верх/низ* (*небо/земля*) и установление регулярного чередования света и тьмы. Точкой отсчета при этом является сам классификатор[5].

Это же применимо и к повседневной практике человека, для которого оказывается необходимым в каждый данный момент ощущать себя в определенной точке пространства, характеризуемой не столько однозначными признаками (вроде географической широты и долготы), сколько условными и весьма относительными типа *близкий/далекий, здесь/там, дома/вне дома* и пр. Столь же необходимы и аналогичные временны́е характеристики: ср. вообще понятие пространственно-временно́го континуума, выражение времени через пространство и пространства через время и т.д. Утрата относительной ориентации такого рода вызывает состояние неустойчивости, страха — ночные кошмары, вызванные тем, что человек не понимает, где он находится, в какой точке пространства и времени (ср. у Клоделя: «"Где я" и "Который час?" — вот неисчерпаемые для нас вопросы»); ср. также фобии открытого и замкнутого пространства; очевидно, и боязнь темноты — элемента хаоса — связана с затруднением ориентировки.

Человек вообще склонен к гипертрофии пространственных и временны́х комментариев. В обыденной речи они регулярно предваряют или сопровождают едва ли не любое описание событий: рассказчик, без особой необходимости, сообщает о своем положении по отношению к описываемой ситуации: — «а я как раз иду мимо» и под. Эти комментарии или «введения в ситуацию» (в данном случае их расположение в описании не рассматривается) могут, среди прочего, служить основой для персонологической классификации[6].

Можно указать еще на одну особенность функционирования универсальных оппозиций, составляющих модель мира: в знаковых системах, носящих в самом широком смысле социальный характер, на каждый вопрос требуется ответ *да/нет* и крайне нежелательна неопределенность. К примерам пространственных оппозиций можно добавить и другие: ощущение беспокойства, раздражения и т.п. в ситуациях, связанных с нейтрализацией оппозиции пола, например, когда по одежде нельзя отличить мужчину от женщины[7]; неприятное чувство,

inslav

даже боязнь лиц «без возраста», — меняющихся от ребенка до старика (ср. использование этого приема в литературе, искусстве и т.д. для создания атмосферы таинственности, тревоги. Такая реакция отнюдь не очевидна, тем более что аналогичная нейтрализация оппозиций, так сказать, *вне* человека, например, в природе, может вызывать и противоположные, благоприятные эмоции (ср. море, сливающееся с небом, игру света и тени и под.; к этому же, очевидно, относится и *Ряд волшебных изменений/Милого лица*).

Сказанное можно резюмировать следующим образом: 1) моделирование мира осуществляется человеком с помощью постоянной классифицирующей деятельности по заданным критериям. При этом не только создается нечто новое, но и регулярно подтверждается уже установленное. В определенном смысле можно сказать, что классификация (как процесс и как результат), т.е. знание[8], столь же необходима человеку, как и условия его физического существования (режим питания, температуры и пр.); 2) классифицирующая деятельность, как правило, происходит на подсознательном уровне; она выводится в сознание и манифестируется в знаковых системах разного рода; 3) классификация осуществляется на основании ограниченного набора универсальных оппозиций; ответы в принципе должны быть однозначны.

Если в универсальном наборе семиотических оппозиций преимущественная роль принадлежит *пространственным*, то среди *пространственных*, пожалуй, основное значение имеет оппозиция *внутренний/внешний* (которая может быть представлена и как оппозиция *замкнутый/незамкнутый, закрытый/открытый, ограниченный/неограниченный* и под.). В содержательном плане это, очевидно, связано с тем, что человек с момента своего самоосознания, т.е. выделения из природы, стремится установить границы и как бы обезопасить себя внутри некоторого замкнутого пространства. Ср. в «Фаусте»:

> Das ist die Eigenschaft der Dinge:
> Natürlichem genügt das Weltall kaum,
> Was künstlich ist, verlangt geschlossnen Raum[9].

С этим, очевидно, связано введение р а м к и как средства сегментирования пространства, в том числе и социального (ср. «держаться в рамках», «не выходить за рамки» — на непосредственно лексическом уровне). Особенно полно проблема рамки разработана для разных видов визуального искусства (и архитектуры), где она выступает в своем буквальном, а не опосредованном значении, как рамка картины, пьедестал скульп-

inslav

туры или контуры строения[10]. Если поместить понятие рамки не только в пространственный, но и во временной континуум, сюда следует включить начало и конец как способы разграничения текста (в самом широком понимании термина). Рамочное сегментирование пространства, как правило, не абсолютно. Оно определяется позицией классификатора, помещающего себя либо *внутри* рамочного пространства, которое, в свою очередь, может входить в рамку следующего порядка и т.д. — space in space в архитектуре, — либо *вне* его (ср. в связи с этим актуальную проблему точки зрения). Существенно четкое обозначение рамки как гарантии отделения *внутреннего* от *внешнего*[11]. Признаку *внутренний*, как правило, приписывается *положительное* значение, признаку *внешний* — *отрицательное* (ср. хотя бы основную оппозицию фольклора: *свой* мир, с защищающим, замкнутым пространством дома, и *чужой* мир, в большинстве случаев враждебный или хотя бы опасный своей *неизвестностью/незамкнутостью*). Пограничное положение нежелательно и описывается признаком *отрицательный*[12]. Параллельно существует и другая, периодически усиливающаяся или ослабляющаяся тенденция — уничтожение границы между *внутренним* и *внешним*, нейтрализация оппозиции *внутренний/внешний*, в частности, введение признака амбивалентности (самый убедительный пример такой нейтрализации — карнавал, см. у М. Бахтина), стремление к выходу в неограниченное *внешнее* пространство, которому приписывается признак *положительный*. Не касаясь социальной сферы проявления этой тенденции, можно привести некоторые примеры из разных знаковых систем: см. идею пространственной непрерывности, перетекания пространства (flowing space) в архитектуре XX в., основанную прежде всего на нейтрализации оппозиции *внутренний/внешний*[13]. Ср. также отчасти связанное с сегментированием пространства противопоставление *творец/зритель* (или вообще воспринимающий) и проблему *участия/неучастия* воспринимающего в творческом акте, что особенно ярко проявляется в театре, начиная с commedia dell'arte, где действие выносилось на просцениум, для облегчения контакта с публикой, и кончая современными представлениями happening, где зритель вовлекается в действие, иногда насильственно, и где сцена и зрительный зал не дифференцированы. Очевидно, что число подобных примеров может быть неограниченным.

До сих пор речь шла о более или менее конкретном и непосредственном выражении оппозиции *внутренний/внешний*. Весьма существен и анализ тех знаковых систем, в которых

inslav

пространственные оппозиции выступают в преобразованной в сторону большей абстракции форме, т.е. как бы переходят на некоторый более высокий уровень. Здесь прежде всего и по преимуществу должен быть рассмотрен естественный язык, система в своем роде уникальная и прежде всего своей универсальностью: она может описывать прочие знаковые системы и при этом служить не только средством, но и эталоном описания[14]. Семиотические оппозиции в естественном языке отражены особым образом.

Универсальные оппозиции *мужской/женский, единичный/множественный* и др. ни в коем случае не равны, но лишь положены в основу грамматических оппозиций рода и числа. К тому же для грамматической категории, соответствующей какой-либо универсальной оппозиции, существует некий ц е н т р или locus, где эта оппозиция манифестируется особенно ярко, семантически значимо и почти конкретно (т.е. не трансформированным образом). При этом существует и п е р и ф е р и я, покрывающая гораздо более обширное пространство, где та же оппозиция, несомненно, существующая, семантически ослаблена или вообще нейтрализована. Категория рода, описываемая через оппозицию *мужской/женский*, в своем конкретном значении существенна лишь для ограниченной группы имен в тех случаях, когда необходимо различение пола. На периферии эта оппозиция ослаблена настолько, что для некоторых практических целей более разумным представляется отказаться от термина р о д, заменив его термином с о г л а с о в а т е л ь н ы й к л а с с[15]. Это, однако, не опровергает существования той или иной оппозиции, но лишь относит сферу ее действия к более высокому и более общему уровню. Естественный язык, построенный, как и другие знаковые системы, по универсальным оппозициям, но выступающим в трансформированном абстрактном воплощении, на синтагматическом уровне, кроме того, должен отражать те же оппозиции, но уже в конкретной форме. Поскольку оппозиции в языке не равны оппозициям вне языка, приходится варьировать, приспосабливаться и т.п. Так, глагольное время, естественно, не совпадает полностью с реальным, и ось *прошлое—настоящее—будущее* не равна оси *praeteritum—praesens—futurum.* Поэтому для адекватного выражения реального времени используются дополнительные (лексические, грамматические и др.) средства, компенсирующие несоответствия (ср. хотя бы стилистическое использование времен).

Для естественного языка не установлены правила перевода универсальных оппозиций в специфически языковые. Поэто-

inslav

му функции ряда элементов языка остаются не вполне ясными, им нередко навязывается чересчур конкретная семантика, в то время как они просто находятся на периферии действия какой-либо оппозиции. По этой же причине язык кажется устроенным неэкономно. Однако было бы ошибочно полагать разумность устройства языка в его рациональности, остроумной простоте или изощренно тонких способах выражения. Разумность языка, очевидно, заключается в его соответствии классификационным задачам человека: язык, будучи устроен по тем же принципам, что и другие знаковые системы, независимо от своего материального воплощения является адекватным универсальным планом выражения почти любого вида классификационной деятельности человека. Поэтому при семантическом анализе языка представляется целесообразным в некоторых случаях идти по пути максимальной абстракции, опираясь не столько на текст или даже грамматику (т.е. синтагматический и парадигматический уровень), сколько на более общие, может быть, внеязыковые категории. Если же избрать обратное направление, т.е. исходить из формального анализа категорий языка, то речь пойдет о грамматикализованном выражении универсальных семиотических оппозиций, т.е. о тех фрагментах языка, где этим оппозициям соответствуют определенные сочетания граммем.

Об актуальности такого направления исследований свидетельствуют, как кажется, многочисленные в последнее время работы, посвященные пересмотру традиционной семантической классификации категорий языка. В основе работ такого рода лежат, по крайней мере, два принципа: 1) семантика определенной языковой категории шире, чем та, которая ей обычно приписывается, и имеет другую, по сравнению с ней, структуру (например, глагольное время означает не только время в собственном смысле слова, но имеет и ряд других значений, о чем см. ниже); 2) семантика, обычно приписываемая одной языковой категории, может быть распространена и на другие. Иными словами, семантические критерии должны быть более общими и широкими, а в их проекции на язык следует по возможности строго различать locus и периферию. Последовательное применение такого подхода должно подвести к описанию семантики языка через систему универсальных семиотических оппозиций, а на уровне выражения — к выделению универсалий.

Здесь предпринимается попытка рассмотреть проекцию на язык оппозиции *внутренний/внешний*. В более общем смысле эта оппозиция может подразумевать *включение/невключение*

inslav

участника в ситуацию, т.е. в конце оппозицию *я/не-я*, очевидно, универсальную для любого языка[16].

Эта оппозиция, реализующаяся в акте речи в зависимости от разных типов отношения сообщения к коду, на формальном уровне относится к дейксису и наиболее явно манифестируется в категориях глагола и местоимения[17]. Предложенная Р. Якобсоном[18] классификация глагола, основанная на *включении* или *невключении* участника события в акт речи, положила начало описанию глагола в рамках пространственных оппозиций[19]. Непосредственно оппозиция *включенность/невключенность* осуществляется в противопоставлении *прямой* и *косвенной* речи, более скрыто — в противопоставлении *прямого* и *непрямого* рассказа, когда говорящий не только не участвует в описываемой им ситуации, но и не наблюдает ее, т.е. занимает по отношению к ситуации *внешнюю* позицию (категория *evidential*). Проекция оппозиции *внутренний/внешний* (*включенность/невключенность*) на традиционную классификацию категорий глагола позволяет вскрыть более глубокий уровень его семантики[20]. Ср., например, систему времен французского глагола в трактовке Э. Бенвениста[21]: рассматривая в более общем ракурсе оппозицию *passé simple/passé composé* в письменной и разговорной речи и плеоназм системы претеритных времен французского глагола, Бенвенист предлагает разделить времена на две разные, но в то же время дополнительные системы, манифестирующиеся в двух разных планах выражения — историческом и речевом. Исторический план характеризуется употребленном исключительно форм 3-го лица, тремя формами прошедшего (*aoriste, imparfait, plus-que-parfait*) и перифрастическим будущим (*prospectif*). Речевой план характеризуется прежде всего участием говорящего и слушающего (1-е и 2-е лицо) и тремя временными формами (*présent, futur, parfait*). Оппозиция *исторический/речевой* может интерпретироваться и как оппозиция *внешний/внутренний*, поскольку она предполагает классифкацию ситуаций в зависимости от точки зрения автора сообщения на собственную позицию по отношению к описываемой ситуации (*участие/неучастие*, т.е. нахождение *внутри* ситуации, причастность к ней/нахождение *вне* ситуации, непричастность).

В балканских языках этой оппозиции соответствует (восходящее к аналогичным категориям в тюркских) пересказывательное наклонение (комментатив) в болгарском и македонском и адмиратив в албанском. Вообще существует тенденция строгого разграничения комментатива[22] и адмиратива, поскольку адмиративу приписывается в общем чисто эмоцио-

inslav

нальная функция — выражение удивления. Тем не менее морфологическая невыделенность адмиратива в балканославянских языках[23] и комментатива в албанском[24], существование семантически пограничных случаев и т.д. заставляют предполагать, что, по крайней мере на более общем уровне, эти категории могут быть объединены. Так, представляется возможным объединять их на основании оппозиции *внутренний/внешний*. Действительно, для адмиратива, пожалуй, существеннее не то, что он выражает определенные эмоции, а то, что адмиратив описывает событие, не известное говорящему до момента речи. В каком-то смысле можно сказать, что адмиратив выражает *невключенность* участника в ситуацию еще более тонко, чем комментатив, поскольку здесь присутствуют и временны́е указатели (оппозиция *до момента речи/момент речи*), и является своего рода стилистическим средством для выражения резкого перепада между состоянием «незнания» и внезапного приобретения «знания».

В свете оппозиции *внутренний/внешний* особое значение приобретает граммема лица в глаголе, что ведет к включению в рассмотрение категории местоимений. Семантика глагольных категорий, непосредственно или косвенно связанных с лицом — личное и местоименное спряжение, различные виды инклюзива и эксклюзива и т.д., в конце концов сводятся к оппозиции *я/не-я*, наиболее, адекватным выражением которой является местоимение, совершенно особая, «экстерриториальная» (по выражению А.М. Пешковского) категория языка[25]. В содержательном плане эта оппозиция соответствует весьма сложному и достаточно позднему этапу классификации — отделению себя от себе подобных (первый шаг: оппозиция *человек/не человек*; второй шаг: оппозиция *человек/человек*), т.е. высшей ступени самоосознания[26]. Может быть, оппозиция *внутренний/внешний*, *включенность/невключенность* была введена в знаковые системы разного рода только после прохождения этой стадии классификации. В категории местоимения, при ее абстрактности, универсальные оппозиции выражаются наиболее непосредственным образом: оппозиции *расстояния* (этот/тот), *направления*, *присутствия/отсутствия*, *настоящего/прошлого*, *движения/покоя*, *определенности/неопределенности* и др. Поэтому категорию местоимения можно, в каком-то смысле, причислить к основообразующим элементам языка как классификационной системы и анализировать ее экстраполяцию на другие категории в языке, хотя бы они и представлялись достаточно отдаленными[27].

inslav

В этом плане целесообразно рассмотреть категорию артикля, тем более, что исторически и генетически (и соответственно материально) она связана с местоимением. До сих пор не существует удовлетворительного описания механизма применения артикля, хотя в теориях артикля нет недостатка. Обычно определения функций артикля одновременно и жестки и слишком конкретны (например, *определенность/неопределенность*), они не могут покрыть все возможные случаи его употребления, так что приходится изыскивать дополнительные, более сложные объяснения для не поддающегося применяемой классификации остатка. Практически это выражается в том, что ни для одного языка не существует полных вариантов анализа и синтеза артикля. Если для носителя артиклевого языка его употребление автоматизировано, то для носителя безартиклевого языка артикль остается камнем преткновения и при совершенном знании прочих грамматических разделов. Как принято, даются «операционные» правила употребления артикля, без попытки проникнуть в его онтологические основы. Эти конкретные, обычно разрозненно изложенные сведения об употреблении артикля не могут заменить знания общего принципа его применения, так что надежды возлагаются лишь на приобретение в результате практики «чувства артикля», т.е. автоматизма, подсознательного овладения его механизмом. Дробность и недостаточная обобщенность обычно принятых классификаций затрудняют развитие типологии артикля. При таком подходе неясно место безартиклевых языков — либо следует признать их дефектными, либо приписать им несуществующие способы регулярной компенсации артикля. Но и в языках с артиклем, в том числе близких генетически и типологически, остаются необъясненными многочисленные различия в употреблении артикля: поскольку семантика артикля в каждом данном языке описывается в сущности ad hoc, для определенной конструкции, неизбежны противоречия и интерпретации. Так, если собственное имя употребляется без артикля, считается, что признак *собственности* делает излишним показатель определенности. В языках же, где имена собственные употребляются с артиклем, значение *собственности*, очевидно, имплицирует показатель определенности и т.д. Ввиду сказанного представляется целесообразным, не ставя перед собой задачи немедленного и полного разрешения проблемы артикля, отвлечься от сделанного раньше, избрать принципиально другой подход, введя артикль в круг универсальных оппозиций, принадлежащих высшим уровням анализа[28].

inslav

Очевидно, что при описании артикля необходима бóльшая широта, свобода и абстрактность. Иными словами, чтобы иметь надежду в дальнейшем выработать правила, объясняющие или предписывающие употребление артикля в каждом данном случае (т.е. создать исчерпывающие варианты анализа и синтеза артикля), надо начать с того, чтобы полностью и принципиально от этого отказаться, ставя перед собой задачу установить механизм действия артикля лишь и самом общем виде[29]. В данной работе предлагается избрать в качестве основания для характеристики системы артикля оппозицию *внутренний/внешний*. Под этим подразумевается, что артикль выступает в роли классификатора ситуаций (так как на избранном уровне можно говорить о функции или значении артикля вообще, не привязывая его ни к отдельному имени, ни даже к более или менее протяженному тексту), воспринимаемых участниками либо как *внутренние*, либо как *внешние* по отношению к ним (ср. аналогичные функции местоимений, о чем говорилось выше).

В этом смысле с артиклем можно сопоставить «введение в ситуацию», пространственно-временной комментарий, о котором уже было сказано и который сопровождает какое-либо сюжетное повествование. Этот автокомментарий можно интерпретировать как самоопределение участника по отношению к ситуации, проводимое на основании оппозиции *внутренний/внешний*. Существенно, что этот комментарий, в большинстве случаев как бы подсознательный, в равной мере нужен и адресанту и адресату, хотя последним он тоже может не осознаваться, т.е. не содержать особой информации. Действительно, рассказ без автокомментария, как правило, вызывает вопросы *где*?, *когда*?, *вы сами это видели*? и пр. Ответ на них, по сути дела, безразличен, поскольку удовлетворительными признаются ответы типа *где-то тут/там*, *когда-то недавно/давно*, *один человек сказал* и т.п. Естественно, в ряде ситуаций комментарии такого рода семантически значимы — специальная проверка, доказательство причастности/непричастности, достоверности/недостоверности и т.д. Можно думать, что вообще комментарий играет роль своеобразного детерминанта, связанного с данной ситуацией лишь постольку, поскольку это необходимо для облегчения ее восприятия и понимания адресатом, и, очевидно, в такой же степени для ее воспроизведения адресантом, словом, для создания контакта в акте коммуникации. Комментарий, следовательно, имеет прямое отношение к классификационной деятельности человека, а именно к классификации ситуаций. Поскольку точкой отсчета всегда являет-

inslav

ся классификатор (ср. «человек есть мера всех вещей»), предположение, что классификация проходит по оппозиции *внутренний/внешний*, вполне правдоподобно. При необходимости эта оппозиция разбивается на ряд более частных, например, *близкий/далекий*, *давний/недавний* и др. или получает иное значение — *свой/чужой*, *включенный/невключенный* и пр.[30]

Если рассматривать в этом же аспекте артикль, его следует признать одним из наиболее абстрактных классификаторов. Тогда представляются более объяснимыми его варьирование, кажущаяся непоследовательность и немотивированность употребления. Можно подумать, что в ситуации адресант — адресат первому артикль не нужен, поскольку для него в принципе расклассифицировано (т.е. «известно», «определено») все, что он говорит, и он применяет артикль в расчете на адресата. Но в этом случае перед адресантом стоит весьма сложная задача, исключающая автоматизм, несомненно присущий механизму употребления артикля: адресант должен производить мгновенную классификацию за адресата[31]. Очевидно, что операция такого рода возможна лишь тогда, когда классификация универсальна и одинакова для обоих участников, так что они оба в равной степени нуждаются в ее подтверждении. Следовательно, артикль подчиняется каким-то более общим законам и, может быть, зависит не столько от конкретной ситуации, сколько от того, к какому т и п у или в и д у она относится.

При начальном обучении языку элементарные переводы типа *это — книга, это — перо* даются обычно в виде упражнений двух родов: 1) письменный перевод; 2) устный перевод с называнием предметов, находящихся перед учеником. В первом случае требуется неопределенный артикль (правилен только вариант *c'est un livre*), во-втором возможны и определенный и неопределенный артикли (*c'est un livre, c'est le livre*). Число примеров легко может быть увеличено (собран достаточный материал для иллюстрации непоследовательных и «нелогичных» вариаций в употреблении артикля). Можно предположить, что в приведенном и аналогичных случаях выбор определяется положением участника (*внутреннее/внешнее*) по отношению к ситуации. Приблизительно (не более, чем в качестве модели) неопределенному артиклю можно приписать признак *внешний*, а определенному — *внутренний*.

Деление ситуаций по признаку *внутренний/внешний* в принципе не является индивидуальным, т.е. целиком зависящим от воли говорящего и от данной конкретной ситуации. Если бы это было так, то овладение системой артикля не представляло бы существенных трудностей — любое решение было

inslav

бы, во всяком случае, приемлемым (этой иллюзии поддаются носители безартиклевого языка, выбирая артикль в зависимости от собственного отношения — *знание/незнание* — к определяемому, и в большинстве случаев ошибаются). Поскольку это явно не так, разумно предположить, что на внеязыковом уровне выработаны достаточно простые способы универсальной классификации ситуаций, в частности, по признаку *внутренний/внешний* или *участие/неучастие, включенность/невключенность* говорящего. Эта классификация должна быть достаточно простой, так как выбор производится автоматически, на подсознательном уровне; при этом он, как правило, однозначен, что проверяется не только взаимопониманием участников (артикль меняет смысл высказывания в общем достаточно редко), но и их согласным признанием грамматической правильности высказываний. В плане выражения здесь можно выделить два основных варианта: 1) регламентированное употребление артикля; 2) нерегламентированное, свободное употребление артикля, его взаимозаменяемость, где, среди прочего, речь может идти и о нейтрализации оппозиции *внутренний/внешний*. Если согласиться с тем, что в основе семантики артикля лежит оппозиция *внутренний/внешний*, причем деление ситуаций совершается универсальным, заданным извне образом, то можно сделать вывод, что механизм действия артикля в принципе должен быть достаточно прост.

Данная статья не ставит целью описание системы артикля в каком-либо языке через оппозицию *внутренний/внешний*, описание, которое в конце концов явилось бы грамматикой артикля. Помимо всего прочего, такая задача пока представляется несвоевременной. Основная же мысль данной статьи есть предложение оторваться от традиционных описаний артикля, которые при всех своих достоинствах не могут быть признаны вполне удовлетворительными и тем более окончательными, и применить иные, более общие и свободные принципы рассмотрения этой проблемы в рамках не только собственно языковых, но и общесемиотических. При этом следует помнить, что основания для классификации носят сугубо абстрактный характер и *участие/неучастие* не означает непосредственных действий говорящего.

Если говорить о первых практических шагах к описанию артикля с помощью универсальных оппозиций, то, может быть, следует начать с установления типологии ситуаций по ряду общих, внеязыковых критериев. С другой стороны, следует иметь в виду, что оппозиции, описывающие артикль, в чистом виде будут проявляться только, или по крайней мере преимущест-

inslav

венно, в locus'е, в то время как на периферии они будут представлены в ином, завуалированном и даже нейтрализованном виде. Здесь имеются в виду прежде всего случаи весьма многочисленные, так называемого грамматического употребления артикля, когда его появление абсолютно детерминировано дистрибуционными грамматическими требованиями (например, сочетание артикля с другими классами слов). Учет употреблений такого рода, в частности, необходим при автоматическом переводе, где это — едва ли не единственное средство разрешения проблемы артикля. Представляется целесообразным, хотя бы в практических целях, выделить грамматические употребления артикля в самостоятельный фрагмент его описания. Первые попытки составления формальной «грамматики артикля»[32], в свою очередь, свидетельствуют о высокой степени абстракции его семантики: в весьма значительном объеме его систему можно описать, не прибегая к семантическим критериям, но с помощью дистрибуции. Что же касается употреблений артикля, не поддающихся описанию по формальной схеме (ср. так называемое «немотивированное» употребление артикля), то здесь, среди прочего, для балканских языков можно предположить следующее. В синхронном плане балканские языки не обладают системой артикля в такой четкой форме, какая существует, например, для английского, французского, немецкого. Особенности становления артикля в балканском языковом союзе, постоянно действующие балканистические процессы, вызывающие сближение и расхождение в различных фрагментах языковых систем, могут явиться причиной нестабильности или непоследовательности в употреблении артикля (не говоря уже об универсальных различиях между артиклем в литературном языке и в диалектах; ср. также роль артикля в организации ритмической структуры фразы и под.). Описывая систему артикля в рамках оппозиции *внутренний/внешний*, определенное количество таких употреблений, так же, как и грамматических, можно отнести к периферии, где действие оппозиции ослаблено. Кроме того, следует учитывать и некоторые общие принципы языка, в котором нет обязательного однозначного соответствия плана выражения плану содержания (ср., с одной стороны, избыточность, а с другой, дефектность формальных средств).

Грамматические категории, о которых шла речь до сих пор, связывались с оппозицией *внутренний/внешний* более или менее непосредственно. Ср. другие категории, в которых эта связь завуалирована. В балканских языках правдоподобно связывать с указанной оппозицией местоименную ре-

inslav

п р и з у, т.е. дублирование объекта клитиками личного местоимения. Попытки представить репризу как смыслоразличительное средство, почти осознанно употребляемое говорящим для компенсации недостаточной разрешающей силы в системе склонения, в общем не приводят к положительным результатам. Препятствие заключается в том, что реприза находится в тесной зависимости от артикля: она (хотя на практике это последовательно может и не соблюдаться) дублирует только тот объект, который выражен существительным в определенной форме. При этом следует учесть, что в балканских языках падежная система сохраняется преимущественно во флексиях определенного артикля. С этой точки зрения, функциональность репризы представляется еще более сомнительной. Более плодотворным в связи с этим кажется, опираясь на связь репризы с артиклем, ввести ее в рамки оппозиции *внутренний/внешний*, т.е. включить ее в число языковых категорий, так или иначе сопоставляемых с типологической классификацией ситуаций[33].

Ведение в качестве критериев описания языка универсальных семиотических оппозиций, действующих на высшем и вполне абстрактном уровне, создает предпосылки для более широкого и обобщенного семантического разбиения языковых категорий, для создания новых по составу содержательных классов, что в итоге должно привести к более тонкой и разработанной характеристике, например, функций различных грамматических категорий. Так, если через оппозицию *внутренний/внешний* описывается местоименная реприза, то следующим шагом должно быть включение в сферу действия этой же оппозиции прочих морфолого-синтаксических способов указания на объект и субъект, в частности, соответствующих показателей, содержащихся в глаголе (субъектно-объектное спряжение), и т.д. Если идти дальше, то можно объединить на определенном уровне описания и м я и г л а г о л на основании указанной оппозиции. Следует сказать, что практически фрагментарное объединение такого рода производится постоянно и как бы интуитивно, без ощущения потребности в каком-либо общем семантическом классификаторе: например, описание глагольной системы регулярно связано с системой местоимения/имени, по меньшей мере для категории лица.

Показательно, что в упомянутой работе Р.О. Якобсона, где вообще трактуется вопрос различного соотношения сообщения и кода, естественно и органично оказались объединенными (в конце концов оппозицией *включенность/невключенность*) такие грамматические категории, как глагол, местоиме-

inslav

ние и имя собственное (почти непосредственно связанное с артиклем).

В некоторых балканских языках оппозиция *определенность/неопределенность* нашла отражение в системе глагола[34]; см., например, принятое в некоторых описаниях болгарского языка разделение времен на определенные и неопределенные, с основным противопоставлением аорист, имперфект (*определенность*)/перфект (*неопределенность*) (ср. аналогичное описание глагольной системы, принятое в тюркских языках, в частности в турецком). Естественно, что в этом случае *определенность/неопределенность* выступает не в своем непосредственном и конкретном значении, а в трансформированном виде, и именно на этом уровне она отождествляется с аналогичной оппозицией, описывающей имя (ср. также оппозицию *определенность/неопределенность* в прилагательном в сербохорватском языке).

Связь оппозиции *специальный/неспециальный* (в традиционной терминологии *определенный/неопределенный*) с глагольным временем отмечена в албанском языке, где наличие/отсутствие краткой формы личного местоимения в роли объекта при предикате (явление эллиптической анафоры) зависит от времени предиката (проклитическое местоимение опускается, если предикат стоит в форме будущего времени)[35]. Естественно, что число примеров может быть увеличено и что ощущается необходимость перехода к системному описанию. Предпосылки к такому описанию уже существуют — ср. принятое в некоторых грамматических традициях (хотя бы для тех же тюркских языков) разделение всех классов слов вообще на *определенные* и *неопределенные*, т.е. введение достаточно общего критерия. Очевидно, сейчас следует идти далее, разрабатывая семантическое описание языковых категорий в более широком плане и вводя их в круг несравненно более общих представлений. На этом уровне анализ должен охватывать не классы слов, хотя бы даже представленные как пучок ДП или набор граммем, а гораздо более общие категории. Для того, чтобы ввести, например, видо-временны́е различия в универсальную оппозицию *внутренний/внешний*, связать их с такими абстрактными классификаторами падежной системы, как *объемность/направленность/периферийность* (существенно, что все эти классификаторы построены на п р о с т р а н с т в е н н ы х оппозициях, так что интерпретировать их как модификации оппозиции *внутренний/внешний* вполне допустимо, особенно потому, что в каждом из них содержится идея *ограниченности/неограниченности*), а затем с типологической клас-

inslav

сификацией ситуаций, необходимо полностью отвлечься от привычной конкретности.

На определенном этапе можно вообще отказаться от содержательной интерпретации универсальных оппозиций, называя их оппозициями A, B, C... или I, II, III... (подобно тому, как систему тех же балканских артиклей можно удовлетворительно описать, перенумеровав их и отказавшись от наименований, как бы то ни было связанных с семантикой). В этом случае анализ будет направлен к тому, чтобы выделить соответствующие данной оппозиции категории языка на чисто формальных основаниях. Поэтому, в частности, в цели данной работы входит не столько утверждение и отстаивание именно оппозиции *внутренний/внешний* (тем более, что она здесь и выступает под разными и, на первый взгляд, несводимыми названиями), хотя эта оппозиция представляется достаточно правомерной, сколько подчеркивание того, что функции категорий языка в принципе могут быть лучше выявлены и описаны с помощью системы абстрактных семиотических оппозиций.

В заключение можно коснуться еще одной детали, которая в будущем может оказаться столь же существенной, сколь второстепенной она представляется сейчас. Характерным признаком употребления упомянутых здесь грамматических категорий (артикль, реприза, комментатив, адмиратив) была их относительная свобода, часто интерпретируемая наблюдателем как непоследовательность, нелогичность и немотивированность. Иными словами, все перечисленные грамматические категории отличаются ограниченным locus'ом и весьма обширной периферией[36]. Заранее можно сказать, что, например, оппозиция *мужской/женский* (соответствующая в языке родовым противопоставлениям) или оппозиция *единственный/множественный* (противопоставление по числу) проявляются гораздо более последовательно и с меньшим числом вариантов и отклонений. Если эти наблюдения подтвердятся, то вполне вероятной окажется следующая гипотеза: свобода или регламентированность в употреблении грамматической категории определяется семиотической оппозицией, которой она описывается. Так, оппозиция *внутренний/внешний* как бы предоставляет бóльшую неопределенность и свободу грамматическим категориям, которые с ней связаны.

Итак, естественный язык представляет собой семиотическую систему, основанную на наборе оппозиций, универсальных для различных семиотических систем, но здесь представленных в абстрактной форме. Одна из функций языка — слу-

inslav

жить планом выражения, в общем, для того же набора оппозиций, но уже в их непосредственном, более конкретном значении. Между внутриязыковыми и внеязыковыми оппозициями не существует однозначного соответствия. Это происходит среди прочего еще и потому, что внутриязыковые оппозиции находятся под воздействием внутриязыковых же факторов, что в конце концов может привести к их модификации и далее к нейтрализации. Тем не менее универсальные семиотические оппозиции занимают первое и особое место в иерархии различных факторов и, хотя и непрямым образом, регулярно воздействуют на функционирование категорий языка. Анализ языка по универсальным оппозициям представляется необходимым тем более, что это наилучшим образом вводит язык в круг прочих семиотических систем, составляющих модель мира, непременной частью которой является и сам человек.

[1] Ср. вообще актуальность проблемы установления универсалий. О способах выделения универсалий, при этом не только языковых, см., например: *Гринберг Дж., Осгуд Ч., Дженкинс Дж.* Меморандум о языковых универсалиях. «Новое в лингвистике», V. М., 1970.

[2] При этом оппозициям отводится роль абстрактных и конкретных классификаторов, см.: *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965. С. 10; ср. также постановку этой проблемы: *Лотман Ю.М.* О метаязыке типологических описаний культуры // Труды по знаковым системам IV. Тарту, 1969.

[3] Пространственным оппозициям отводится при этом преимущественная роль: они с наибольшей легкостью трансформируются в оппозиции, носящие социальный, в самом широком смысле, характер, см., например, о понятии ценностной акцентировки пространства, о ценностных соответствиях «идущим вверх по пространственным ступеням»: *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле. М., 1965. С. 395. О языке пространственных отношений как средстве осмысления действительности см. также: *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 267 и далее.

[4] Эта особенность ряда архаических текстов, построенных как *вопрос—ответ*, интерпретируется В.Н. Топоровым как «своего рода повторение (или воспоминание) этапов сотворения мира или как актуализация структуры мира, связанная с переходом из диахронического ряда в синхронический».

[5] Классификация осуществляется по плану, как бы известному заранее, ср. в социологии описание картины мира, вырабатываемой человеком, с контурной схемой, которая опережает опыт, определяет его и управляет им.

[6] Критериями являются разные типы соотношений комментария и описания события (собственно сюжета). Крайними можно считать следующие типы: 1) комментарий поглощает сюжет и становится почти самодовлеющим; 2) комментарий отсутствует, и сюжет вводится фразой типа

inslav

«тогда они ему говорят» (интересно, что обе крайности нередко совмещаются). Нестабильность пропорций комментария и сюжета может, кроме того, явиться критерием и для анализа этикетных ситуаций (уменьшение или увеличение комментария в зависимости от вида ситуации — официальной и неофициальной, с разным числом участников и т.д.).

Иллюстрацией того, насколько эти комментарии подсознательны и «машинальны», могут служить показания свидетелей в суде. Юридические учебники обычно предостерегают от чрезмерного доверия или недоверия к свидетельским показаниям, ввиду их возможной неточности и противоречивости. Весьма часто человек, даже в спокойном состоянии, не может вывести из подсознания в сознание те пространственно-временны́е характеристики, которыми он автоматически сопровождает высказывание. См. в связи с этим описание разных типов свидетелей: *Кони А.Ф.* Память и внимание. Пб., 1922, стр. 37 и далее.

[7] Современная мода, ставящая целью снятие этой оппозиции, воспринимается как вызов более сильный, чем экстравагантность другого рода. Здесь можно видеть проявление разрушительной тенденции к снятию и нейтрализации оппозиций.

[8] Ср.: «"Знание" — это ориентация по отношению к реальному или воображаемому порядку возможного, схема пространства и времени, отношений между объектами, порядка, управляемого правилами. Люди действуют именно на основе этого порядка и его правил. Без этого жизнь была бы хаосом; даже сомнения и вопросы возможны только внутри несомненной системы соотнесения». — *Шибутани Т.* Социальная психология. М., 1969, стр. 105.

[9] 'Вот неизбежная вещей изнанка:
Природному вселенная тесна,
Искусственному ж з а м к н у т о с т ь нужна' (пер. Б. Пастернака).

[10] О рамке в произведениях визуального искусства, о ее происхождении, функциях, влиянии на заключенное в ней пространство см.: *Shapiro M.* On some Problems of the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signs // Sign, Language, Culture. The Hague; Paris, 1970. См. там же семантическую интерпретацию основных пространственных оппозиций, действующих в произведениях изобразительного искусства: *широкий/узкий, высокий/низкий, левый/правый, центральный/периферийный, угловая/неугловая части пространства* и т.д.

[11] О снятии границы см., например: «Его [Леонардо] "Тайная вечеря"... имеет задачею снять пространственное разграничение т о г о мира, евангельского, и э т о г о, житейского... То, что на фреске — постановка сценическая, но не особое, несравнимое с нашим пространство. И эта сцена есть не более, как продолжение пространства комнаты... На этой сцене царят законы кантовского пространства и ньютоновской механики» (*Флоренский П.А.* Обратная перспектива // Труды по знаковым системам III. Тарту, 1967. С. 395).

[12] Ср. в социологии понятие «маргинального человека», находящегося на границе двух или более социальных миров, но не принимающегося ни в один из них как полноправный участник, и присущие ему в связи с этим неуверенность, боязнь неопределенных ситуаций и т.п.

[13] *Venturi R.* Complexity and Contradiction in Architecture. N.Y., 1966 («The Inside and the Outside»).

inslav

[14] Ср. по аналогии идею о связи лингвистики с другими науками и о ее особой роли в этом конгломерате: *Jakobson R.* Linguistics in its Relation to other Sciences // Actes du X-e Congrès infernational des linguistes. I. Bucarest, 1969.

[15] *Зализняк А.А.* Русское именное словоизменение. М., 1967. С. 62 и далее.

[16] Ср.: «В любом человеческом языке среди дейктических элементов представлен элемент, обозначающий говорящего, и элемент, обозначающий адресата». *Хоккет Ч.* Проблема языковых универсалий // Новое в лингвистике. V. М., 1970. С. 68.

[17] Ср.: «В число компонентов речевой ситуации, связанных с дейксисом, входят следующие: автор высказывании ("1-е лицо") и адресат высказывания ("2-е лицо"); время речи (грамматические времена) и ее место (разнообразные указательные элементы); идентичность/ неидентичность данного акта речи некоторому другому акту речи (анафора, возвратность, обвиативность, и т.д.). Этот набор представляет собой яркую языковую универсалию...» — *Вейнрейх У.* О семантической структуре языка // Новое в лингвистике. V. С. 177.

[18] *Jakobson R.* Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb. Harvard, 1957.

[19] См.: *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Санскрит. М., 1960, стр. 95—99 (классификация глагола по оппозициям *автор речи/не-автор речи, участие в акте речи/неучастие в акте речи, обращенность на субъект/необращенность на субъект, направленность/ненаправленность*, что в конце концов вписывается в рамки оппозиции *включенность/невключенность*).

[20] Тем более, что термины невольно воспринимаются как полностью адекватные семантике описываемой ими категории: *время* обозначает время, *модус* соответствует модальности, *число* — единичности или множественности и т.п. Ср. в связи с этим постоянно поднимающийся вопрос о вневременно́м характере индоевропейского перфекта — речь идет не только о его связи с медиальными и через это с именными формами, но и о его «субъективной», комментативной функции.

[21] *Benveniste E.* Les relations de temps dans le verbe français // Problèmes de linguistique générale. P., 1966.

[22] См. подробную аргументацию в работе: *Демина Е.И.* Пересказывательные формы в современном болгарском литературном языке // Вопросы грамматики болгарского литературного языка. М., 1959. С. 325—328.

[23] *Маслов Ю.С.* К вопросу о системе форм пересказывательного наклоения // Сборник в чест на А. Теодоров-Балан. София, 1952. С. 316.

[24] *Fiedler W.* Zu einigen Problemen des Admirativs in den Balkansprachen // Actes du premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes. VI. София, 1968. С. 68—69. Указывая на присутствие в албанском адмиративе комментативных оттенков, автор, тем не менее, считает неправомерным говорить о комментативе в албанском, поскольку здесь не зарегистрированы обязательные употребления этой категории в ее чистом виде. Однако если обязательность интерпретировать как регулярность, статистическую частоту (что кажется вполне допустимым, поскольку вообще обязательность есть категория нормативной грамматики более, чем описательной), то и в болгарском обнаруживаются много-

inslav

численные случаи произвольного употребления, смешения и нейтрализации индикатива и комментатива. Здесь можно обратиться хотя бы к методическим исследованиям комментатива в речи школьников при пересказах на уроке: *Иванов М.* Някои особености в употребата на глаголни времена в пересказ // Български език и литература. 1970. № 4 [см. рассказы типа *В едно Габровско село ж и в е е ш е* (инд.) *малкият ятак Петко. Една вечер Петко д о ч у л* (комм.) *продължително изсвиркане...* С. 48 и др.].

Кроме того, и в албанском встречаются формы адмиратива с комментативным значением, см., например: Disa vjet ma para qenka zakon me i a premë flokët vajzës fejueme ditën që do të *nusëroheshka*. Simbas këtij zakoni apo besimi vetëm gocat *paskan pasë* të drejtë me mbajtë flokë të gjata e gërsheta, kurse femnat e martueme *lypseshka* të kenë flokë jo ma të gjatë se ke supet, pse floku i gjatë, për gruen e martueme, *baheshka* gjarpën në Xhehehnem. Ma vonë *paska ndrue* ky zakon... Tash që moda, kërkon t'i shkurtojmë, prap ka nisë me fry ai murran i egër i kundërshtimeve... (*Stermilli H.* Sikur t'isha dialë. Tiranë, 1957. С. 66). 'Раньше *был* обычай обрезать невесте волосы в день свадьбы. По этому обычаю или поверью только девушки *имели* право носить длинные волосы или косы, а замужним женщинам *полагались* волосы не длиннее плеч, потому что длинные волосы у замужних женщин в аду *превращались* в змей. Потом обычай *изменился*... С тех пор, как мода требует, чтобы мы стриглись, опять начал подниматься этот страшный ураган противоречий...' Здесь при описании ситуации адмиратив выражает действия, относящиеся к прошлому, индикатив — действия, относящиеся к настоящему моменту; эмоциональный оттенок, как будто, не обнаруживается. Ср. там же собственно адмиратив (стр. 53): *Po Mystimanë janë moj bijë — jegji Mamë Gjystina. — A!? S'qenkan të Krishtenë?! — thashë e mahnitun...* 'Да они мусульмане, дочка, — ответила мама Джюстина. — Ах!? Значит, они не христиане?! — сказала я, пораженная...' и т.д. Естественно, здесь требуется проведение специальных обследований, причем особое значение будет иметь анализ диалектных текстов, в которых употребление адмиратива, на первый взгляд, кажется особенно непоследовательным. М. Ламберц, например, отводит адмиративу в поэтических фольклорных текстах лишь метрическую роль, см.: *Lambertz M.* Zur Volksepik der Albaner. Halle, 1958. С. 167.

[25] *Пешковский А.М.* Русский синтаксис в научном освещении. М., 1938: «Местоимения представляют в языке собой такую е д и н с т в е н н у ю и с о в е р ш е н н о п а р а д о к с а л ь н у ю в грамматическом отношении группу слов, в которой н е г р а м м а т и ч е с к и е части слов (корни)... обозначают отношение самого мыслящего к тому, о чем он мыслит» (с. 163); корень *м-* в словах *меня, мне* и т.д. обозначает, «что мыслящий мыслит о самом себе, что он о т о ж д е с т в л я е т предмет своей мысли с самим собой.., корни слов *ты, тебя, твой, по-твоему* обозначают только, что мыслящий отождествляет предмет своей речи-мысли с адресатом ее...» (с. 163); «...значения местоимений являются первообразами таких понятий, как "яйность", "самость"...» (с. 164).

[26] Ср. постепенное развитие *я*-концепции у ребенка: на раннем этапе неспособность отделить себя от матери, на языковом уровне — позднее овладение системой местоимений. Ср. также семантическую интерпретацию оппозиции *я/ты* в: *Benveniste E.* De la subjectivité dans le langage // Problemès de linguistique générale. P., 1966. С. 260. «Осознание себя воз-

inslav

можно только при наличии контраста. Я употребляю *я*, только обращаясь к кому-то, называемому мною *ты*... *я* предполагает другое лицо, которое, будучи совершенно внешним по отношению ко "мне" становится моим эхо, которому я говорю *ты* и которое говорит мне *ты*. Полярность лиц является основным условием языка, в то время как процесс коммуникации представляет собой лишь прагматическое следствие этого... Эта полярность не означает ни равенства, ни симметрии: "ego" находится в превосходной позиции по отношению к *ты*; тем не менее ни один из этих терминов не осознается без другого: они дополнительны, но в рамках оппозиции « внутренний/внешний» и в то же время обратимы».

[27] См. в связи с этим определение дейктических знаков и сферы их распространения: *Вейнрейх У.* Указ. соч., стр. 177 и далее, в частности о *местоглаголии* (англ. *to do*, сербск. *onoditi* и др.). Ср. также предложение об использовании местоименных слов как точек отсчета при классификации по признаку прямой или косвенной номинации: *Князев Ю.П.* К типологии местоименных слов // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Тарту, 1971.

[28] «Совершенно справедливо, что высшие уровни лингвистического описания зависят от результатов, полученных на низших уровнях. Однако в определенном, вполне разумном смысле верно также и обратное... Было бы абсурдным или даже безнадежным устанавливать принципы построения предложении в терминах фонем или морфем, однако только разработка таких высших уровней, как уровень непосредственно составляющих, показывает нам, что нет смысла предпринимать попытку на низших уровнях... Описание структуры предложения через анализ по непосредственно составляющим теряет силу вне определенных границ. Однако только разработка еще более абстрактного уровня трансформаций может подготовить почву для разработки более простой и адекватной методики анализа по непосредственно составляющим в более узких границах... Для исчерпывающей разработки одной части (грамматики) полезно или даже необходимо иметь некоторую картину системы в целом...; мнение, будто синтаксическая теория должна ожидать решения проблем фонологии и морфологии, совершенно несостоятельно и... питается ложной аналогией между порядком разработки лингвистической теории и предполагаемой очередностью операций при открытии грамматической структуры» (*Хомский Н.* Синтаксические структуры // Новое в лингвистике. II. М., 1962. С. 467—468).

[29] Попытка такого рода была предпринята Г. Гийомом (*Guillaume G.* Le problème de l'article et sa solution dans la langue française. P., 1919). Отказываясь от традиционной семантической схемы, автор приписывает артиклю значение абстрактного классификатора (хотя и не пользуется этим термином): «без артикля легче обойтись, чем без имени — это не вызывает сомнения, поскольку в настоящее время ряд языков обходится без него, — но из этого следует заключить, что менее необходимый в действительности, чем имя, артикль тем самым мог бы представить собой более чистое выражение потребностей мышления» (с. 47). Считая основной функцией артикля перевод слова с уровня языка на уровень речи (*le nom dans la langue, le nom dans le discours*) или перевод потенциального слова в реальное (*le nom en puissance, le nom en réalité*) или отделение 'слова в употреблении' от 'слова до употребления' (*le nom en emploi, le nom avant emploi*), Г. Гийом считает ошибочным приписывать артиклю различные

inslav

конкретные значения, считая его «чистой формой экстенсивности, лишенной значения» (с. 55).

[30] Классификация ситуаций с точки зрения участников находит отражение и различных знаковых системах. См., например, в литературе проблему сказа, рассказа, «чужого слова». Среди прочего в рамках этой классификации можно рассматривать известный литературный прием «самоустранения автора»: автор представляет себя лишь публикатором чужой истории, к которой он сам не причастен. Варианты таких введений чрезвычайно разнообразны: автор приписывает свое авторство главному/неглавному герою («История *X*, написанная им самим»), сообщает о том, что он нашел или получил от *X* произведение, написанное *Y* или написанное *Z* об *Y*, и т.п. Если пытаться анализировать этот прием рационально (а не в плане стиля, традиции и т.д.), придется признать, что его назначение неясно. Цель весьма пространного сообщения о лицах и обстоятельствах, не имеющих прямого отношения к сюжету и нередко исчезающих после предисловия, кажется непонятной. Между тем, введения такого рода, если только они пропорциональны, воспринимаются естественно и как бы автоматически: о них нередко забывают, но тем по менее они кажутся органичными, может быть, именно потому, что они, играя роль детерминанта или классификатора ситуации, облегчают ее восприятие. Ср., с другой стороны, психологические трудности восприятия и понимания сообщения, вводящего in medias res (трудность отождествления героев и сюжета в начале фильма, спектакля и т.д.). Но менее существенна оппозиция *внутренний/внешний* при анализе самого себя, открытии внутреннего человека — «"себя самого", доступного... только активному диалогическому подходу к себе самому, разрушающему наивную целостность представлений о себе... Диалогический подход к себе самому разбивает внешние оболочки образа себя самого, существующие для других людей, определяющие внешнюю оценку человека (в глазах других) и замутняющие чистоту самосознания» (*Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 160). См в связи с этим разбор автором жанров солилоквиума, диатрибы и т.д.

[31] Н. Рейтер (*Reiter N.* Der Artikel in den Balkansprachen. Ztschr. für Balkanologie. I. 1962. N 1. C. 107) предлагает следующую интерпретацию семантики артикля: «С помощью определенного артикля говорящий идентифицирует свой уровень с уровнем слушателя. Что для этого нужно, говорящий решает в зависимости от речевой ситуации, так что в процессе речи он должен так глубоко проникнуть в представления слушателя, чтобы иметь возможность судить о том, когда его представления совпадают с представлениями слушателя и могут быть идентифицированы одним языковым знаком (определенный артикль) или когда их представления не согласуются, и тогда об этом состоянии сигнализирует отсутствие артикля».

[32] См., например: *Стоянов С.* Членуване на имената в българския език. София, 1965.

[33] Правила употребления репризы элементарны и могут быть описаны чисто формально. При этом соблюдаются они еще менее строго, чем правила употребления артикля. Типология репризы в балканских языках также не поддается рациональной интерпретации: в литературном болгарском она нежелательна, в литературном македонском — обязательна

inslav

и т.д. Такая свобода лишний раз может свидетельствовать о том, что в основе механизма репризы лежит некий весьма общий принцип, а не требование конкретной ситуации.

[34] См. хотя бы названия времен: *минало неопределено* болгарском, *минато определено* и *минато неопределено* в македонском. Ср. также *определенность/неопределенность* при классификации сложноподчиненных предложений в новогреческом, в зависимости от вида подчинительного союза: *Mirambel A.* Grammaire du grec moderne. P., 1949. С. 192.

[35] *Дресслер В.У.* К проблеме индоевропейской эллиптической анафоры // ВЯ. 1971. № 1. С. 97—98.

[36] В этом смысле заслуживает особого внимания работа Л. Андрейчина «О поэтике болгарских народных песен» (Poetics, Poetyka, Поэтика. Варшава, 1961), где интерпретируются в диахроническом плане случаи непоследовательного и противоречащего правилам современного литературного языка употребления артикля и комментатива. Представляется весьма существенным, что здесь оказались естественно объединенными эти две категории, хотя автор статьи, очевидно, не ставил своей целью установление таким образом их семантической общности.

1973

inslav

ОТ СЛОВА *ОПИСАНИЕ* К ДЕЙСТВИЮ *ОПИСАНИЕ*

Описание слова *описание* естественно начать с того, как это слово описано в словарях, прежде всего этимологических. В основных европейских языках оно восходит к латинскому *descriptio*, от глагола *писать*, *scribo* — «grabe mit einem Griffel ein, zeichne ein, schreibe», греч. *σκαριφάομαι* «ritze auf, kratze auf, tue etwas oberflächlich», из и.-е. (*sker-bh-* 'ritzen'[1] 'скрести' — и префикса *de*, здесь имеющего значение завершенности).

Исходя из этимологии, мы, таким образом, можем интерпретировать *descriptio* как terminus technicus: оно означает не более, чем способ, которым производится действие: внутренняя форма слова приводит к значению «выцарапать (способ письма) до конца», так сказать, завершить изготовление некоего текста путем выцарапывания = написания — и не более того.

Латинское *descriptio* имеет следующие основные значения: 1) копия, список; 2) чертеж, географическая карта; 3) опись, перечень; 4) изображение, описание; 5) разбивка, разделение; 6) определение, разграничение, установление; 7) устройство, организация.

Вот некоторые примеры значений лексемы *описание* из европейских языков по толковым словарям; поскольку *описание* — отглагольное существительное, толкование нередко отсылает к глаголу описывать.

Фр.: *description* «action de décrire; développement qui décrit» (появление слова в литературном языке датируется XI в.); *décrire* «représenter par un développement détaillé oral ou écrit»[4].

Ит.: *descrizione* «il descrivere // la cosa descritta // le parole e il modo con cui si descrive»; *descrivere* «rappresentare con la parola i luoghi o le cose viste // disegnare // delineare // (mat.) tracciare una figura geometrica»[2].

В истории языка — *descrizione* «atto, effetto del descrivere»; *descrivere* «rappresentare cose o persone con parole o scritti» (1303—1306, Giordano da Pisa), «disegnare» (av. 1321, Dante); vc. dotta, lat. *describere* «trascrivere, copiare da un modello» (comp. di *de-* e *scribere* «scrivere»; *descrizione* «trascrizione»)[3].

inslav

Англ.: *description* «describing, verbal portraiture of person, object and event; more or less complete definition; sort, kind, class»; *describe* «set forth in words, recite the characteristics of»; «mark out, draw»; «move in»[5].

Нем.: *Beschreibung* «das Beschreiben, Schilderung, genaue Angaben»; *beschreiben* «mit Schriftzeichen versehen, vollschreiben, schildern, in Worte fassen, erläutern, zeichnen, ziehen (Kreis, Kurve)»[6]. Немецкое *Beschreibung* — калька *descriptio*, при том, что schreiben восходит к тому же и.-е. корню.

Рус.: *описание* «действие по глаголу описать; сочинение, описывающее что-н., изложение чего-н.»; *описать* «подробно рассказать о ком-чем н., изобразить кого-что-н. в письменной или устной форме; изложить в систематическом порядке приметы, особенности состав чего-н. с научной целью, начертить геом. фигуру»[7].

Русский язык (как и другие славянские) калькирует конструкцию *descriptio* с некоторым изменением в значении внутренней формы, поскольку наше *писать* восходит не к *скрести*, а к *пестрый* и имеет в виду, скорее, не писца, а художника (у нас художник *рисует* карандашом *рисунок*, но красками он *пишет картину*).

Составим небольшой компендиум значений лексемы *описание* по приведенным примерам (которые легко умножить). Конечно, объем понятия по разным языкам не совпадает, но тем не менее лексема *описание* демонстрирует большое единодушие как в комплексе значений, так и в забвении собственной этимологии. Что все-таки значит *описывать*? Ведь *описывать* — это не то, что *писать*, даже когда *писать* относится к процессу творчества. Для того, чтобы объяснить *действие описывания*, употребляются обозначения *rappresentare, disegnare, schildern, zeichnen, erläutern, draw, рассказать* и т.д.

На уровне семантики происходит дистанцирование от этимологии и от внутренней формы слова, и это приводит к своего рода повышению ранга, по крайней мере, на порядок. Исходно *писатель / écrivain / scrittore*, с одной стороны, и *gratte-papier / писец* или *писака, бумагомарака* (в русском это соответственно не *скребущий*, а *пачкающий* бумагу), с другой — полные синонимы, причем второе обозначение разъясняет первое. О связи одного с другим нам напоминает Кальвино, когда говорит о словесном творчестве:

> Однако все эти «реальности» и «фантазии» могут приобрести форму только через написание, в котором внешнее и внутреннее, мир и я, опыт и фантазия объединены одной и той же словесной материей; многообразные виде́ния глаз и души облекаются в строгие мундиры маленьких и больших букв, точек, запятых, скобок; страницы знаков, стоящих в ряд плотно, как песчинки, представляют пестрый спектакль мира на пространстве всегда одном и том же и всегда разном, как дюны, написанные ветром пустыни[8].

inslav

Как бы то ни было, *ремесло писца* в *писателе* забыто. Точно так же в *описании* забывается или по крайней мере ослабляется связь с *письмом*, и объяснение через глагол — «описание — то, что описано» далеко не обязательно имеет в виду действие *писания*. Оно, это действие, может быть как письменным, так и устным. Главным признаком *описания* остается *слово*, но и оно не обязательно: *описание* может быть и несловесным. Таким образом лексема *описание* манифестирует признак энантиосемии, почти оксюморности (*устное описание*).

Приведенные словарные значения лексемы *описание* оставляют ощущение некоторой неполноты, недосказанности, как будто упущено нечто специфичное, что отличает описание от других видов составления текста, письменного или устного, словесного или несловесного.

Обратим внимание на то, что в толкованиях лексемы *описание* подчеркивается подробность, детальность и точное соответствие описанного оригиналу, т.е. предельная близость обозначающего и обозначаемого. Ср. некоторые синонимы (а по сути раскрытие смысла) лексемы *описание* у Roget: «account, detailed account; statement, exposé, summary, report [...] compendium; narration, relation [...] documentary account, characterization, list; portrayal, depiction; portrait, word portrait; [...] docudrama; picture, true picture, realism» и т.д.[9]

Из этого можно извлечь следующее значение *описания* (оно, строго говоря, не эксплицируется, но ощущается подспудно): *описание* о б ъ е к т и в н о в том смысле, что исполнитель *описания* не вносит ничего от себя, а как бы представляет то, что «есть на самом деле»: оно принципиально н е и н т е р п р е т а т и в н о — т а к заложено в словарном значении и т а к подразумевается: «Ты мне ничего *не объясняй*, а просто *опиши*, как было дело».

Приведем только один пример, но достаточно сильный, поскольку он имеет дело с терминологией: как называются виды или типы грамматик. Есть грамматики: историческая, сравнительная, сопоставительная, порождающая, нормативная — и всем им противопоставляется *дескриптивная* грамматика, которая предполагает «только описание», то есть представление языка таким, какой он есть «на самом деле». Идя дальше, разумеется в теоретическом варианте, можно сказать, что дескриптивная грамматика не предполагает никаких операций над языком, в том числе не предполагает и овладения им, поскольку в ней принципиально нет селективности, оценочности, «правил». Выбор предоставляется читателю или пользователю грамматики. Иными словами, дескриптивная граммати-

inslav

ка — тот подготовительный материал, из которого затем можно извлечь языковую норму, историю языка, сопоставить его с другими языками и т.п.

Вот чем должно быть (как нам представляется) *описание* в чистом, идеальном, терминологически точном смысле. Осуществимо ли это?

Описание — артефакт, в том смысле, что оно выполняется человеком (оно артефакт и в этимологическом смысле, поскольку представляет собой продукт некоего ремесла и/или искусства — писания, рисования, произнесения; этот артефакта — *текст*). Возможно ли, чтобы человек, создавая артефакт, не оставил в нем отпечаток своего *Я*? Субъективность *описания* всегда ожидается, и в самой просьбе «Ты просто *опиши* то, что видел» уже заложено некое опасение того, что *описание* будет субъективным и соответственно интерпретативным.

Существуют ситуации, где требование *описания* в чистом виде, т.е. не интерпретирующего представления объекта или события, является чрезвычайно важным. Упомянем ту же дескриптивную грамматику, хотя здесь молчаливо признается, что другие языки (прежде всего родной язык описывающего) являются необходимой и неизбежной точкой отсчета, хотя бы на уровне грамматической терминологии; что язык описывается по меньшей мере в контексте языковых универсалий и тем самым, вольно или невольно, интерпретируется.

Упомянем еще одну сферу человеческой деятельности, в которой точность описания является непременным условием — это *свидетельство*, прежде всего в юридическом смысле. Свидетелю просто запрещено интерпретировать [если только перед ним не ставится эта задача специально, т.е. не задается прямой вопрос: «Что вы подумали и т.п., когда увидели (то-то и то-то)?»]. Примечательно, что любой юридический учебник предостерегает от излишнего доверия свидетелям, причем это предостережение относится к добросовестным свидетелям (лжесвидетельство комментариев и предостережений, естественно, не требует). Эта осторожность объясняется тем, что индивидуальность человека сама по себе искажает его восприятие действительности: причиной этому может быть и невнимательность, т.е. ограниченность восприятия, идущая от органических дефектов и просто от невнимательности, эмоциональность и т.п. (см. с. 86 настоящей книги).

Схему «информации, получаемой от свидетеля», пожалуй, лучше всего рассматривать не на примере действительных судебных дел, а на примере giallo — в частности и потому, что только в детективе истина устанавливается однозначно, и, сле-

inslav

довательно, там исключаются судебные ошибки. Рассмотрим вариант (или фрагмент) сюжета, когда детектив устанавливает истину на основании показаний свидетелей. Оппозиция *ложь/правда* в сообщении свидетеля для него, конечно, основоположна, но не единственна. Разгадка строится не на том (или по меньшей мере не только на том), чтобы определить, кто говорит правду. Детектив собирает детали, которые свидетель сообщает, сам того не замечая, как бы неосознанно, вольно или невольно проговариваясь. Такие «проговорки» могут быть и у правдивого свидетеля, и у лжесвидетеля. Они важны для детектива потому, что именно в них, этих незаметных для всех — самого свидетеля, недалеких полицейских и конечно прежде всего для читателя (но только не для детектива) — и заключается максимально точная, очищенная от интенциональности и эмоций регистрация фактов.

Комический, но очень точный пример такого *описания* malgré lui — рассказ знаменитого чешского писателя Карела Чапека о детективе, который пытается установить номер машины, сбившей женщину. Главный свидетель — поэт, но он не может достоверно ответить ни на один вопрос, поскольку у него свое, поэтическое восприятие происшедшего, вылившееся в стихотворение, из которого вообще невозможно понять, что речь идет об обычном дорожном происшествии. Стихотворение кончается строками *О шея лебедя, о грудь, о барабан и эти палочки*. На основании чего следователь однозначно устанавливает номер машины: *2 3 5*, переводя на язык фактов поэтические впечатления.

Это пример того, как человек не может выполнить задачу чистой регистрации фактов (и такие примеры можно разнообразить до бесконечности). А задачу тем не менее он себе ставит и стремится найти разные способы, для того, чтобы выполнить ее как можно лучше, чтобы преодолеть те помехи, которые находятся в нем самом. *Хочет* выполнить и не может.

Следующий вопрос: а *хочет* ли в действительности? Или, точнее, в какой степени хочет?

Человек создал еще один артефакт, который является не просто аналогом, но в каком-то смысле образцом для описания: это зеркало, superficie liscia di metallo levigate o di cristallo cui facia posteriore e distesa un amalgama di argento e stagno, capace di riflettere la luce e le figure.

Итак, что делает зеркало? Оно *отражает, riflette*, глагол, восходящий к лат. *flecto* ‘сгибать, поворачивать’, *reflecto* ‘загибать назад, поворачивать назад’[10]. Ср. ит.: «Vc. dotta, lat. *reflectere*, propr. ‘ripiegare, volgere indietro (*re-*)’»[11].

inslav

Но для меня в данном случае существенна не этимология, сама по себе достаточно легко интерпретируемая в связи с функциями зеркала, а то, что отглагольное существительное *отражение riflessione, reflexion*, функционально совпадающее с *descrizione*, означает, кроме отражения света, еще и *рефлексию, размышление, самоанализ*: *riflessione* «il riflettere//meditazione; ponderazione, esame». Иными словами, это значение отсылает к области мышления и тем самым — прямо или косвенно — к *интерпретации*. Мы вновь сталкиваемся с энантиосемией, теперь уже гораздо более явной. *Отражение*, которому определено быть точной копией, становится не просто материалом для анализа (ср. дескриптивную грамматику), но самим анализом: отражение существует не само по себе, но как *мысль об отражаемом* — или *мысль об отражении*.

Вернемся к зеркалу как артефакту. Человек изготовляет его для того, чтобы увидеть/получить максимально точную информацию, не искаженную предвзятостью, — и заранее закладывает возможность искажения, по собственному выбору в сторону улучшения или ухудшения (*кривое зеркало* — не только особый вид зеркала, но, по сути дела, концепт)[12]. И здесь, как и в случае свидетельских показаний, искажение может быть и намеренным, и ненамеренным, объясняемым просто неискусностью мастера. Повторим, что мы не только не касаемся досье зеркала, но и той проблемы, в какой степени это досье создано человеком, а в какой — самим зеркалом, если допустить, что зеркало может выйти из-под контроля и начать действовать самостоятельно.

Короче говоря, человек сам себе противоречит, причем противоречит намеренно: ставит себе одну задачу, а решает другую, вернее, соединяет решение двух, в общем противоположных задач.

Поскольку *описание* как концепт содержит в своей энантиосемичности и возможность оторваться от *слова*, т.е. быть не вербальным, и поскольку мы нашли невербальный аналог описания — отражение, т.е. зеркало[13], сделаем еще один шаг и обратимся к профессии художника. Картина и особенно портрет есть то же о*писание/отражение*, и имеет свой «артефактический» аналог — фотографию как средство избежать интерпретации (опять-таки успешно преодолеваемое — еще один пример энантиосемии, заложенной в самом человеке).

Однако в данном случае нас интересует не картина как *описание*, а снова *зеркало*, причем зеркало не в метафорическом смысле (картина, как и литературное произведение, — *отражение*, действительности ли или чувств и мыслей автора), а зер-

inslav

кало в буквальном смысле. Речь идет о зеркале, изображенном на картине, точнее, о зеркале, введенном в картину как структурирующий элемент. Я ограничусь двумя хрестоматийными примерами.

Первый пример — портрет четы Арнольфини, принадлежащий Яну ван Эйку и находящийся в Лондонской национальной галерее. Портрет изображает молодую пару в небольшой «бюргерской» комнате, на стене которой висит зеркало, занимающее центральное положение. В зеркале отражаются два человека, один из которых предположительно сам художник. Во всяком случае так можно истолковать надпись над зеркалом «Иоханнес де Эйк был здесь. 1434». Это, как известно, первый засвидетельствованный в европейской живописи случай введения в картину зеркала (кодифицированный далее Леонардо да Винчи). Об этом зеркале написано чрезвычайно много, и оно, конечно, анализируется прежде всего с точки зрения расширения и изменения пространства картины, пространства, выходящего за ее пределы и дающего простор воображению зрителя, становящегося тем самым и интерпретатором. Можно среди прочего видеть здесь начало того направления, которое так расцвело в модерне и в авангарде: «потребитель» художественного произведения (зритель, слушатель, читатель) становится его «участником» и даже «соавтором».

Но нам в данном случае важным представляется иное: способ вхождения автора в свое собственное произведение. Изобразить себя на картине — в этом ван Эйк первым не был, а изобразить свое отражение — это было принципиально новым. Одна из возможных семиотических трактовок этого приема — во-первых, — подчеркивание роли *описания/отражения* как сути искусства живописи (и особенно портретирования) и, во-вторых, — подчеркивание роли художника. «Регистратор события», художник не просто увековечивает себя «на память», но в каком-то смысле выводит себя на первый план, эмблематически указывая на значимость *отражения*, в которое он не может не внести свою личность[14] — и не хочет этого.

И это «нежелание» мы отчетливо видим в «Менинах» Веласкеса (Прадо, на два века позже ван Эйка), другом классическом примере введения зеркала в портретную живопись. И здесь восхищение и соответственно преимущественное внимание вызывает тот «пространственный взрыв», который достигается введением зеркала. Отраженные в нем король Филипп IV и королева Мариана являются основными персонажами картины — именно они позируют Веласкесу, и именно они видны смутно, они, скорее, угадываются. Предполагается, что в

inslav

картине есть и еще одно зеркало, невидимое: «La scène est peinte à partir de l'image reflétée par un invisible miroir qui se trouverait à la place de spectateur»[15].

Мы можем указать в картине и третье «зеркало», оно громадное, хотя мы видим только его оборотную часть. Это квазизеркало — натянутое на подрамник полотно, очевидно, соответствующее действительным размерам картины (318 × 276), и при нем главный герой — сам Веласкес.

Описание/отражение как концепт настойчиво выходит на первый план. Основным сюжетом картины оказывается *действие*, создание ее самой: классический случай метаописания. Центром должна была бы быть королевская чета, но она дана в смутном отражении, задвинутом к тому же на задний план. В определенном отношении и все менины, карлики и даже инфанта Маргарита — стаффажные фигуры, оказавшиеся здесь не в качестве портретируемых, а как окружение протагониста-художника. Если в «Чете Арнольфини» ван Эйк изображен предположительно, то здесь иное: отождествлять надо всех других персонажей[16], кроме Веласкеса, чья фигура подчеркнута еще и величиной подрамника, подавляющего своими размерами громадный зал старого Альказара.

Дело не в том, что тем самым Веласкес как бы повышает свой статус, увековечивая себя с королевской четой (в конце концов типологически с этим сопоставимо изображение донаторов, которые своим появлением на картине удостоверяли прежде всего исполнение ими некоего обета). Важно то, что на первый план выдвигается *изображение/описание* как действие и личность художника как исполнителя этого действия. Тем самым как бы задается установка на интерпретативность, сопровождающая концепт и действие *описания*, будь это *описание* словесным или живописным[17].

Приведенные примеры — иллюстрация креативной силы бесстрастного par définition *описания/отражения*, в котором одновременно и изначально заложено размышление над изображаемым. Это, по нашему мнению, pointe введения в картину и *зеркала* и изображения художника в зеркале, что в конце концов приводит к символу «художник как зеркало» (с учетом всех особых свойств зеркала).

В упомянутых картинах зеркало среди прочего играет роль посредника между художником и зрителем, указателя на метаописание. Непрофессиональный трентинский художник, инженер М. Джельми (M. Gelmi), чья картина находится в Parco Pubblico, применил иной способ актуализации роли художника, способ заслуживающий особого семиотического анализа.

inslav

Эта картина представляет собой чистое *описание/отражение*: цель автора «зарегистрировать» (почти в гиперреалистическом духе) известных и/или знакомых автору трентинцев, густо заполнивших Соборную площадь. Конечно, все они узнаваемы (или были узнаваемы в момент написания картины), а антураж, узнаваемый уже нами, дополнительно подчеркивает документальность изображенного. Присутствует и сам художник-регистратор. Но что он делает?

Вот это самое интересное и семиотически отмеченное. Художник не *рисует* («описывает») своих персонажей, а *создает* их, как Пигмалион. У него — на картине — нет мольберта, нет подрамника с холстом: есть единственный реальный холст, который и является картиной, выставленной в парке. Художник, обращенный к нам спиной, рисует непосредственно фигуру, стоящую на площади. Если воспринимать изображенное гиперреально, то придется предположить, что он как бы раскрашивает собравшихся на площади трентинцев. Семиотический вариант истолкования — художник «выпускает их в жизнь» и подчеркивает собственную роль как «творца» в мифологическом смысле.

Представляется весьма значимым то, что, ставя себе задачу регистрации, документальности, «всего лишь описания», человек уклоняется от ее выполнения, признавая почти безусловно, что он этого *не может* (или может лишь в ограниченных пределах) и небезусловно — что он этого *не хочет*, потому что хочет *творить*.

Вместе с тем этот вывод не обозначает опровержения ни понятия *описание*, ни действия *описание* в строгом, «словарном» смысле: необычайно важно поставить такую задачу, пусть и заведомо невыполнимую: по сути дела в этом запечатлено наше стремление к истине, наша надежда ее достичь и вместе с тем понимание недостижимости этого (в частности и из-за собственного своеволия).

[1] *Walde A., Hofmann J.B.* Lateinisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1987.

[2] *Colombo P.* Vocabolario della lingua italiana. Bologna, s.d.

[3] *Cortelazzo M., Zolli P.* Dizionario etimologico della lingua italiana. 2/D—H. Bologna, 1980.

[4] *Larousse.* Dictionnaire du français contemporain. P., 1971.

[5] The Concise Oxford Dictionary of Current English. Oxford, 1976.

[6] *Wahrig G.* Deutsches Wörterbuch. Gütersloch, 1978.

[7] Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1948. Т. II.

inslav

[8] *Calvino I.* Lezioni americani. Sei proposti per il prosimo millenio / Ed. Garzanti, 1988. P. 98.

[9] Roget's Thesaurus of English Words and Phrases. Penguin Books, 1987. S.v.

[10] Примечательно, что в русском и других славянских языках этот глагол этимологически восходит к *ударять* (отражать удар) и *резать*, т.е. совпадает с внутренней формой scribere, действия, результатом которого является *описание-отражение*.

[11] *Cortelazzo M., Zolli P.* Dizionario etimologico. S.v.

[12] Здесь мы полностью отстраняемся от богатейшего досье зеркала — мифологического, культурно-антропологического, семиотического, психологического, литературного и т.д. и т.п., отсылая к безбрежной литературе вопроса, — и рассматриваем зеркало только как артефакт, а в этом артефакте только одну функцию, которую сопоставляем с *описанием*: функцию максимального совпадения обозначающего и обозначаемого; не касаемся мы и того, что в зеркале также изначально заложена разница отражаемого и отраженного, и эта разница заключена в мене *правого* и *левого*. Образцовый семиотический анализ «артефактных следствий» зеркала см. в: *Левин Ю.И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам XXII. Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, 1988. С. 6—11. См., в частности, там об отражении как о модели «*творчества* — реалистического, или же сознательно и бессознательно деформирующего действительность» (с. 8).

[13] Примечательно, что в русской традиции волшебное зеркало не только показывает, но и говорит! — *Золян С.Т.* «Свет мой, зеркальце, скажи...» (К семиотике волшебного зеркала) // Труды по знаковым системам XXII.

[14] Отчасти роль зеркала играет «свидетель» в картинах Рембрандта (например и прежде всего, в эрмитажном «Возвращении блудного сына»), выступающий как связующая фигура со своего рода «ретрансляционной» функцией, см.: *Топоров В.Н.* Фигура-функция «свидетеля у Рембрандта» (несколько соображений) // Введение в храм. М., 1997.

[15] *Wehle H.B.* Le musée du Prado. P., 1963. Ill. 37.

[16] Например, инфанта Маргарита долгое время считалась инфантой Марией-Терезой, don Diego Ruiz de Azcona отождествляется предположительно.

[17] В конце концов не случайно до нас дошло столько изображений египетских писцов: вес, который они имели в Древнем Египте, указывает и на важность *писания/описания*, а не только на сложность овладения самой техникой письма.

1996, 1998

inslav

ХЛЕБНИКОВСКАЯ ЛИНГВИСТИКА

Предварительные заметки

Анализ творчества Хлебникова почти всегда связан с расшифровкой его *темного языка* (*Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу*) — на уровне структуры отдельных слов → словесных конструкций → текста, что в итоге приводит к установлению его *идиостиля*[1]. Однако тема «Язык Хлебникова» имеет еще один аспект: «Хлебников и язык» («Хлебников о языке»), аспект, который нередко рассматривается как «подсобный»: от собственно *лингвистических* текстов Хлебникова ожидают объяснений его экспериментов и тем самым рассматривают их не столько как метаописание (в современном понимании самостоятельная версия текста), сколько как своего рода автокомментарий. Что касается его теоретических предложений (*вселенский язык, всеславянский язык, звездный язык*), то их относят, скорее, к области абстрактных идей, художественных метафор и т.п., но не к области лингвистической теории.

Эти заметки являются попыткой апологии *хлебниковской лингвистики*. Первым нашим опытом такого рода апологии был анализ написанного в 1930-е годы и опубликованного относительно недавно [«...Сборище» 1997] трактата «Теория слов», принадлежащего Леониду Липавскому, философу из сообщества *чинарей* и, соответственно, близкому к кругу обэриутов. Далее приводится краткий компендиум нашей статьи [Цивьян 2001].

В свое время этот трактат вызвал у собратьев по чинарству недоумения и вопросы, оставшиеся актуальными и до наших дней, о чем можно судить из современного комментария Якова Друскина:

> Л.С. Липавский был философ, особенно его интересовала философская антропология. Лет пять или шесть он занимался лингвистикой. Лингвистики он почти не знал, но создал новую лингвистическую систему, которую назвал «теория слов». Вяч. [Всеволодович] Иванов, прочитав ее, сказал: хотя «Теория слов» Липавского противоречит современным лингвистическим теориям, она интересна, ее следовало бы напечатать, но с соответствующими лингвистическими комментариями. З.Г. Минц назвала ее утопической лингвистикой [«...Сборище» 1997, 59].

inslav

Обращаем внимание на основные характеристики трактата и его автора: 1) утверждение, что Липавский не знал лингвистики (хотя занимался ею достаточно долго), 2) признание, тем не менее, за его теорией определенной лингвистической ценности и 3) приложенное к ней определение «утопическая лингвистика».

Действительно, основные лингвистические положения Липавского не вписываются в науку о языке и в некоторых своих пассажах напоминают не выдерживающие никакой критики теории лингвистов-самоучек. Однако на фоне «невозможных» не только с профессиональной точки зрения, но и с точки зрения здравого смысла лингвистических упражнений у Липавского есть и проницательные догадки. Приведем пример подобного контраста: с одной стороны, Липавский говорит об исходных словах и о *семенах слов*, что звучит почти одиозно, особенно когда в качестве одного из таких *семян* он предлагает частицу ТИ, с примерами *быти, выти, гыти, бети, вети, гети, брети, врети, грети* и т.д. [«...Сборище» 1997, 255–256]. С другой стороны, семантическое (этимологическое) сближение слов *речь* и *река* (семантический множитель *течь*) признается нашими этимологическими авторитетами: этому, в частности, посвящена статья В.Н. Топорова «*Речь и река/речка*» [Топоров 2005]. — Нельзя не вспомнить в связи с этим этимологически правильное хлебниковское сближение *речи* и *рока* и (возможно, подсознательное) притягивание к этому *реки*: «Это было открыто языку говоров — рок в двух значениях: ⟨впадали реки⟩ слово и судьба»[2] [Хлебников 2001, 179][3].

Липавский берет материал языка и предлагает для его описания новую теорию. Ее основные положения выходят за пределы лингвистики sensu stricto, отсылая к мифологическим универсалиям, к космогонии и антропогонии; при этом языку с его неограниченными семиотическими возможностями отводится роль основного жизнестроительного элемента. Можно согласиться с тем, что теория Липавского не находит своего места *внутри* лингвистики. Однако это еще не означает, что она *противоречит* лингвистике. Поэтому нами и было предложено вывести его теорию из-под юрисдикции лингвистики и привести ее в ту область, которую сам Липавский, говоря о соотношении *звук–смысл*, определил как *модель мира* — термин, вошедший в употребление только сорок лет спустя: «Голос есть как бы *модель мира* (курсив наш. — *Т.Ц.*) Звук ничего не значит, пока он непроизволен; когда же он начинает употребляться нарочито, ⟨...⟩ *модель мира* и сам мир начинают совпадать ⟨...⟩. Звук начинает отбрасывать тень на мир — значение» [«...Сборище», 265].

inslav

Переходя к современной терминологии, мы можем сказать, что Липавский рассматривает язык sub specie общей семиотики и видит в нем наиболее совершенный код модели мира. Аппарат лингвистики, так же как и аппарат философии (и т. д.) становится для него чисто орудийным, поскольку служит для создания новой и автономной системы описания. Можно говорить, что это своего рода предсемиотическое описание языка как универсальной знаковой системы, выполненное его же, языка, средствами.

В частной беседе автор книги о языке Хлебникова Б. Лённквист [Лённквист 1999] высказала мысль об аналогии между Липавским и Хлебниковым: *хлебниковскую лингвистику* также стоит вывести из области собственно лингвистики и считать автономным и самодостаточным описанием языка, при котором используются «те же слова» (=лингвистические термины), что и в лингвистических описаниях. На этом связь с канонической лингвистикой, строго говоря, и кончается (несмотря на наличие «разумных совпадений»)[4]. Примечательно, что реакция на хлебниковский язык и соответственно на хлебниковскую лингвистику почти дословно совпадает с реакцией на трактат Липавского, см. некоторые примеры.

Написанная в 1924 г. и опубликованная недавно статья Г.О. Винокура «Хлебников» построена как «наш — человеческий — суд над Хлебниковым», что, для аналитического разбора, может быть, и не столь обязательно[5]:

> Пусть оправданы «исторически» и «заумь», и «словоновшество», и «корявость» Хлебникова. Пусть ученые доказывают, что все это «закономерно», что уродство это кому-то и для чего-то было «нужно». ⟨...⟩ сколь бы легко ни было оправдать исторически все эти больные наросты, ⟨...⟩ в Хлебникове останутся все же не «снезини», не «времири» и «смехачи», а вот эта изумительная Ляля на лебеде. Здесь — подлинное в Хлебникове, здесь — оправдание нашего воспоминания о нем ⟨...⟩ На Хлебникове отдохнуть трудно. ⟨...⟩ Но для того, кто любит и умеет отыскивать редкие золотые крупицы в несчетном песке морском, — этот путь по Хлебникову безрезультатным не останется. ⟨...⟩ Таким можем мы его принять и усвоить. И только таким может остаться он навсегда в лоне русской поэзии [Винокур 2000_1, 204 – 205][6].

Добавим категоричное определение Т. Грица в работе, относящейся к тому же времени:

> Создавая новые семантические законы, Хлебников одевает маску лингвиста и подробно разрабатывает поэтическую этимологию. *Научного значения лингвистические изыскания Хлебникова не имеют* (курсив наш. — *Т.Ц.*), но они весьма важны как взгляд автора на собственные производственные процессы [Гриц 2000, 234].

inslav

Такого рода взгляды живы, и сейчас: лингвисты (особенно) не могут пройти мимо «очевидной бессмыслицы», «фантазий» и лингвистической некомпетентности Хлебникова, признавая за ним лишь некоторые «удачные догадки»[7]. Представляется, что отношение к лингвистике Хлебникова, иногда снисходительное, иногда почти до болезненности острое, может среди прочего поддерживаться тем, что, по логике того самого здравого смысла, в плену которого мы, сами того не замечая, находимся, ожидается, что «теория и практика», общие положения и примеры, должны объяснять друг друга, делая сложное простым, непонятное понятным (известное сочетание *per praecepta* и *per exempla*).

В случае Хлебникова так не происходит. Его языковая теория и языковая практика едины, но одновременно автономны и, поддерживая друг друга, скорее усложняют, чем упрощают предмет. Возникает ситуация, в которую изначально заложена амбивалентность. Задача дешифровки ложится на читателя (исследователя), и оказывается, что исключительно внутриязыковыми и «внутрилингвистическими» средствами она не выполнима, а принципиальная невозможность однозначного решения (выбор между *да* и *нет*) придает ей особую сложность. В такого рода сложности Хлебникова, по сути дела, и упрекает Винокур:

> ...его поэзия в известной степени — и не слабой — оказалась заражена т е о р е т и з м о м. Одно дело — если бы он нам действительно р а с с к а з а л о том языке, о каком он мечтает. Но он ⟨...⟩ поспешил попытаться реализовать эту мечту в самом своем творчестве — он стал творить уже на этом мечтаемом, а для него самого — чуть ли не вполне реальном языке [Винокур 2000_2, 209].

«Парадоксальным образом под хлебниковским «теоретизмом" Винокур подразумевает нераздельность его лингвистической теории и поэтической практики», — указывает публикатор [Шапир 2000, 802, прим. 107].

Оценочные суждения о хлебниковском языке и его *лингвистике* поддерживаются еще и тем, что человек обычно находится в плену собственной языковой компетенции, вольно или невольно исходит из себя как точки отсчета, и поэтому в Хлебникове что-то принимает, а чего-то не принимает прежде всего на субъективном, эмоциональном уровне — можно отослать к уже приведенному примеру из статьи Винокура и задать достаточно естественный вопрос: почему *времири* и *снезини* плохо, а *Ляля на лебеде* «изумительно»? В свое время на эту особенность восприятия Хлебникова указал М. Григар:

inslav

Каждый, кто знакомится с текстами Хлебникова ⟨...⟩ немедленно заставлен активизировать свою языковую компетенцию. ⟨...⟩ сама языковая компетенция опирается на подсознательные, не совсем осознанные процессы. ⟨...⟩ это есть, так сказать языковая поэзия, но она не обращается только к нашему языковому сознанию, но и к нашему слуху: необыкновенные звуковые повторы и вариации вызывают определенный чувственный эффект [Grygar 1986, 341 – 342].

Опыт Хлебникова, который сейчас может восприниматься и как своего рода реликт, важен прежде всего тем, что он раскрывает креативные возможности языка, в узусе нередко нами недооцениваемые. Экспериментатор по преимуществу, Хлебников – не только поэт-творец/мифотворец, но и исследователь, опирающийся на лингвистическую теорию и одаренный лингвистическим чутьем[8], которое он проверяет и оттачивает, черпая из разных языковых пластов (и соответственно из разных источников, в том числе и научных). Напомним слова Ю.Н. Тынянова: «Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова» [Тынянов 2000, 219].

Хлебников видел (провидел) систему языка в ее целостности и проецировал ее на русский язык таким образом, что его эксперименты не столько взламывали язык, сколько ускоряли, опережали естественные изменения, подобно тому, как алхимики в своих опытах торопили естественный процесс созревания минералов в лоне земли (отсылаем к известной книге М. Элиаде «Кузнецы и алхимики»). В сущности, именно это сказал Мандельштам в статье «Заметки о поэзии» (1923), использовав сходную метафору (геологическую или биологическую):

[Хлебников] наметил пути развития языка, переходные, промежуточные, и этот исторически небывший путь российской речевой судьбы, осуществленный только в Хлебникове, закрепился в его зауми, которая есть не что иное, как переходные формы, не успевшие натянуться смысловой корой правильно и праведно развивающегося языка [Мандельштам 1991, 263].

Речевая судьба указывает на *речь*, и на это обращает внимание Р. Якобсон в своей основоположной работе об анализе поэтического языка sub specie лингвистики, начатом им на примере Хлебникова:

Значительная часть творений Хлебникова написана на языке, для которого отправной точкой послужил язык разговорный. ⟨...⟩ [те же самые] слова в сочетании ошеломляющем [Якобсон 2000,43].

Прекрасные иллюстрации этого *небывшего пути* содержатся в хлебниковском «Образчике словоновшеств в языке», своего рода упражнении в аффиксальном словообразовании

inslav

[Хлебников 2001, 143 — 145]. Берется корень *лет-* и конструируется его «новый семантический портрет», собранный из типовых элементов, но сложенных по-иному. В объяснение/обоснование приводятся существующие в русском языке слова = формальные аналоги хлебниковским неологизмам, например: ***полетчик***/*переплетчик*; ***летун***/*бегун*; ***летай***/*ходатай*; ***летчий***/*гончий*; ***летавица***/*красавица*; ***летать, лтение***/*читать, чтение*; ***лтец***/*чтец*; ***леток***/*игрок*; ***летава***/*держава*; ***летоба***/*учеба*; ***летели***/*качели*; ***летины***/*именины*; ***лета*** «*игры летания*» / *бега*; ***летло***, «в смысле снасти» / *весло*; ***леточ*** «воздухоплавательный прибор» / *светоч* и т.д.[9] Почти в каждом отдельном случае легко находится лингвистическое объяснение «неправильности» хлебниковских экспериментов. Но именно *почти*: так, предлагаемые им варианты «для суждения о данном полете лучше брать ***полетчик***»; «***полетная снасть, взлетная снасть*** — совокупность нужных вещей при взлете или полете»; «***летучий полк*** — воздушная дружина» вполне реальны (и в каких-то случаях реализованы). Более широкий взгляд позволяет видеть в этих рядах нечто вроде лексико-грамматического резерва, невостребованных (пока или уже) возможностей русского языка (мы не касаемся здесь таких — прозаических — словообразовательных упражнений Хлебникова, как «Любхо» и под.).

Для Хлебникова (и его единомышленников), как потом и для Липавского, основным было установление связи *означающего/означаемого*, *звука/смысла* — то, чем напряженно занимается современная лингвистическая теория. Пользуясь средствами, омонимичными лингвистическим, оба они дистанцировались от классической лингвистики, от накладываемых ею ограничений. Не цитируя здесь Липавского, который об этом говорит достаточно категорично, приведем весьма значимые слова Хлебникова [Хлебников 2001, 179]:

> Помимо звуко-листьев и корне-мысла в словах (через передний звук) проходит мысль судьбы и, следовательно, у него трубчатое строение. *Не следует относиться с суеверным ужасом к тому, о чем говорится. Пусть сравнительное языкознание придет в ярость* [курсив наш. — *Т.Ц.*].

О том, как вписывается в развитие лингвистической теории не признаваемая «хлебниковская лингвистика», о ее теоретических или «интенциональных» истоках (преломление лингвистических идей XVII в., приведшее к положениям, предвосхищающим структурную лингвистику) говорит в своих исследованиях на тему Н.Н. Перцова, см., в частности, ее анализ «звездного языка», задуманного Хлебниковым как реализация однозначного соответствия звук — смысл (ср. те же

inslav

цели у Липавского и Друскина). Принципы построения нового всемирного языка могут быть спроецированы на хлебниковскую теорию времени и числа и соответственно на его лингвистику[10], тем самым, объединяя то, «что он не успел завершить при жизни», т.е. его математические и лингвистические изыскания («три занимавших Хлебникова осады — осады времени, слова и множеств» [Григорьев 1986, 318]). В этом контексте ипостасью «звездного языка» может быть заумь, звукоподражания и т.п. — слова, рассчитанные «на непосредственное, 'внеразумное' восприятие»[11] (см., в частности [Перцова 2000, 80 et passim]).

Представляется в связи со сказанным, что применение к *хлебниковской лингвистике* собственно лингвистических критериев не слишком перспективно в частности и потому, что эти критерии среди прочего ориентированы на нормативность и построены по оппозиции *правильный/неправильный*, *понятный/непонятный*. Требования правильности и понятности, кстати, лежали и в основе «всеславянского», точнее «общего» славянского литературного языка Крижанича, стремившегося подвести к этому *руский язык*, — как это убедительно показано Н.Н. Запольской [Запольская 2003, passim][12]. Идеи Крижанича были для Хлебникова весьма важны (вспомним, в частности, финал «Учителя и ученика»)[13], но, возможно, восприняты им в несколько ином ракурсе (именно как стремление к объединению всех славянских языков в один).

Хлебников выбивается из строго «академических» направлений, в том числе, конечно, и из лингвистики, поскольку его основная задача — переход через границы, устремление к космическому единству мира. Достаточно сложно, если не невозможно, рассматривать разные стороны его творчества, ограничивая их рамками отдельных наук, будь то литературоведение, лингвистика, математика и т.п. Не стоит еще раз повторять и то, что язык для Хлебникова эксплицируется в экзистенциальных категориях пространства и времени, отошедших от соответствующих грамматических, однако сохраняющих с ними связь.

Опыт современных исследований творчества Хлебникова показывает, что наиболее плодотворным является «холистический» подход к анализу его поэтического мира: это соответствует тому, как он сам этот мир строил. «Хлебниковская фоносемантика, — пишет О. Хансен-Лёве в разделе своей книги о русском формализме, посвященном универсальному языку Хлебникова, то есть его лингвистической теории, — включает в себя и элементы символистской синэстетики ⟨...⟩, однако помимо этого содержит абстракцию той элементарной «системы движе-

inslav

ния» ⟨...⟩, к которой могут быть сведены все отношения между объектами бытия и из комбинации которых могут быть синтезированы существенно новые отношения...» [Хансен-Лёве 2001, 109]. Ср.: «His approach towards language reflects a holistic system of highly organized structural hierarchy» — в контексте попыток Хлебникова создать холистическую и энциклопедическую систему через 'Poetisierung der Wissenschaft' [Stobbe 1986, 375].

Итог: место *хлебниковской лингвистики*, как представляется, — в сфере общей семиотики и культурной антропологии, под знаком которой может, должно идти — и идет исследование его поэтического мира.

[1] См. основополагающие работы В.П. Григорьева, прежде всего [Григорьев 1983].

[2] К этому же, более отдаленно, о Холове (реке): она *плачет*, *просит* (жертвы), *шумит* [Хлебников 2001, 619].

[3] Но эти ценные догадки, как и у Липавского, тонут на фоне других этимологий, произвольность которых особенно ярко выявляется при неожиданных переходах от несомненного к не-вероятному, ср.: «Ухо словесника улавливает родословную пот и потею и прах и порох, пороша. Отсюда нетрудно вывести хороший от хотеть; хороший — значит желанный» [Хлебников 2001, 161]. — Этимология возводит *хороший* к *хоробрый* [Фасмер, s. v.]. Совершенной фантастикой звучат для уха лингвиста рассуждения вроде следующего: «каким образом в *со* есть область сна, солнца, силы, солода, слова, сладкого, соя, сада, села, сол, слыть, сын» [Хлебников 2001, 163]. Однако *вдруг* то, что казалось произволом, обретает достоверность: в экспликации своего тезиса о *со* Хлебников среди прочего сближает *слово—слыть—славить—слух*; признанная этимологами связь, дающая пути для мифопоэтического прочтения в рамках русской (славянской) модели мира.

[4] То, что многие положения Липавского звучат в унисон хлебниковским (особенно в связи с соотношением *звук/смысл*), бросается в глаза. Трактат Липавского написан в 1935 г. Есть ли там прямое влияние Хлебникова — особый вопрос, которого мы пока не касаемся.

[5] Пусть даже это отражает популярные в то время диспуты-суды над писателями и литературными героями (прозвучало в репликах к докладу автора на Хлебниковской конференции).

[6] Примечательно (в данном случае в связи с Липавским), что свое вступление к публикации статей Винокура М.И. Шапир назвал «Г.О. Винокур о лингвистической утопии Хлебникова» [Шапир 2000, 195], ср. «воображаемую филологию» Хлебникова у В.П. Григорьева [Григорьев 1982]. Об утопическом характере фоносемантических теорий Хлебникова см. еще: [Вроон 2001, 363 et passim].

[7] Об инерции пренебрежительного отношения к словотворчеству (sc. к лингвистическим взглядам) Хлебникова см.: [Григорьев 1986, 318—319].

[8] Сошлемся хотя бы на недавнюю работу М.В. Панова, где поэтика Хлебникова рассматривается в лингвистическом ракурсе: «Поэтика Маяковского агглютинативна, поэтика Хлебникова — фузионна. ⟨...⟩ И вся ле-

inslav

ксика Хлебникова дана как свидетельство творческих возможностей языка — так же как ритмика знаменует ритмическую подвижность русской речи» [Панов 2000, 307, 325—326]. Об особом характере хлебниковской лингвистики см. также: «В хлебниковской лингвистике нет принятых иерархий лексических и грамматических значений ⟨...⟩ Хлебниковская наука языка не признает иерархии, поуровневого расположения языковой материи относительно ее семантической функции» [Седакова 2000, 576].

[9] Первый анализ словотворчества Хлебникова по оппозиции *тождество/различие основной и формальной принадлежности* см.: [Якобсон 2000, 55—57].

[10] См.: «...каждое знание проходит через возраст закона кратных отношений. Языковедение младше этого возраста. Но уже и теперь на него падает свет чисел» [Хлебников 2001,217].

[11] И нарушающие «постулат ясности» [Санников 2002, 402—404].

[12] Возможно, тяготение Хлебникова к южнославянским языкам (и традициям) в какой-то степени связано с предложенной Крижаничем иерархической схемой славянских языков, в которой первым идет «руский» язык, а за ним — хорватский и сербский, см.: [Запольская 2003,101].

[13] «У ч и т е л ь. Но что за книга у тебя на коленях?

У ч е н и к. Крижанич. Я люблю говорить с мертвыми» [Хлебников 2001, 158].

Среди тех, кому, по его мнению, надо поставить памятник в Киеве, Хлебников выделил «Крижанича, южнороссa, величаемого в России» [Хлебников 2001, 165].

Винокур Г.О. Хлебников // [Мир 2000]$_1$.

Винокур Г.О. Хлебников ⟨Вне времени и пространства⟩ // [Мир 2000]$_2$.

Вроон Р. О семантике гласных в поэтике Велимира Хлебникова // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000.

Григорьев В.П. Воображаемая филология Велимира Хлебникова // Стилистика художественной речи. Калинин, 1982.

Григорьев В.П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983.

Григорьев В.П. К диалектике воображаемой филологии // Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality. Amsterdam, 1986.

Гриц Т.С. Проза Велимира Хлебникова // [Мир 2000].

Запольская Н.Н. «Общий» славянский литературный язык: типология лингвистической рефлексии. М., 2003.

Лённквист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова СПб., 1999.

Мир 2000 — Мир Велимира Хлебникова. М., 2000.

Мандельштам О. Заметки о поэзии // Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 2.

Панов М.В. Сочетание несочетаемого // [Мир 2000].

Перцова Н.Н. О «звездном языке» Велимира Хлебникова // [Мир 2000].

Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. М., 2002.

«...Сборище» 1997 — «...Сборище друзей, оставленных судьбою». «Чинари» в текстах, документах и иследованиях: В 2 т. ⟨М., 1997⟩. Т. 1.

inslav

Седакова О.А. Контуры Хлебникова // [Мир 2000].

Топоров В.Н. Речь и река/речка (из области этимологических парадоксов) // Теоретические проблемы языкознания. СПб., 2005.

Тынянов Ю.Н. О Хлебникове // [Мир 2000].

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1964 – 1973.

Хансен-Лёве О. Русский формализм. М., 2001.

Хлебников Велимир. Собр. соч.: В 3 т. СПб., 2001. Т. 3.

Цивьян Т.В. Происхождение и устройство языка по Леониду Липавскому // Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб., 2001.

Шапир М.И. Язык вне времени и пространства. Г.О. Винокур о лингвистической утопии Хлебникова // [Мир 2000].

Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия. Набросок первый: подступы к Хлебникову // [Мир 2000].

Grygar M. Парадокс 'самовитого слова' Хлебникова (к проблематике внетекстовых связей) // Velimir Chlebnikov (1885 – 1922): Myth and Reality. Amsterdam, 1986.

Stobbe P. Velimir's Chlebnikov's *My i Doma*. Language and Architecture – An Interdisciplinarian Aspect // Velimir Chlebnikov (1885 – 1922): Myth and Reality. Amsterdam, 1986.

2004

inslav

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЯЗЫКОВАЯ СИТУАЦИЯ В ПРОЕКЦИИ НА МОДЕЛЬ МИРА

Впервые к этой теме я обратилась в 1997 г., сделав доклад на конференции «Евролингвистика: шаг в будущее» (Берлин). С тех пор ситуация, естественно, не стояла на месте, и целый ряд новых примеров и наблюдений был включен в статью «Перемены в русском языке: ожиданные и неожиданные» [Цивьян 2000]. Но дело не только в примерах. За это время стали появляться лингвистические работы, фиксирующие и анализирующие происходящие изменения. В определенном смысле тема потеряла новизну, и у меня возникло опасение, что эта небольшая статья будет проигрывать на фоне того, что появилось за это время в научной литературе. Тем не менее мне показалось небесполезным оставить ее без существенных изменений, как свидетельство и состояния вещей, и их восприятия на т о т момент (*eo tempore*), не расширяя ее за счет примеров, в которых, конечно, не было бы недостатка. Строго говоря, для меня самой было важнее уловить (или, по крайней мере, предположить) не только и не столько сами изменения, сколько заложенную в них тенденцию, и далее — попытаться объяснить (или, по крайней мере, понять) эту тенденцию уже в проекции на «исконную» русскую модель мира. Подтверждение моего взгляда на ситуацию «изнутри ситуации», взгляда ее участников (а не специалистов-профессионалов, т.е. прежде всего лингвистов, помещающих себя «вне ситуации») я нашла в газетных статьях, что представляется очень существенным, поскольку газета по определению, должна чутко реагировать на сиюминутные события. Оказалось, что «носители традиции» (журналисты, но и не только) увидели за изменениями не подражательную моду, а глубинные процессы, затрагивающие менталитет и «зафиксировали» результаты. Речь, в сущности, шла о *модели мира* (ММ), о том, что возможности перемен были в ней заложены, а сами эти перемены повлияли на ее структуру.

По случаю Международного дня борьбы с неграмотностью, установленного ЮНЕСКО, газета «Известия» (1999. 9.09) опуб-

inslav

ликовала несколько ответов на вопрос о том, кого можно считать грамотным человеком и каковы критерии настоящей грамотности (не в узко-орфографическом смысле и тем более не в смысле умения читать и писать). Арсений Рогинский, председатель правления общества «Мемориал», выделил «в грамотном человеке нашего времени» два основных качества. То, что он назвал первым, показалось мне весьма примечательным:

> ...это человек, который ориентируется в новых понятиях новой реальности, знаком с большинством новых определений, как-то: брокер, риэлтор, ОАО и т.д. ⟨...⟩ Должен заметить, что таких людей довольно много, и с каждым днем становится все больше.

Иными словами, речь идет о владении новым языком (прежде всего, лексикой), и этот язык *иной* по сравнению с прежним, более точно, *чужой* не только в переносном, но и в самом прямом смысле: его словарь заимствован из иностранных языков, прежде всего, из английского. В принципе это явление далеко не новое, хорошо известное, ср. хотя бы недавний *franglais*. Действительно, перемены в мире не могут не отражаться в языке, этот мир описывающем.

Итак, меня интересовала проекция языковых изменений на модель мира, т.е. семиотический аспект. Язык — универсальный код ММ, формирующий ее и формируемый ею. Каковы будут взаимоотношения языка и ММ в ситуации неожиданных и резких перемен в описываемом ими мире? Теоретически можно предположить разные комбинации, от «поддержки» ММ со стороны языка до ее «взлома» с помощью языка. Идя дальше: «поддержка» может пониматься двояко: языковые изменения поддерживают и укрепляют ММ и/или языковые изменения поддерживаются и укрепляются ею. Следующий шаг: происходит ли при этом изменение самой ММ, вплоть до ее опровержения, или при всех условиях она остается равной самой себе.

После политических изменений последних лет не могла не измениться и языковая ситуация в Европе. Прозрачность границ, как государственных, т.е. «материальных», так и духовных (интеллектуальных, эмоциональных и т.п.), т.е. «идеальных», создала новые возможности для общения и — прежде всего — актуализировала я з ы к о в ы е к о н т а к т ы. А любые языковые контакты, по определению, вызывают изменения в контактирующих языках, причем изменения, не только чисто языковые (фонетические, грамматические, лексические), но, может быть прежде всего, т р а н с ц е н д е н т н ы е. «Поймать» эти изменения в самом начале, увидеть перспективы дальней-

inslav

шего развития языковой ситуации — задача столь же сложная, сколь и увлекательная.

Хотелось бы, с одной стороны, представить проблему в общем плане, а, с другой, эксплицировать ее на конкретном, живом примере, на ситуации *этого дня*, ситуации, в которой мы сами являемся и субъектами/наблюдателями и объектами наблюдения.

Общий план — отношение к языку в рамках оппозиции *свой, родной/чужой*. Оппозиция *свой/чужой* — одна из основополагающих в архетипической и, далее, универсальной ММ. Она появляется тогда, когда человек начинает осваивать универсум (*макрокосмос*) и выделяет в нем мир, соответствующий его, человеческим, масштабам (*микрокосмос*), и окончательно закрепляется тогда, когда человек научается отделять *себя* от *другого*, что на языковом уровне соответствует введению системы личных местоимений, реализации противопоставления *я/ты*. *Ты* означает *другой*. Этот *другой* может быть *другом*, и тогда он включается в микрокосмос, получая признак *свой*. *Другой* может быть *врагом*, и тогда он — *чужой* в данном микрокосмосе. Так оппозиция *свой/чужой*, первоначально связанная лишь с категорией принадлежности (а на языковом уровне — притяжательности), получает валорификацию в оценочном поле *положительный/отрицательный*. При этом специфика оппозиции *свой/чужой* состоит в том, что она не абсолютна, а относительна, т.е. как бы «подвижна»: *свой* меняет знак, становясь *чужим*, *чужой* «приватизируется», *друг* делается *врагом* и vice versa.

В разных сферах и на разных уровнях бытия человека может быть выделена система классифицирующих различительных признаков, эксплицирующих оппозицию *свой/чужой*: этнические, культурные, социальные, политические, идеологические и т.п. Универсальным и едва ли не самым эффективным в этой системе различительных признаков является, без сомнения, я з ы к. Именно язык обеспечивает взаимопонимание в прямом и переносном смысле, ср. *говорить на одном языке — говорить на разных языках — у нас общий язык — мы не находим общего языка* и т.д. — выражения, имеющие и буквальный, и метафорический смысл.

Отношение к *своему* языку как к неотчуждаемой собственности, почти как к органу *своего тела* обеспечивает ему высокое положение в системе ценностей любой традиции и любой ММ (он *свой, родной*, и тем самым *лучший, обеспечивающий защиту*). Отношение же к *чужому* языку определяется неоднозначно. На одном полюсе *чужой* язык может быть более пре-

inslav

стижным, чем *свой*, на другом он воспринимается как нечто враждебное. Двигаясь по направлению друг к другу, эти крайние взгляды могут изменяться в сторону компромисса, достигая «золотой середины». Валорификация *своего/чужого* языка служит важным критерием при характеристике разных ММ.

Русская модель мира (РММ) характеризуется достаточно своеобразным отношением не только к *чужому* языку, но к самой идее существования *чужого* языка, точнее, его роли в коммуникации. Возможно, объяснение этому лежит прежде всего в «коммуникативной истории» русского языка. Растянувшийся на громадное пространство, за пределами которого был уже *иной мир*, он всегда ощущался носителями как «моноязык», и это отпечаталось в РММ: твердое убеждение, что *русский* язык должны понимать *все*.

Достаточно напомнить, что русские называли иностранцев *немыми*, *немцами*, как бы отказывая им в обладании человеческим языком (и в русских загадках звуки, издаваемые животными, например кваканье лягушек, щебетание ласточек и т.п., описываются как «говорение на иностранном языке» — *по-немецки говорят*). Слово *немец* в современном русском языке означает «германца», однако несколько лет назад я столкнулась со старым значением этого слова. Приведу свой диалог с продавщицей:

— Что это за печенье?
— Не знаю, я его не пробовала[1].
— Тогда дайте, я прочту, что на нем написано.
— А на нем ничего не написано.
— Как?!! Это невозможно!
— А вы все равно не поймете: написано п о - н е м е ц к и.

(Добавлю, что язык оказался английским, т.е. продавщица имела в виду, что написано «по-немому», на *чужом* языке, которому она отказывала в праве на существование.)

Именно русские могут сказать, «да ведь эти иностранцы сами не понимают, что говорят». Я привела этот представляющийся полным абсурдом пример на конференции, посвященной сохранению русского языка в диаспоре, и получила неожиданное подтверждение: один (русский) коллега сказал, что его маленькая дочка после нескольких уроков английского языка робко спросила: «Папа, ты думаешь, англичане *действительно* понимают друг друга?».

В Советском Союзе, многонациональной стране, декларировавшей этническое, правовое, культурное и — the last not the least — я з ы к о в о е равноправие, русский язык практически узурпировал все лингвистическое (и соответственно гео-

inslav

графическое) пространство, в определенной мере распространившись и за пределы страны на своих сателлитов. Носитель русского языка, где бы он ни оказался, с уверенностью говорил по-русски. Строго говоря, это (во всяком случае сначала) не было официально декретировано: Россия и соответственно русский язык были не более чем «первые среди равных», однако, хотя в примитивно-консервативном сознании идеологов существование *другого* допускалось, способностей к усвоению этого *другого* не было органически. Справедливости ради, скажем, что это было укоренено в РММ, а в советских условиях получило дальнейшее развитие.

Вспоминается разговор, услышанный в литовском городе Паланга в конце 50-х годов. В магазине одна молодая женщина говорила другой, что здесь ей все нравится, — но только пока не начинают требовать учить *их* язык: *Я тогда мужу говорю: только не это, лучше уедем отсюда*. Разговор шел, естественно, при литовцах, и, самое интересное, что говорившая никак не хотела их обидеть: просто необходимость перехода на другой язык казалась ей чем-то диким, вроде перехода к каннибализму. Такова была ситуация ad usum internum: существование *чужих* языков в пределах СССР и их права признавались, однако «само собой» получалось (а потом и закреплялось законодательно, как то, что, например, все диссертации должны были быть написаны на русском и т.п.), что русский язык стал превалировать и в конце концов оказался не только *первым*, но практически едва ли не *единственным* языком межнационального общения. Не буду говорить о том, насколько психологические трудности, связанные с оппозицией *свой/чужой язык*, мешают нормализации отношений с русскими в бывших советских республиках, ставших независимыми государствами. В оправдание своих соотечественников напомню, что такое же сопротивление языку было у русской эмиграции во Франции, в Германии и т.д. Необоримый внутренний протест приводил к тому, что люди ухитрялись, всю жизнь прожив в «чужой» стране, не только не выучить ее языка, но и гордиться этим. Эта традиция сохраняется и теперь, см. многочисленные сюжеты о русских в Америке, ср. точное изображение Довлатова:

> Мы поселились в одной из русских колоний Нью Йорка. В одном из шести громадных домов, занятых почти исключительно русскими беженцами (...) Кроме нас в этом районе попадаются американские евреи, индусы, гаитяне, чернокожие, не говоря, разумеется, о коренных жителях. Коренных жителей мы называем иностранцами. Нас слегка раздражает, что они говорят по-английски. Мы считаем, что это — бестактность [Довлатов 1991, 260][2].

inslav

В ситуации ad usum externum оппозиция *свой/чужой* действовала следующим образом. *Чужой*, т.е. *иностранный* («западный») в широком смысле слова, был объявлен враждебным, ср. терминологический синоним иностранного — *идеологически чуждый*. Поскольку самой опасной считалась любая информация, и были запрещены любые контакты, западные языки фактически оказались под запретом, а их знание, особенно активное, могло быть, мягко говоря, подозрительным. Запрет был наложен на непосредственное общение с иностранцами, на диалог и, таким образом, на *устную речь*. Учившие иностранный язык в школе и в институте в общей сложности не менее 10 лет, сдав последний экзамен, полностью стирали в памяти все следы обучения, не испытывая сожаления, поскольку «а зачем он нам нужен?». И, действительно, зачем хранить этот груз, если у языка отнимают основную функцию: быть средством общения[3].

В последние годы слой знающих иностранный/ые языки не только расширился, но изменился структурно: те, кто раньше «только *читал*» стали и *говорить*; появились те, кто не только *читает* и *говорит*, но и *пишет*, и уж во всяком случае увеличилось число тех, кто *может объясняться*.

Ситуация изменилась: открылись возможности с в о б о д н о г о общения с иностранцами, не знающими русского, причем общения как на *своей*, так и на *чужой* территории, и общения в самых разных «жанрах» (политика, культура, наука, бизнес, туризм и т.п. и, наконец, что, может быть, наиболее важно — личное общение, т.е. частные, «простые», «человеческие» отношения). Новая ситуация поставила новые коммуникативные задачи: овладение *чужим* языком (выучивание) или поиски приспособления к *чужому* языку для достижения понимания.

Теперь основное препятствие для носителя РММ и соответственно русского языка (прежде всего у старшего поколения, но и не только у него) в новой для него ситуации контакта состояло в психологической трудности: *чужой* язык для носителя РММ, как уже было сказано, ощущается не как нейтральный инструмент общения, а как нечто неестественное или даже как угроза единственности *своего* языка и, следовательно, *своей* личности.

Современная русская лингвистическая ситуация, «из которой» брались примеры, в данном случае представлена и, в общем, ограничена Москвой. Это локус, принципиально ее определяющий и оказывающий влияние и давление на остальное «русскоязычное» пространство. Это определяется специфической моноцентричностью России, что в определенной степени было и до революции и что укрепилось и приняло более отли-

inslav

тую форму в советское время. Поэтому исключительно «московские», характеристики и примеры, которые я привожу, достаточно надежно отражают суть происходящих процессов.

Лингвистический пейзаж Москвы в последние годы кардинально изменился: латинский алфавит и, следовательно, иностранные языки (прежде всего английский) вышли на улицу в виде вывесок, вошли внутрь магазинов в виде надписей на товарах, заняли телевизионное время и газетные полосы — прежде всего в виде рекламы. Даже обязательное требование перевода иноязычных текстов, дублирующих этикеток на русском языке и т.п. в принципе ситуацию не изменило. Уже появилось поколение с активным знанием английского как *lingua del pane*, и в предложениях престижной работы обязательным условием является не простое знание иностранного языка, но умение г о в о р и т ь на нем (как это обычно формулируется, «вести переговоры»). Короче говоря, жизнь постоянно принуждает «среднего русского», «обывателя» к двуязычному (по меньшей мере) диалогу, прежде всего письменному, то есть, во всяком случае, знание латинского алфавита. Этот факт не может не влиять на отношение к языку, сформировавшемуся в недрах РММ; появляется необходимость в соответствующей коррекции.

Конечно, выделяются ярко очерченные полюсы: с одной стороны, неприятие *чужой*, западной культуры, традиционно обвиняемой в бездуховности. Действительно, на бытовом уровне она приходит вместе с вещами («вещизм»), массовой культурой и далеко не лучшими достижениями цивилизации. На этом полюсе «озападненная» Москва называется «Новым Вавилоном» (ср. название популярного и рекламируемого магазина «Вавилон»), а естественное проникновение *новых* названий для *новых* вещей — бесцеремонным вторжением *чужого* языка и враждебного всему «истинно русскому» (что хорошо знакомо, вспомним шишковские *мокроступы*).

На другом полюсе и вещи, и их имена, и все то новое, что несет западная цивилизация, столь же неумеренно приветствуется. Возникают более чем странно звучащие названия магазинов типа «Русский шоп», «клаб» (вместо клуба) и т.п. На русских подделках появляются иностранные надписи с комическими ошибками, заставляющими предполагать, что в Англии или Франции, где, если верить этикетке, произведен товар, не знают родного языка. Долгое время на громадных щитах рекламировалась австрийская обувь, сделанная в городе *Vena*.

inslav

Место иностранного языка растет с такой непропорциональной реальным потребностям быстротой, что приходится искать причины этого в ментальном механизме и/или в семантических основах РММ.

И отталкивание от *чужого*, и стремление к нему в переходный/переломный период нашей истории вполне естественны (тем более, что такого рода поляризация мнений теперь допускается). В этом смысле ситуация представляется достаточно ординарной и предсказуемой. Мне кажется более интересным рассмотреть, к а к и п о ч е м у с такой легкостью *чужой* язык входит в быт, особенно в тех случаях, когда это, казалось бы, не столь обязательно, когда *чужое* слово, действительно, без ущерба может быть заменено *своим*.

Характерный пример. Муниципальные власти решили открыть заведения типа *Fast Food*, но с русской кухней, чтобы перебить народную любовь к Мак Доналдсу. Возник вопрос, как их назвать. В русской традиции есть достаточно привычных названий: *чайная, пивная, закусочная, бутербродная, рюмочная* и т.п. Однако выбрано было *бистро*: история его хрестоматийно известна — русское слово *быстро*, вернувшееся к нам после путешествия во Францию в 1812 году. *Русское бистро* — своего рода лингвистический курьез (можно встретить и вывеску *Кафе «Бистро»*, т.е. кафе под названием «Бистро»), однако, как кажется, это отвечает нашим внутренним потребностям в поисках *нового* слова для *новой* ситуации (*новой* жизни). Существенно, что здесь просматривается не только и, может быть, не столько потребность *стать западными*, сколько потребность стать *такими же*, стать *просто людьми*, которые могут свободно общаться с им подобными.

Последнее десятилетие внесло в наш быт новые, невиданные вещи. Необыкновенно популярным и, действительно, демократическим продуктом стал *йогурт*: слово для русского уха звучащее экзотически, трудное для произношения/усвоения. Тем не менее его выучили и произносят без всяких искажений, с явным удовольствием — так же как и *стейк, пицца, хот-дог, бургер, комбидресс, пейджер, дизайн, дилер, киллер, менеджер, бартер, дефолт* и т.д., и т.п. — к *брокеру* и *риэлтору* А. Рогинского. Иными словами, оказалось, что в актуальной ситуации предпочтительнее о с в о и т ь *чужое*, чем искать ему *свою* замену. Выше я говорила о своем диалоге с продавщицей и подчеркнула, что это было несколько лет назад. Вот пример 2001 года: кассирша в арбатском магазине, выбив чек иностранке, с видимым удовольствием говорит: *Видно, придется мне английский учить, а то в школе у нас немецкий был* и доба-

inslav

вляет: *Наверное, нас скоро заставят и язык знать, и компьютер* («заставит» магазинное начальство). Таким образом, школьное знание языка перестает для нее быть бессмысленным и, напротив, становится актуальным и отождествляется в ее сознании с другими, более высокими требованиями, диктуемыми жизнью в изменившемся мире.

Как кажется, даже эти немногие примеры свидетельствуют об одном: о готовности вступить в диалог с *чужим*, о м е н е з н а к а, о появлении чувства внутренней свободы, которая позволяет сделать выбор. Возможность самостоятельного выбора — главное, что появилось в нашей духовной жизни и в определенной степени перешло в жизнь материальную. Приведу (обещанное в начале) подтверждение высказанных здесь мыслей: замеченные журналистом изменения в отношении к *чужому*, прежде всего языку, которые он, по сути, трактует в контексте изменений, затрагивающих РММ (естественно, не используя этот термин). Я имею в виду статью Константина Плешакова «Москва-Шерем[4] Новый русский акцент» (Культура. 2000. № 6. 17 — 23 февраля), отрывки из которой следуют дальше[5]:

...мы забеспокоились, так ли мы стали говорить, не лишаемся ли мы ⟨...⟩ нашей замечательной русской речи ⟨...⟩ Кто бы в 80-м году, кроме самых заядлых международников, понял, например, что такое «виртуальный», «маркетинг», «имидж», «приватизация», «миллениум» ⟨...⟩ Сегодня абсолютно ясно, что противиться натиску новых языковых стихий ⟨...⟩ мы не в силах. ⟨...⟩

Многим новым понятиям, вошедшим в наш быт за последние лет десять, нет точного аналога в нормативном русском языке 1980-го. Почему? Потому что раньше подобных явлений в стране не существовало ⟨...⟩ раньше мы не знали, что у каждого может быть свой «имидж» ⟨...⟩ создать имидж было невозможно, потому что подобная степень самоуважения была нам раньше попросту недоступна. ⟨...⟩

И «фрустрация», и «кислота», и «лохотрон», и «улет!» — вовсе не злые межпланетные фантомы, неизвестно зачем вторгшиеся в наш прекрасный язык. Сами по себе слова эти не более чем ярлычки, бирочки, наклеечки, приданные вещам и понятиям, которых мы раньше не имели, признаки новых времен, когда мы боимся хранить деньги в сберегательной кассе и летать самолетами «Аэрофлота», но зато стали забывать день смерти Сталина. ⟨...⟩

В сущности, если взглянуть на вопрос непредвзято, то становится ясно, что идет очередная ломка ⟨...⟩ Никоим образом от предыдущих ломок язык не пострадал ⟨...⟩ Не помешает ничему и нынешняя ломка. И вообще, господа, не надо делать вид, что от слов типа «бутик», «презентация» и «менеджер» тошнит. Тошнит от голода и от утечек газа.

Поверив революционерам, мы до сих пор мыслим военно-полевыми категориями. Язык — не оружие, которое кто-то использует «против нас». Язык в первую очередь — зеркало.

inslav

Можно добавить: зеркало изменений не только жизненных реалий, но и наших представлений о мире, изменений, заставляющих вносить коррективы в собственный «устав», которым в определенном смысле является ММ[6].

В контексте «бытового диалога» с *чужим*, перейдем к такому важному пути освоения *чужого*, как компьютер (см. о нем выше). В данном случае речь пойдет не о компьютерных языках в терминологическом смысле слова и не о системах устного машинного перевода («Речь и компьютер», ср. разработку темы в рамках соответствующего международного семинара), а о диалоге пользователя со своим *PC*, «домашним» (персональным) компьютером.

Мне известен случай, когда мастер, чинивший компьютер, обнаружил, что в нем поставлена программа на русском языке, и поскольку «русифицированная» (важно — не переведенная на русский, а русифицированная, т.е. переделанная), как известно, не так надежна, как аутентичная английская, посоветовал владельцу ее сменить: *Я английского не знаю, а вы знаете, значит, вам должно быть все равно, на каком языке разговаривать с компьютером.* Однако, как известно, язык, на котором мы разговариваем с компьютером, столь же *не-русский*, сколь и *не-английский*, и пользователю надо выучить его на уровне команд[7], учитывая, что общение с компьютером идет по модели вопрос — ответ.

Не менее интересно посмотреть на ситуацию и с другой стороны. Диалог с компьютером, который является главным условием пользования им, построен так, что он предполагает обязательное предварительное знание набора вопросов, набора ответов и их иерархии, то есть порядка, в котором они должны задаваться. Вы ограничены этим алгоритмом — словарем и грамматикой, и выйти за их пределы не можете, не нарушив компьютерного универсума, в котором вы находитесь. Эта ситуация полностью соответствует архаической вопросо-ответной структуре, сопутствующей древним ритуалам и реализованной прежде всего в космогонических текстах. Это, например, древнеиндийская загадка типа *brahmodya*, это широко распространенные кумулятивные тексты, это многие другие тексты, строящиеся по модели *что было первым? — небо — что было вторым? — земля* и т.д. Оказывается, что ориентировка в мире, освоение его человеком, формирование микрокосмоса, т.е. мира человека осуществляется по одной и вечной модели, определенной Тойнби как *Challenge-and-Response*. И обмен, и ответ предполагают диалог, предполагают собеседников, т.е.

inslav

к о н т а к т. Это значит, что в начале начал, в истоках на первое место было поставлено общение человека с человеком.

Мне хотелось показать кардинальное изменение ситуации на примере РММ, имеющей, как уже было сказано, репутацию особенно консервативно-устойчивой. Кажется несомненным, что происходят крайне важные перемены во взаимоотношениях людей, и эти перемены в громадной степени определяются переменой знака в оппозиции *свой/чужой*. И тем более поразительно, что механизм этих изменений, т.е. механизм диалога, н о в о г о диалога, который мы учимся вести, был заложен в архаических структурах. Так восстанавливается *связь времен* — которая связывает и людей.

[1] Неистребимое убеждение наших продавцов в том, что информацию о товаре они могут получить только из личного опыта («*наши* ели, пили, носили, мазали, стирали» и т.п.).

[2] *Нам приходится трудно. Английского языка мы чаще всего не знаем* ⟨...⟩ *Старуха эмигрантка в рыбном магазине*: «*Я догадывалась, что здесь говорят по-англлийски. Но кто же мог знать, что до такой степени*?» [Довлатов 1991, 282].

[3] Неудачный опыт Вавилонской башни привел к коммуникативному кризису — на уровне языка. Гораздо позже был указан способ выхода из этого кризиса — знание *чужих* языков, которое Апостолам было дано свыше, а простым смертным — ценой учения.

[4] *Moskva-Sherem*, т.е. Москва-Шереметьево (аэропорт).

[5] Здесь приводятся примеры только иноязычной лексики.

[6] Максим Соколов видит в повороте к *иному/иностранному* оживление культурных стереотипов, характерных для народного (в противопоставление интеллигентскому) сознания. В статье «Царь наш — немец русский» (Известия. 2000. 20 марта) он говорит о стереотипном портрете немца в русской культуре (волевой, трудолюбивый, сдержанный и т.п. и вместе с тем чувствительный) и о подсознательном желании видеть себя улучшенными и окультуренными «немецкой прививкой на русский дичок». По сути дела, и здесь идет речь о динамике РММ, об актуализации (в определенных пределах) заложенной в ней, если можно так сказать, «центробежности».

[7] Эта тема, как и анализ языка переписки по электронной почте и т.п. уже привлекла внимание исследователей.

Довлатов С.Д. Ремесло // С.Д. Довлатов. Чемодан. М., 1991.
Цивьян Т.В. Перемены в русском языке // Res linguistica. М., 2000.

2002

inslav

ОБ ОДНОМ СЛУЧАЕ «СЕМАНТИЧЕСКОЙ ОМОНИМИИ» В РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ: *ЧАСЫ*$_1$ И *ЧАСЫ*$_2$

Посвящено
СЕРГЕЮ ЮРЬЕВИЧУ НЕКЛЮДОВУ

В своей недавней статье[1] известная итальянская исследовательница Н. Каухчишвили пишет:

> Когда мы обращаемся к времени, то у нас прежде всего возникает вопрос о дефиниции самого термина. Пытаясь на него ответить, современные ученые нередко опираются на высказывания древних философов о том, что время течет непрерывно и безостановочно, — хотя на самом деле «течем» и изменяемся мы, время же, напротив, остается неизменным[2].

Действительно, мы трактуем видимые нами изменения в окружающем мире и в самих себе как движение (ход или бег) времени, выражающееся наиболее ощутимо («зримо») в смене дня и ночи (света и тьмы) и в смене природных сезонов (времена года). В реальности это изменения пространственные, поскольку они отражают вращение земли вокруг своей оси и вокруг солнца. Именно пространственный фактор определяет восприятие и описание времени по признаку *движение/неподвижность*, прежде всего движение линейное (поступательное)[3], т.е. перемещение в пространстве. Движение содержит в себе идею темпа и, соответственно, возможности его ускорения или замедления (влияния на ход времени). Далее естественным образом следует метафорическая персонификация (антропоморфизация) времени — и его портрет в архетипической модели мира (ММ) готов[4]. Итак:

время *стоит, (не) движется, тянется, течет, идет (приходит, уходит), бежит, спешит, мчится, несется, подгоняет, обгоняет, меняется* и т.п.

мы *отстаем от времени, замедляем время, идем в ногу со временем, спешим за временем, обгоняем, опережаем, торопим время* и т.п.[5]

При этом следует учесть, что для нас (с определенного историко-культурного момента) чрезвычайно важна счет-

inslav

н о с т ь, разделение «общего времени» на регулярные отрезки, от наиболее крупных (световых лет) до наиболее мелких (миллисекунд). Пяти человеческих чувств не хватает для их восприятия, и мы изобретаем специальные приборы, соответственно своей (разумной? бессмысленной?) потребности постоянно «уточнять время», «распределять время» и т.п. и таким образом пытаться им управлять.

Одной из счетных единиц времени является *час* — и об этом слове, чрезвычайно частом в обиходе, многозначном, что неудивительно, пойдет речь далее. Начнем со словарной статьи:

час: 1. *время, пора, момент*; 2. (последний) *смерть*; 3. (добрый) *счастливый момент*; 4. *промежуток времени, состоящий из 60 минут, двадцать четвертая часть суток*; 5. *определенный промежуток времени, отведенный на урок, лекцию, занятие* (академический час); 6. *срок, мера времени в 60 минут, исчисляемая от полудня или от полуночи* (в котором часу, во сколько часов); 7. только мн. *Прибор, механизм, служащий для определения и измерения времени в пределах суток*; 8. только мн. *Срок дежурства, стояния на карауле* (стоять на часах); 9. *церковная служба* (завтра к часам ударят в восьмом часу, Чехов)[6].

Здесь мы остановимся только на двух из девяти значениях, а именно: 6 (срок, мера времени) и 7 (прибор, механизм), причем только на употреблениях данной лексемы во м н о ж е с т в е н н о м ч и с л е. В русском языке форма *час* в значении т о ч н о г о, исчислимого времени (у нас *часы*$_1$) употребляется во множественном числе только в родительном падеже единственного или множественного числа при числительных (*2 часа, 5 часов*; в конструкциях *часы шли, часами слушал* и под. употреблено неопределенно-множественное, ср. также *несколько часов*). Лексема *часы* в значении предмета (прибор, механизм, у нас *часы*$_2$) — употребляется как pluralia tantum, при этом с полной падежной парадигмой. На синтагматическом уровне эти морфосинтаксические особенности создают предпосылки своего рода «семантической омонимии», когда непонятно, о чем именно, о каких из двух *часов* идет речь.

В принципе семантическая омонимия не является большим препятствием к пониманию смысла: для ее разрешения обычно достаточно минимального контекста[7]. Что же касается *часов*$_1$ и *часов*$_2$, то омонимами они, конечно, могут быть названы лишь условно: их главный и объединяющий семантический множитель — *время* — в большой степени ограничивает их автономность, и в словарной статье они с достаточным основанием приведены как разные значения одного слова. Однако сходство-различие существует и широко используется в русской фольклорной традиции, где в текстах разных жанров на уровне лек-

inslav

семы объединяются *часы*$_1$ и *часы*$_2$ (время и прибор)[8], причем на *часы*$_2$, принцип устройства которых (как и всякого механизма) основан на движении, переносится основная характеристика времени *движение/неподвижность*: ***часы*** *стоят, идут, бегут, спешат, торопятся, отстают.*

Персонификацию *часов*$_2$ см. прежде всего в загадках, где к *движению* (в том числе и круговому) добавлен *звук*:

Стучится, вертится, никого не боится, / Ходит весь век, а не человек; Шумит, гремит, вертится...; Ног нет, а хожу, рта нет, а скажу: /Когда спать, когда вставать; Кто всегда идет, а с места не сойдет?; Стучит, бренчит, наши годы считает (или «а не человек); Нем и глух, а счет ведет; Что может в одно и то же время: / Висеть и стоять, стоять и ходить, / Ходить и лежать, лежать и врать?; Без ног ходят целый век, / за ними смотрит человек и т.п.[9]

И в фольклоре, и в литературе возможность объединения обоих значений используется как троп (метафора и метонимия). Классический пример — *счастливые часов не наблюдают*. Строго говоря, эта фраза из «Горя от ума» давно покинула литературу и стала пословицей, т.е. вошла в жанр паремий. Тем не менее, память о первоисточнике (о соответствующей сцене из «Горя от ума») сохранилась, прочно вбитая школой. Мы произвели небольшое анкетирование, состоящее из двух вопросов: 1) какой смысл имеет эта фраза? 2) что в ней означают *часы*, время или прибор?

На первый вопрос респонденты отвечали уверенно: имеется в виду время, «счастливые не замечают, как проходит время». Однако второй вопрос, вводящий необходимость выбора между *часами*$_1$ и *часами*$_2$, вызывал колебание: «не замечают времени», *потому что* — или *поэтому* — не смотрят на часы, или *часы*$_2$ вообще не имеются в виду. Этот вопрос воспринимался как навязанный искусственно, и различение в данном случае явно ощущалось как нерелевантное: ясно было, что речь идет о метафоре времени, о *часах*$_1$ (метафорой которых служат в свою очередь *часы*$_2$).

Показательно, что практически никто (даже выбиравшие вариант *часы*$_2$) не помнил предыдущую реплику, в которой и содержался ответ: *смотрите на часы*!

Это своего рода квипрокво побудило обратиться к сюжету и тексту начала (первых трех явлений) грибоедовской пьесы, когда Лиза пытается довести до сведения Софьи, что ночь уже прошла, наступило утро и с ним опасность, что влюбленных могут застичь. Основной темой, почти персонажем здесь является *время* со всеми своими метафорами. Приведем текст (с купюрами), выделив все, что непосредственно связано с текстом/словарем *времени*:

inslav

ЯВЛЕНИЕ 1

Гостиная, в ней большие ***часы***, справа дверь в спальню Софии, откудова слышно фортопияно с флейтою, которые потом умолкают. Лизанька середи комнаты спит, свесившись с кресел. (***Утро,*** *чуть* ***день*** *брежжится*)

Л и з а н ь к а (*вдруг просыпается, встает с кресел, оглядывается*)
Светает!.. Ах! как скоро ***ночь*** минула!
Уж ***день***!., сказать им...
(*Стучится к Софии.*)
Зашла беседа ваша за ***ночь***;
Да расходитесь. ***Утро***. — Что-с?
(*Голос Софии*)
Который час?
Л и з а н ь к а
Все в доме поднялось.
С о ф и я (*из своей комнаты*)
Который час?
Л и з а н ь к а
Седьмой, осьмой. девятый...
Переведу часы, хоть знаю: будет гонка,
Заставлю их ***играть***.
(*Лезет на стул, передвигает стрелку, часы бьют и играют.*)

ЯВЛЕНИЕ 2

Ф а м у с о в (***Останавливает часовую музыку***)
Ведь экая шалунья ты, девчонка.
Не мог придумать я, что это за беда!
То флейта слышится, то будто фортопьяно;
Для Софьи слишком было б ***рано***?...
Ф а м у с о в
Сейчас! А ночь?
Л и з а
Ночь целую читала. ...
Ф а м у с о в
Чего будить? Сама ***часы заводишь***.
На весь квартал симфонию ***гремишь***. ...
Л и з а
Пора, сударь, вам знать, вы не ребенок;
У девушек сон ***утренний*** так тонок; ...
Л и з а (*одна*)
Ушел... Ах! от господ подалей;
У них беды себе ***на всякий час*** готовь...

ЯВЛЕНИЕ 3

Лиза, София со ***свечкою***, за ней Молчалин.
Л и з а
До света запершись, и кажется все мало?

inslav

С о ф и я
Ах, в самом деле ***рассвело***!
(*Тушит* ***свечу***)
И ***свет*** и грусть. Как ***быстры ночи***! ...
Л и з а
Смотрите на часы, взгляните-ка в окно:
Валит народ по улицам давно;
А в доме ***стук, ходьба***, метут и убирают.
С о ф и я
Счастливые *часов* не наблюдают.

И текст, и словарь *времени* построены у Грибоедова в полном соответствии с концептом *времени* в ММ. Время манифестируется прежде всего в смене светового дня: подчеркивается противопоставление *свет/тьма* с детализирующими уточнениями. П о л е с в е т а: *свет* (3 раза), рассвело, *светает, брежжится, утро* (2 раза), *утренний*; *день* (2 раза), *рано*; п о л е т ь м ы: *ночь* (5 раз); *свеча* (2 раза) — как искусственный свет, связанный с ночью.

Другим подчеркиваемым признаком времени является *движение*. Это и движение самого времени (*Ах! как скоро ночь минула!; как быстры ночи!*) и движение, связанное с «оживанием» после ночи (*Все в доме поднялось*; *Валит народ по улицам давно / А в доме стук, ходьба, метут и убирают*). Движение сопровождается *звуком* — типовое выражение оппозиции *жизнь/смерть*, alias *свет/тьма* в ММ. И здесь становится ясно, кто в этой сцене протагонист: конечно, ***часы***$_2$, которые подчеркнуто названы первыми (*Гостиная, в ней большие часы*) и которые своим *движением* (ходом) и *звуком* («игрой», «симфонией», «громом»)[10] — это полное соответствие часам в загадке — и начинают интригу, и ее разрешают (часы заводят, стрелки двигают — и тем самым подгоняют время). *Час-часы* — самое частотное слово в этом фрагменте текста, причем употребляется оно и в ремарках и в репликах персонажей, при этом в разных значениях — и как отсчет времени, и как прибор, и в устойчивых выражениях: *большие часы*; *Который час*? (2 раза); *седьмой, осьмой, девятый* (час); *на всякий час*; *сейчас*; *Переведу часы, / Заставлю их играть*; *лезет на стул, передвигает стрелку, часы бьют и играют*; *Фамусов останавливает часовую музыку*; *Сама часы заводишь, / На весь квартал симфонию гремишь*; *Смотрите на часы*; *Счастливые часов не наблюдают*. В этом контексте, действительно, становится несущественной разница между *часами*$_1$ и *часами*$_2$, что демонстрирует и сама заключительная хрестоматийная фраза, и ее восприятие и толкование[11].

inslav

Приведем еще один пример такого рода игры на «семантической омонимии» или «перетекающей семантике». Это произведение совершенно другой эпохи и другого стиля: «Повесть о рыжем Мотэле, господине инспекторе, раввине Исайе и комиссаре Блох» сейчас почти забытого поэта Иосифа Уткина, написанная в 1925 г. Ее сюжет — чудесное превращение бедного еврейского портного в советского комиссара (к счастью, не борца с врагами революции, а мирного чиновника: осовременивание классического рождественско-пасхального жанра). Превращение произошло благодаря революции, изменившей мир и задавшей новый темп времени. Об этом и говорится в главе «Чудо», во фрагменте, посвященном *странным часам*:

И куда они торопятся,
Эти странные часы?
Ой, как
Сердце в них колотится!
Ой, как косы их усы!
Ша!
За вами ведь не гонятся?
Так немножечко назад...

А часы вперед,
Как конница,
Все летят, летят, летят...

Часы, действительно, странные, поскольку непонятно, что это, *часы*$_1$ или *часы*$_2$, время, прибор, его указывающий, или и то и другое? *Часы торопятся* можно сказать и о времени, и о предмете. *Колотящееся сердце* — персонификация часов, известная по загадкам и подкрепляемая образом *косых усов*-стрелок (ср. *косую стрелку* башенных часов у Ахматовой). Следующие строки, *За вами ведь не гонятся? / Так немножечко назад*, уже могут быть отнесены и к бегу времени и к убегающим часам, которые надо подвести *назад*. И, наконец, последняя строфа, несомненно, удаляется от *часов*$_2$ и отсылает к летящему времени (хотя некоторый оттенок амбивалентности сохраняется).

В заключение — пример с «обнажением приема» (в поддержку наших рассуждений о «семантической омонимии»). Он принадлежит мастеру словесного эксперимента А.М. Ремизову и неслучайно помещен им в собрание снов, в *текст сна*, — во сне, как известно, возможны любые метаморфозы:

ЗУБЫ С ВОЛОСАМИ

«Зубы с волосами или Священное писание?» спрашивает Лев Шестов.
«Шесть часов», растерянно отвечает Блок [очевидно, *часы*$_1$].
И я видел, как часы упали на подоконник [очевидно, *часы*$_2$].
Я протянул руку за окно, пошарил и в горстку себе. И показываю.
А никаких зубов, а лоскутки от обой, в середке клешня[12].

inslav

Ср. ту же буквализацию метафоры в анекдоте о новом русском, который сидит в ресторане в швейцарских Альпах и методично бросает в пропасть швейцарские часы: *Зачем он это делает? — Он хочет увидеть, как быстро летит время.*

CARPE DIEM!

[1] В ней описывается необычный эксперимент — предложить заключенным миланской тюрьмы выразить в стихах свое ощущение времени.

[2] *Каухчишвили Н.М.* Время как творческий импульс // Антропология культуры. М., 2004. Вып. 2. С. 280.

[3] Идея обратимости времени (можно ли его повернуть, ср.: *время идет/не идет вспять*) заложена в его этимологии: *время* связано с др.-инд *vártma* 'колея, дорога', сюда же *вертеть* (т.е. движение не только поступательное, но и круговое), см.: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1964, s.v. — Тему цикличного времени, «вечного возвращения» мы оставляем в стороне.

[4] См. статьи о времени в мифологических словарях; для славянских традиций, в частности: Славянские древности. М., 1995. Т. 1. s.v. Ср. яркую версию у Пушкина в «Телеге жизни», где ***время*** *=свет/тьма & движение/неподвижность* (изменение скорости, остановка) & *человек* (субъект и объект персонифицированного времени): *Ямщик лихой — седое Время; мы, погоняющие* время *с утра*, но стремящиеся замедлить его ход уже *с полудня, к вечеру*, далее же — *...дремля едем до ночлега, /А время гонит лошадей.*

[5] Так и в эпиграфе к «Евгению Онегину» из Вяземского *и жить торопится и чувствовать спешит* обозначение быстрого движения относится к категории времени.

[6] Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1940, s.v.

[7] Пожалуй, сложнее обратное: найти контекст, в котором смешивались бы, например, *лук* — растение и *лук* — оружие и под.

[8] При осознании их разницы вплоть до противопоставления, см. у Даля s. v. часы: *часы на стене, а время на спине.*

[9] *Митрофанова В.В.* Загадки. Л., 1968. С. 110—111.

[10] Превалирующая роль звука в указании времени по часам свидетельствуется почти столь же хрестоматийным пушкинским *Пока недремлющий брегет / Не прозвонит ему обед*, см.: «Карманные часы "с репетицией" были снабжены механизмом, который, если надавить на специальную пружинку, "отзванивал" время. Таким образом, время можно было узнавать, не раскрывая крышки, прикрывавшей циферблат» (*Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 141).

[11] Возможно, в этом «смешении» свою роль играет беспредложное употребление глагола *наблюдать* с прямым объектом, — очевидно, в значении «следить за», ср. у Пушкина в «Бахчисарайском фонтане»: *Он... ханских жен / Роскошный н а б л ю д а е т с о н* (указано И.А. Пилыщиковым). Но это — другая тема.

[12] *Ремизов А.* Мартын Задека. Сонник. Париж, 1954. С. 32.

2006

inslav

ОБ ОДНОЙ МЕТАФОРЕ «ПУТИ ВНИЗ»: *ПОЙТИ ХИНЬЮ*

Из этимологических парадоксов

Наиболее подробный анализ слова *хинь* был дан В.В. Виноградовым в связи с другим редким и в определенном смысле также загадочным словом — *ахинея* — в статье 1928 г.[1] Отвергая принятое «построение *ахинеи* на *афинее*», из греч. 'Αθηναῖος 'афинский' («семинарское слово»), как «воздушное без всяких документальных, исторических и диалектологических подпорок», Виноградов предлагает свою этимологию слова (правильной формой которого он считает *охинея*), подкрепленную его семантической историей и его судьбой в русском литературном языке:

> ...с фонетической и морфологической точки зрения этимология *охинеи* из *охинить* (*хинь, хинить, охинить*) является прозрачной. Семантический путь к ней привел. Замыкая кольцо построения, можно лишь повторить, что значения слова *хинь*, которое для современного диалектического сознания связывается с глаголом *хинить*, как для нас *играть — игра*, т.е. не как генетически привычное, а как отглагольное, целиком соответствует смысловой характеристике *охинеи* от *охинить*. Семантический путь: *охинея* — 'предмет хулы, брани', 'то, что достойно порицания', 'вздорные слова' ⟨...⟩ не является странным и темным. ⟨...⟩ можно и в литературном употреблении указать отголоски более тесной связи значений слова *охинея* с семантикой глагола *хинить, охинить* 'бранить, порицать, хаять' [Виноградов 1999, 44, 52].

Слово *хинь* Виноградов рассматривает в кругу «родственных [*ахинея*] образований», ссылаясь на высказанные ранее предположения: приводит пример из словаря Даля «такую *хинь* занес, что уши вянут»; сопоставление *хинь* и *ахинея* у Михельсона в его книге «Русская мысль и речь» [Михельсон 1994, s.v.v. **ахинея**, **хинь**], где автор (под вопросом) связывает его и с тайным языком офеней (*офенея*), и др. При этом Виноградов считает, что «нет никаких оснований слово *хинь* резко обособлять от семантического гнезда *охинеи*» [Виноградов 1999, 45]. — С этим решительно не согласен О.Н. Трубачев: «...нужно отклонить сближение Виноградова (ИРЯ 2, 371) с *хинить* 'порицать, осуждать', *хинь* 'вздор, болтовня'» (Фасмер, s.v. **ахинея**)[2].

inslav

Не вдаваясь в этимологическую обоснованность сближения *ахинея* и *хинь*, предположим, что оно могло быть отчасти «задано» определением *хини* в словаре Даля: «**хинить** сев. хулить, хаять, осуждать, бранить, бол. *охинить*. ***Хинь*** орл. кур. ярс. ахинея, гиль, чужь, чепуха, вздор, пустяки. *Такую хинь занес, что уши вянут*! *У него все хинью пошло*, даром, на ветер, без пользы и толку» [Даль 1882, s.v. **хинить**]. Ср. «*ахине́я* вздор, чепуха, бессмыслица, нелепица, нисенитница, бредни, чушь, алала; пошлости, глупости» [Даль, s.v. **ахине́я**]. Тем самым оба слова зачисляются в синонимы. Между тем они достаточно ярко различаются по своим семантико-синтаксическим связям. **Ахинею** *несут, городят, плетут, мелют, порют, врут* и т.п. — конструкция активная, *кто* (одуш. субъект) — *делает* — *что*. Следует заметить, что далевское ***хинь*** *занес* — едва ли не гапакс, который переходит «из рук в руки»; по сути дела только он и поддерживает синонимию *хинь* и *ахинея* и их этимологическое родство.

Между тем Даль (см. выше) приводит и другое фразеологическое сочетание для *хини*, где это слово связано с глаголом движения — *у него все хинью пошло*. Конструкция совершенно иная, с «пассивной» семантикой: (*у кого*) — *что* (неодуш. субъект) — *делается* (медио-пассивное значение; через метафору движения передается некое действие или состояние) — *каким образом*. В этой конструкции существительное *хинь* становится наречным образованием *хинью* (подобно *бегом, кувырком, верхом, низом* и т.п.), обозначающим вид, характер и/или направление действия/движения. Поскольку **пошло ахинеей* невозможно, и *ахинея* в любых контекстах остается существительным, отличие требует разъяснений. Виноградов не только заметил его, но и почувствовал в нем некоторое препятствие, которое, тем не менее, решил обойти без каких бы то ни было обоснований родства *ахинея* и *хинь*. Он пишет:

> «Правда, большая часть примеров представляет фразу *пошло хинью*, т.е. ‘прахом пошло’» и далее приводит эти примеры, начиная с диалектных: «*хинью* — без пользы, вотще, даром. Досталась ни зашто и *пашло хинью*...» (Обоянский гов. Курск, губ.); «‘все *пошло* у него *хинью*’, т.е. ‘пропало ни за что, прожито по-пустому’» (Тульск. губ.); «*хинь* — 1) пропади (от глаг.): *Хинь*, твоя галава, пропади! 2) пустяки. Дело *хинью* разойдется» (Смол. обл.) [Виноградов 1999, 46].

Эти примеры прямо указывают на п р о ц е с с д в и ж е н и я как таковой и косвенно — на его направление **вниз**: *пропасть* < *падать*; *пойти прахом* — не только «рассыпаться в пыль», но и «умереть», «обратиться в прах и уйти под землю».

Особенно интересен пример, где *хинь* выступает в роли глагольного императива: нечто вроде *сгинь*, с семантикой ‘погиб-

inslav

ни-согнись', и *исчезни* (ср. фольклорное клише *сгинь—пропади*). Единство в этимологическом отношении праслав. **gyb-* 'гибнуть' и **gyb-* 'гнуть', т.е. «направлять вниз» [Фасмер, s.v. **гибнуть, гинуть**], идея движения, первоначально нисходящего, в **gybiti* [Топоров 1996, 16] — все это существенно отметить в связи с последующими соображениями. О связи *пропасть/пропасть* и *погибнуть/гибель*, объединенных семантическим множителем «направление *вниз*», в *иной* мир ('опускаться, проваливаться, падать') см. в: [Жуйкова 2002] — этимологический анализ соответствующих лексем, их анализ в контексте фразеологизмов помещен в широкую мифологическую перспективу.

В связи с этим возникает вопрос о поисках других семантических связей *хинь*, уводящих от 'вздора, болтовни, чепухи', т.е. от значений, так или иначе соотносимых с категорией *речи*, и приводящих к значениям, соотносимым с категорией *движения*. И это присутствует в статье Виноградова, в разделе о «созвучных с глаголом *хинить—охинить* категориях диалектических слов, в которых пока за отсутствием данных затруднительно с полной ясностью разобраться», Виноградов выделяет гнездо слов с корнем *хин-* и значением 'наклонять, наклонять-ся' (лексема *хинать, хинуть* с производными образованиями): «*Похини* ветку, хата наша *хинецца*» (Носович), «Дерева *охинаитца* на етыт бок» (Добровольский), с параллелями из польск. *chynąć* 'то же' [Виноградов 1999, 47—49]. Фасмер связывает *хинуться* 'наклониться', псковск., тверск., с *chynąć* и с *хилый, хилить* в значении 'плохой, кривой, наклоненный, сгибать(ся), наклонять(ся)', представленными во всех славянских языках ([Фасмер s.v. **хинуться, хилить**], ср. [ЭССЯ s.v.v. ***hyliti** (**sk**), ***hyl'ati** (**sk**), ***hylъ** (**jь**)][3]. Эти аналогии и параллели (ср. выше *хинь—сгинь*) говорят в пользу присутствия в сочетании *пошло хинью* семантического множителя *движение вниз*.

До сих пор речь шла об употреблении слова *хинь* в разговорной и/или диалектной речи. Далее встает вопрос о литературном языке. Виноградов предполагает, что, начиная с эпохи «натуральной школы», т.е. с 40-х годов XIX в., это слово появляется в литературе, где играет роль сигнала «внеинтеллигентской» жаргонной речи у персонажей из «низких» социальных сфер, так и не войдя в общий литературный язык [Виноградов 1999, 46]. Обычно цитируемый набор примеров здесь также ограничен; следует подчеркнуть, что в литературе отмечено исключительно сочетание *пойти/идти + хинью* со значением «пропадать» со всеми его семантическими (и мифологическими) коннотациями. См.:

inslav

Я даже заплакала, потому что как же быть? Все, что я претерпела, значит, *хинью пошло* (Лесков); Именье все... *хинью шло* что говорить! («Деревенские письма»); А вот дедушка ваш, Петр Андреич, и палаты себе поставил каменные, а добра не нажил; все у них *пошло хинею* (Тургенев); Было большое дело... трудился над этим делом умный человек, а теперь все *хинью идет* (М. Горький)[4].

И наконец наше последнее — на этот раз «методологическое» — обращение к статье Виноградова касается еще одного слова с непонятной этимологией: *гиль* в значении 'вздор', один из синонимов *ахинеи* и *хини*, по Далю (см. выше). Литературные примеры (Грибоедов, со знаменитой рифмой *водевиль—гиль*, Лесков) вольно или невольно обращают Виноградова к французскому источнику (*la guile, les gilles*), который, при всей его соблазнительности, он, тем не менее, считает неубедительным [Виноградов 1999, 52, 123]. Это «отрицательное обращение» представляется нам весьма важным и суггестивным: оно содержит более широкий взгляд на вещи, открывает иные пути проникновения слова в язык и пути слова в языке. Современный уровень этимологизирования и новый взгляд на этимологию (в том числе на народную этимологию) позволяет делать более смелые предположения. Конечно, это сопряжено с большим риском, поскольку часто подразумевает некий эллипсис в доказательствах, чересчур вольные интерпретации внутренней формы слова, что, соответственно, уменьшает надежность (и даже правдоподобность) этимологических решений. Но «смелость города берет», и случается, что неправдоподобное на первый взгляд предложение получает впоследствии доказательные основания.

В этом — частичное оправдание нашего «этимологического предложения», которое связано с предположением об актуальности немецкого элемента в русской речи и в русском литературном языке XIX в. (особенно, когда речь идет о стилистически окрашенном дискурсе). *Хинь* вызывает (на фонетическом уровне — по меньшей мере, или хотя бы) ассоциации с немецким *hin*, будь это наречие или префикс, и тогда *идти/пойти хинью* может быть сопоставлено с *hingehen*.

Исходно местоименное наречие *hin* означает: в пространственном употреблении движение вовне, прочь, «**отк**»: *von hier weg nach dort, auf etwas zu*, во временно́м — «прохождение», «уход» времени: *noch ein Paar Monate **hin** und niemand denkt mehr daran* [Wahrig, s.v. **hin**]. *Hin-* как префикс указывает на направленность движения/действия вовне, в сторону от говорящего (*weg-*), на направленность движения *вниз*, падение (*hinknien, hinfallen* и т.д.), на исчезновение,

inslav

смерть (*hinsiechen* 'хиреть, чахнуть', *hinschwinden* и т.д.). Среди употреблений *hin/hin-* в устойчивых словосочетаниях достаточно ярко выделяется это значение *ухода*, *исчезновения*, метафорического *пути прочь* («*Weg weg*»), *вниз*, в «пропасть». *Hingehen*, как и *weggehen*, может означать 'умереть, скончаться', ср. русск. *низойти*; выражение *hin ist hin* значит «что пропало, то пропало» ср.: *hin ist hin, lass laufen was läuft* «чему суждено пропасть, пусть пропадает» (Лютер); *hin ist hin, verloren ist verloren* «что пропало, то пропало, прошлого не воротишь» (Бюргер) и т.д. Ср. также *hinsein* (с пометой разг.) 'пропасть, погибнуть, умереть, испортиться, потеряться, исчезнуть'[5].

В XIX в. *hin* могло быть на слуху в определенных слоях русского общества (в том числе в городской среде) не только из-за контактов с «русскими немцами», но и благодаря популярной немецкой (точнее, австрийской) песенке «Ах, мой милый Августин, всё прошло...». Песенка, известная в нескольких вариантах[6], построена на движении *прочь/вниз*, на чередовании/дублировании *hinsein* и **wegsein*:

O DU LIEBER AUGUSTIN

O du lieber Augustin, alles ist *hin*!
Geld ist *hin*, Gut ist *hin*, alles *hin*, Augustin!
O du lieber Augustin, 's Geld is *weg*, 's Mädel *hin*,
o du lieber Augustin, alles ist *hin*![7]

«Августин», его история и мифология, его роль в качестве самостоятельной фразеологической (знаковой) единицы не только в европейской, но и в русской традиции — особая и весьма интересная тема, которой мы здесь не касаемся[8]. В связи с русской традицией упомянем лишь, что, по московским легендам, немецкие мастера, чинившие в XVIII в. часы на Спасской башне, подшутили над москвичами, и часы стали вызванивать над Москвой мелодию «Ах, мой милый Августин» (которая, как предполагается, на самом деле возникла позже), и укажем на значимое появление «Августина» у Достоевского. В «Униженных и оскорбленных» это петербургский «немецкий колорит»: в кондитерской Миллера «за дверью, в квартире хозяина, трещал августин, наигрываемый на дребезжащих фортепьянах старшей хозяйской дочкой», а в «Бесах» — издевательская фортепианная композиция Лямшина «Франко-прусская война», где происходит борьба Марсельезы и «гаденьких звуков Mein lieber Augustin».

Мы отдаем себе отчет, что предложенное сопоставление может показаться неожиданным и тем менее оправданным, что, согласно всем источникам, слово *хинь* имеет диалектное

inslav

происхождение. Редкое и практически забытое, оно полностью ушло из языка, само, так сказать, *пошло хинью*. При этом остались неясными не только его этимология и семантические связи, но и его «участие» в литературном языке. Приводимые в качестве иллюстрации литературные примеры (см. выше) еще более немногочисленны, чем диалектные. Прежде чем их корпус не будет установлен более полно, нельзя определить однозначно их стилистическую функцию. Однако уже сейчас допустимо предположить, что она может и не быть ограничена «жаргонной речью персонажей из "низких" сфер», а указывать, например, на богатство и разнообразие словаря персонажа (и соответственно автора), на владение разными стилями (типами дискурса), на «адреса» и игру на всех этих приемах[9]. В таком случае тем более возникает вопрос об источниках проникновения данного слова в соответствующий словарь, стиль, дискурс. Можно ли сказать, что для литературного языка это установлено? Как кажется, нет, именно из-за недостатка соответствующего материала[10]. Хотя бы это обстоятельство отчасти служит оправданием для нашего предположения о связи фразеологизма *пойти хинью* с немецким *hin-gehen* (*hin-sein*). Сама структура этого «заимствованного» словосочетания примечательна: наполовину перевод, наполовину транслитерация, причем с соблюдением немецких морфосинтаксических правил, когда отделяемый префикс ставится в конце и, по сути дела, выполняет функции наречия.

Мысль о немецком варианте основана прежде всего на семантике *хинь* в указанном словосочетании, где, как представляется, ясно и явно проступает значение движения, метафорически направленного *вниз* (и уж во всяком случае *прочь*). Как мы видели, русские диалекты и славянский материал дают хотя бы косвенное подтверждение этого значения на этимологическом уровне. Объединение обоих вариантов проблематично. Но, пожалуй, не менее проблематичен и выбор между ними. Если «немецкий» кажется искусственным прежде всего из-за неожиданности и непонятности (или недоказанности) путей заимствования, то «диалектный» оставляет вопрос этимологии открытым[11]. Еще раз повторим в заключение, что нам кажется перспективным выяснение «культурного слоя» *хинь*, т.е. ее представленности в литературном (в том числе разговорном литературном) языке, с уточнением соответствующих пространственных, временны́х и дискурсивных границ.

inslav

[1] *Виноградов В.В.* О слове «ахинея» в русском литературном языке. Русская речь // Новая серия. III (Л., 1928); с посвящением акад. Л.В. Щербе; здесь цит. по: [Виноградов 1999].

[2] Сводку этимологических предложений по *ахинея* см.: [СРФ 1998 s.v. **ахинея**], а также в комментарии В.М. Мокиенко [Михельсон 1994, 2, 7] — в частности, о предложенной Черных связи *ахинея* с этнонимом и топонимом *Хина*, названием Китая, и прилагательным *хинский*: *хинейский* 'китайский' (ср. аналогию с *китайская грамота* 'нечто непонятное, трудно постижимое'.

[3] Даль [Даль, s.v. **хижа**] дает *хиль* 'хворь, болезнь, немочь, недуг'. См. в говорах Зап. Брянщины *хилица* 'клониться'. Там же хинтя 'лихорадка' [Расторгуев 1973, 277]. Виноградов приводит укр. *хиндя* 'то же', кур. *хиня* 'ничтожество', шадр. *хинял* 'хворал', определяя эту «сферу слов» как «скудно представленную примерами» и «неясную и морфологически и семантически» [Виноградов 1999, 48].

[4] Последний пример взят из словаря Ушакова [Ушаков, s.v. **хинь**]: Ушаков дает «**Хинью пойти** (простореч.) — без пользы и толку, даром, понапрасну» как устойчивое сочетание и, кроме Горького, приводит уже указанный пример из Лескова. Большой академический словарь собрал под словом **хинь** те же три литературных примера: Лесков, Тургенев, Горький [БАС, s. v. **хинь**].

[5] Но и 'быть в восторге', т.е. 'идти прочь' и дойти до края «в противоположном направлении», к наполненности.

[6] Ср., например:

O du lieber Augustin, Augustin, Augustin,
O du lieber Augustin, alles *ist hin*.
Geld *ist weg*, Mäd'l *ist weg*, alles *weg*, alles *weg*.
'S Geld ist *weg*, 's Mädel *hin*, o du lieber Augustin!
O du lieber Augustin. alles ist *hin*!

[7] Позже ее могли узнать из сказки Андерсена «Принцесса и свинопас»: после того, как принцесса потерпела крах в своих непомерных требованиях, ей только и оставалось слушать песенку волшебного горшочка о том, что «всё прошло».

[8] Доверимся современному источнику, восстанавливающему историю и песенки, и ее героя: «Von Augustin N. (1645—1685) ist vom Nachnamen nur der erste Buchstabe aus der amtlichen Sterbeliste bekannt. Der legendäre und trinkfreudige Wiener Bükelsänger, Dudelsackpfeifer und Stegreifdichter hat aber tatsächlich gelebt. In seinem Stammlokal «Zum roten Dachel» im 1. Wiener Bezirk (heute das «Griechen-beisl») trug er regelmäßig seine lustigen und derben Lieder und Schwänke vor (das berühmte Lied «Oh Du lieber Augustin» ist aber erst um 1800 entstanden). Nach einem dieser Abende torkelte er 1679 vom übermäßigen Weingenuss stark benebelt zu seiner Behausung. Zu dieser Zeit gab es in Wien gerade eine schreckliche Pestepidemie, an der 150.000 Menschen starben. Augustin fiel bei der Kirche St. Ulrich im heutigen 7. Wiener Gemeindebezirk in eine offene Pestgrube, in die man die verstorbenen Seuchen-Opfer hineinwarf und mil ungelöschtem Kalk bedeckte (nach einer anderen Version wurde er betrunken auf der Strassee gefunden und von den Pestknechten in die Grube geworfen). Er schlief in der Dunkelheit ein und wurde erst am nächsten Morgen durch die Pestknechte aus seiner prekären Situation befreit. Angeblich nahm er keinen körperlichen Schaden und leerte noch so manches Glas» (www.wein-plus.de).

inslav

[9] Заметим, что нам выражение *пойти хинью* известно из домашнего языка, где оно было органичным, и от интеллигентов-курян, которые «низким жаргоном» никогда не пользовались.

[10] Любопытный пример из современной «ширпотребной» литературы. В произведении Василия Головачева «И возмездие со мною» (роман из цикла «Катарсис») деревенский старик Осип говорит исключительно народным языком: «Ясно — усмехнулся и Осип. — Лихой ты человек, я гляжу, *пролаз*. Но верить можно. Егор с каждым дружить не стал бы. Лишь бы твои планы *хинью* не пошли. Чего знать-то хочешь?». Далее в речи Осипа следуют *сполагоря, туга, хизнуть, каженик* и т.п. Каждое слово снабжено подстрочным объяснением, призванным не только помочь читателю, но и подчеркнуть их аутентичность. Вся эта лексика восходит к словарю Даля; выбрана она, очевидно, по принципу «художественной выразительности». В результате мудрый старик оказывается «полиглотом», который говорит – причем одновременно — на нескольких диалектах, от вятского до курского [Головачев, Часть 17 из 45].

[11] Виноградов «уводит» *ахинею* из семинарского дискурса в диалекты. Здесь для хинь предлагается как бы обратный путь, во всяком случае, указывается на возможность самостоятельного существования слова не только в диалектном пласте. Как будто, пока не подтверждается влияние языка и культуры идиш, в XIX в. достаточно актуальное, особенно для южных и западных регионов России (напомним, что *хинать, хинуть* с производными образованиями отмечено, кроме курского, в смоленских говорах, в белорусском языке, с аналогами в польском, см. выше: [Виноградов 1999, 48—49]).

С другой стороны, существует и гипотеза о связи *хинь* с этнонимом *гунны*: *hиппи* > *hунь*, *hінь*. В таком случае *пойти хинью* «пропасть, как гунны» может быть мотивировано несколько загадочным исчезновением этого народа со страниц истории (мысль В.Н. Топорова).

БАС — Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М., Л., 1948—1965.

Виноградов В.В. Ахинея // Виноградов В.В. История слов. М., 1999. С. 41—54.

Головачев В. И возмездие со мною // www.vlz.ru/ELIB/golow000/00000017.htm

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб., М., 1882; М., 1980.

Жуйкова М. Экспрессивные образования типа *до черта, до пропасти, до гибели* и проблема реконструкции древнего значения лексемы *гибель* // Между двумя мирами: представления о демоническом и потустороннем в славянской и еврейской культурной традиции. Сб. ст. М., 2002.

Михельсон М.И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний / Предисловие и комментарии В.М. Мокиенко: В 2 т. М., 1994.

Расторгуев П.А. Словарь народных говоров Западной Брянщины. Минск, 1973.

inslav

СРФ 1998 — *Бирих А.К., Мокиенко В.М., Степанова Л.И.* Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник. СПб., 1998.

Топоров В.Н. Об одном из парадоксов движения. Несколько замечаний о сверх-эмпирическом смысле глагола «стоять», преимущественно в специализированных текстах // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.

Ушаков — Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова: В 4 т. М., 1935—1940.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. М., 1964—1973.

ЭССЯ — Этимологический словарь славянских языков / Под ред. О.Н. Трубачева. М., 1974.

Wahrig G. Deutsches Wörterbuch. Lexicon-Verlag, Gütersloh, 1978.

2002–2003

inslav

Язык:
тема и вариации

Знак



inslav

inslav

ЧЕЛОВЕК И ЕГО СУДЬБА-ПРИГОВОР В МОДЕЛИ МИРА

Согласованье судьбы со свободой человека
уму недоступно

(В. Даль, s.v. *судить*)

Человек появляется на свет, а судьба, участь — часть, доля ему уже назначена. Рождение — ее первое п р о я в л е н и е начало осуществления некоего плана. По модели мира (ММ) этот план может быть представлен как *рождение—«самое жизнь»* (п р о ж и в а н и е в котором предполагается брак и потомство, т.е. закладывается возможность продолжения жизни за пределами срока, отпущенного данному человеку) — *смерть.* Членение жизненного цикла, где все решено з а, п о м и м о человека, з а р а н е е, четко сформулировано, например, в загадках, ср.: *Первого не вижу, второго не замечаю, третьего не помню; Не помню, не вижу, не знаю* (*рождение, жизнь, смерть* или *когда родился, как расту, когда умру* [Рыбникова 1932, № 1871, 1872; Митрофанова 1968, 90], *На что глядят, а не видят? Про что ведают, а не знают? (рост, смерть* [Митрофанова 1968, 60]); ср. также конструкции типа *родясь не видал и умру не увижу.*

Это план, по которому проживает жизнь *каждый, всякий, любой* человек; в этом отношении план универсален. Но *каждый, всякий, любой* человек одновременно и *единствен* в своем роде, *неповторим, индивидуален.* Это отражается и на его судьбе: *общий* для всех, обязательный путь каждый человек проходит *по-своему.* Следовательно, его жизненный цикл изначально строится по двум полярным параметрам: однозначность и вариативность, которые соответствуют основоположной оппозиции ММ — *определенность/неопределенность.* Человек исполняет общечеловеческую судьбу и одновременно ту, которая выделена специально и только для него, *свою* часть из *общего.* Однако он не просто протаптывает свою тропинку на этой общей дороге: оба пути то сплетаются, сливаются друг с другом, то дают самые неожиданные девиации.

Основные точки схождения/расхождения обнаружимы достаточно легко. О б щ е е — начало и конец, рождение и смерть. Р а з н о е — то, что находится между ними, «самое жизнь»,

inslav

п у т ь от начала к концу. Отношения между жизнью и смертью («если родился, то должен умереть») только выглядят причинно-следственными. Самая большая загадка — предопределенность рождения, а не следующие «после или вследствие этого» жизнь и смерть. Судьба определяется в масштабах человеческого рода, который постоянно обновляется, т.е. постоянно р о ж д а е т с я : это и есть кульминация жизненного цикла, перекрывающая смерть, см. загадки о человеческом роде типа *Кто родился и не умирал* [Рыбникова 1932, № 1869, 1870], с «теневым» вариантом об Адаме — *Не родился, а умер*; выражение *что на роду написано* имеет в виду судьбу рода, а не только индивида. Об этом же свидетельствует и нарекание судьбы на поколения вперед (родится сын, внук... которому суждено), и появление у колыбели новорожденного прорицательниц, которые, скорее, «открывают», чем «назначают» его судьбу.

Непреложность судьбы настойчиво подчеркивается в ММ. Примечательно это ее выражение на словесном уровне, т.е. в текстах, и притом не только фольклорных: речь идет обычно не о констатации факта, а о запрете в с т у п а т ь в с п о р с с у д ь б о й. Тем самым оказывается, что человек не принимает безоговорочно то, что ему назначено, и пытается внести коррективы. Само выражение *от судьбы не уйдешь* является ответом на попытку «уйти от судьбы». Мощный аппарат ММ призван отучить человека от посягательств на волю высших сил. В рамках христианской традиции это еще одно неразумное неповиновение; первым человек уничтожил собственное бессмертие, вторым безуспешно пытается его вернуть; в обоих случаях грех состоит в подмене свободы выбора своеволием.

Среди достаточно разнообразного репертуара сказочных сюжетов о судьбе [AT, 930—949; BC, 930—934] значительную часть составляют сказки о невозможности изменить назначенную судьбу, ср. [BC, 930A] *Предназначенная жена:* царевич узнает, что ему в жены назначена больная, безобразная девушка низкого происхождения; ударяет ее ножом; она от удара выздоравливает, становится красавицей; царевич на ней женится (здесь присутствует дидактический мотив: п о ч е м у не надо спорить с судьбой); [BC, 934B**] *Смерть, предсказанная в новогоднюю ночь:* батрак, выгнанный в новогоднюю ночь на мороз, начинает понимать, о чем говорят в хлеву волы, подслушивает их разговор о скорой смерти хозяина; их предсказание сбывается; [BC, 934F*] *От судьбы не уйдешь*: охотник проходит мимо волков и лис, видит змею, пули отскакивают от нее, потом она падает на него, и он гибнет; [BC 934F***] *Повешение по предсказанию:* матери предсказано, что сына ее повесят; в роковой

inslav

день юноша спит; в полночь являются пять человек и вешают спящего и т.д.

Эти и подобные сюжеты тяготеют к бытовым сказкам и быличкам — как бы для подчеркивания «историчности» происшедшего, ср. [ВС 934А] *Смерть в колодце:* девушке (юноше) предсказана смерть в колодце по исполнении семнадцати лет; об этом знает родственник, который затягивает колодец кожей; обреченный выходит гулять, падает на кожу и умирает. — В быличке [Зиновьев, 444] информантка рассказывает «со слов мамы»:

В купеческом доме, где жена должна рожать, принимают на ночлег бедных стариков и богатого купца. Ночью гость слышит разговор стариков: [Они] «нарекли имя мальчику и сказали, что проживет он двадцать лет, женится, а во время свадьбы утонет в колодце». Решив проверить предсказание, купец приезжает на свадьбу: «Поехали венчаться, домой приехали, за столы сели. Пришло время парню к колодцу идти, свадьба сидит. Вышел он, а колодец закрыт, и он на колодце умер».

И здесь характерен дидактический мотив: купец проверяет предсказание, ответом служит морализирующая концовка былички:

И купец потом признал стариков за святых, потому что Господь имя нарекает, и всегда нарекается, сколько лет человеку прожить.

В этой быличке-сказке судьба узнается случайно. Первая попытка человека повлиять на судьбу — с п р о с и т ь о ней, но надо знать как, где, когда и у кого, ср. [Померанцева, 175, № 9а] Домовой предсказывает будущее: наваливаясь на спящего, отвечает на вопрос, к худу или к добру. В быличке [БК, № 10] три парня узнают свою судьбу:

Три парня собрáлисе и пошли на свя́тки к пустому дому. Никто́ в ём не́ жил, потому что чу́дилось. Они и подошли под окошко. И очере́тили /три черты/ и в серёдках стоят. Вот ёдин и говорит: «Ты задумай!»... Не успел только задумать, вдруг.в этом, пустом доме человеческим голосом говорит...» [все сказанное сбывается]. Примечательно, что правильность предсказаний (и, следовательно апробация гадания) подтверждается священником: один из гадавших «пришол к попу и покаялсы» и получил ответ: «Ну, говорит священник, дитя, теперь никому ничево не говори! После Крешшенья пойдем. Я с тобой пойду!»

Другой вариант — узнавание судьбы «У церковного замка́», т.е. через замочную скважину церковной двери; при этом спрашивающий стоит *снаружи,* на паперти, а предсказание произносится *внутри* [ТБ, № 37]:

Дед-то мой, Гаврил, верующий был... Так вот, он ходил на Пасху в церковь, слушать в замочную скважину у дверей церкви... До самой смерти никому не говорил, что он слышал. Только́ перед смертью сказал сыновьям их судьбу, предсказал все, что ждет их впереди. Это ему рассказали, когда он слушал у церковной двери.

inslav

О нем же [ТБ, 109]:

Вот он в двенадцать часов пошел к церковному замку... И вот, человек-то к нему выходил или через замок говорили? Через замок. И все ему говорили оттуда. И он про всех узнал. Какая жисть у всех будет и кто когда умрет. Он велел детям-то придти на могилу в двенадцать часов [тогда бы вышел из могилы , и рассказал], а они не ходили. Ну и он знал, когда ему смертный час-то придет, и совпало.

В типичной для народной традиции контаминации языческого и христианского церковь становится как бы заклятым местом, аналогичным пустому дому, мельнице, лесу и т.п., т.е. локусам встречи со сверхъестественными существами, крайне опасным (ср. [ТБ, 109]: «...Оделся в рубаху, в кальсоны чистые, — бывало и так, что живые ни вертались оттуда, — ночью мимо церкви-то бежишь, так ноги в ж... утыка́ют!»); при этом так и остается неизвестным, о т к о г о исходит предсказание.

Способы узнавания судьбы в быличках — по сути дела экспликация системы гаданий, предсказаний, примет и т.д., сформированной в ММ в виде корпуса «правил», определяющих мифологическое программирование повседневной жизни человека [Цивьян 1990, гл. 4]. Система «правил» разработана настолько детально, что, пользуясь ею, человек получает информацию не только о главных этапах своей жизни, но едва ли не о каждом своем шаге в каждый данный момент. «Правила» строятся по модели «если... то», и в них тем самым закладывается возможность в ы б о р а. Поскольку «правило» предполагает п р а в и л ь н ы й выбор, обеспечивается и возможность п р а в и л ь н о г о, благополучного проживания жизни. С другой стороны, открывается возможность в л и я т ь на собственную судьбу.

Поиски своей доли, попытки обменять ее — сюжет хорошо известный, ср. [BC, 934Д**] *Всякому своя доля:* мужик ищет счастья, встречает человека, который строит судьбу людей; мужик выбирает себе мешок по силам — это оказывается его прежняя доля; [BC, 934D***]: человек каким-то образом узнает об уготовленной ему судьбе; выбирает себе жену, приносящую счастье, и др. О напрасных попытках изменить судьбу уже говорилось, здесь достаточно, пожалуй, упомянуть лишь самый известный сюжет — *Эдип*; в [BC, 931, 933] он представлен как *Кровосмеситель* — Андрей Критский, Папа Григорий — в обоих случаях грех искупается покаянием. Раскаяние, покаяние как перечеркивание совершенного нарушения в определенной степени также является влиянием на собственную судьбу.

Так происходит постепенное расшатывание оппозиции *определенность/неопределенность* в сторону неопределенности: то, что объявлялось и воспринималось как непреложное, не-

inslav

преложным только кажется; судьба может быть изменена, судьба зависит от своего владельца. Оппозиция *общее/индивидуальное* склоняется в сторону индивидуального. В арсенале ММ обнаруживается иная линия: группа сюжетов о несбывшихся предсказаниях, см., например [BC, 934] *Обреченный на смерть от грозы:* человек, которому предсказана такая смерть, вместо того, чтобы укрыться в погребе, идет во время грозы в поле и там молится о спасении, остается жив (укрывается в погребе и погибает); [BC, 934B*] *Обреченный на съедение волку*: человек подслушивает в лесу разговор волчьего пастыря с волками и узнает, что одному из волков разрешено съесть его; хитростью избавляется от волка и остается невредимым; [BC, 934F**] *Предсказание не сбывается:* царевичу предсказано, что он станет разбойником и умрет на 18-м году жизни, он действительно становится разбойником, его осуждают, но он хитростью освобождается, обманув палача.

Число подобных примеров может быть легко умножено — здесь и «Спящая красавица», классический пример компромисса с судьбой, и «Герой на перепутье», выбирающий роковую дорогу и побеждающий рок, наконец, притчевый сюжет о лягушках в горшке с молоком: пассивная тонет, активная плавает, движением сбивает масло и выбирается наружу и др. Эта же модель прослеживается в быличке о колдуне [Зиновьев, 1345]:

> И вот три года уже косили на этой Подъярихе. Косим, значит, а к нам с горы спускается старичок... Подошел к нам и говорит: — Вы что же это мой луг косите? Убирайтесь, а то рады не будете! А мама у нас отчаянная была. Она ему: — Ты откуда взялся? Мы третий год здесь косим. Земля не твоя, а колхозная. Он больше ничего не сказал, повернулся — и его как не стало. Мы давай сново косить. И просто нельзя! Змей!... А маме хоть бы что: — Косите, ничего! И откуда их столько? И раньше попадали, а здесь как кто напустил. Но ни одна не укусила. И все мама: — Ничего, ничего... Косили и косить будем.

Такого рода сюжеты подводят к афоризму «человек — кузнец своего счастья». В этом контексте борьба с судьбой получает положительную оценку как переход от пассивного ничегонеделания (*под лежачий камень вода не течет*) к активному формированию собственного жизненного пути. Обе установки — на пассивность и на активность — заложены в ММ и в каждой ее представляющей традиции, что и формулируется в соответствующих текстах, см. хотя бы у Даля (s.v.v.):

> Наша доля — Божья воля; всякую долю Бог посылает; от судьбы не уйдешь; своей части не минуешь; час придет и часть принесет: бойся, не бойся, а без року нет смерти и т.д.
>
> Сам человек строитель участи своей; не надейся на участь, не купи коня хромого и т.д.

inslav

ММ, что ей и предлагается по статусу, беспристрастно фиксирует ситуацию *человек—судьба* как в ее полярных, так и в «средних», более нейтральных проявлениях. И здесь, конечно, не находят отражения все мучительные попытки человека разгадать тайну наделения судьбой, его протест, его борьба с судьбой — все, что веками выплескивается в философские размышления и в литературу. Приведем недавнее стихотворение Кирилла Померанцева, которому предпослан эпиграф из Хайдеггера «Судьба человека — из ночи в ночь»:

Совсем не страх уничтоженья,
Не ужас перед пустотой
Встают в моем воображеньи
Неодолимою чертой.

Но как прожить существованьем,
Из ночи тянущимся в ночь,
И эту ночь не превозмочь
Ни верой, ни умом, ни знаньем?

Отрицанием в этом стихотворении введено то, что в сущности и является основной «болевой точкой» в прении человека с судьбой: с т р а х с м е р т и, протест против ее непонятной неизбежности. Если, вернувшись к ММ, мы рассмотрим, что, так сказать, представляет главную ставку в конфликте человека с судьбой, окажется, что среди не слишком разнообразных вариантов (брак и рождение детей, богатство) основой является с м е р т ь, и все строится в соответствии с тем, удается человеку избежать ее или хотя бы оттянуть, или не удается («Аника-воин»). Усложняющим является то обстоятельство, что в принципе человек не знает час своей смерти, на что есть соответствующий сюжет: [ВС, 793*] *Почему люди перестали знать время своей смерти?* Странствуя по земле, Бог встречает мужика, который говорит ему, что делает непрочный забор, так как знает, что скоро должен умереть; тогда Бог решает скрыть от людей время их кончины. — Как мы видим, здесь обе стороны проявляют спокойствие и рационализм. Час смерти узнается либо случайно, либо путем специальных приемов. Тогда-то и появляется возможность выбора — покориться или бороться.

Литература раскрывает эту ситуацию как пик душевных страданий. В «Крестовых сестрах» Ремизова Маракулин видит сон, предвещающий ему смерть; названа и дата — ближайшая суббота. Что же кажется герою непереносимым? — «Родился человек на свет и уж приговорен, все приговорены с рождения своего и живут приговоренными и совсем забыв о приговоре, потому что не знают часа, но когда сказан день, когда отмерено время и положен срок, указана суббота, нет, это уже выше сил человеческих, данных Богом человеку, которого наделив жизнью приговорил, но час смерти утаил от него» (ср.: русский «Стих о смерти»: *Господи, Господи, / Покажи день—числа кончины моей...*). — Напомним, что Маракулин переживает суббо-

inslav

ту, испытывает страшное облегчение, забывает об осторожности и погибает. Такой сдвиг в часе у Ремизова не случаен: он ориентирован на «сонную действительность», на *иной* мир с особыми пространственными и временны́ми параметрами, которые не могут быть перенесены в мир яви буквально, без разгадки и пересчета. Маракулин погибает не от того, что ему была предсказана смерть, но от того, что он не вынес «указанной субботы», и боролся он не со смертью, а с ее д а т о й, и подвел его буквализм. Оправдалось ли в таком случае предсказание или Маракулин погиб вопреки ему и в таком случае парадоксально оказался строителем своей судьбы?

Преломление той же темы можно видеть в прозаическом тексте Хармса «Смерть старичка»: описание странных метаморфоз, приводящих к смерти героя, оканчивается следующей моралью: «Так настигла коварная смерть старичка, не знавшего своего часа [Хармс, 14]. Ср. философскую интерпретацию "часа смерти":

> День смерти случаен, он мог наступить раньше или позже. Как это понимать? Я введу термин... Если мгновенное существование распространить по неподвижному времени, то некоторые события можно назвать характерами жизни. Преждевременное приближение смерти — один из них, слишком поздний приход ее — другой" [Друскин 1981, 68].

Рассуждения такого рода отнюдь не умозрительны. Как только действие переходит из «мира ММ», с ее операционной взвешенностью и в каком-то смысле бесстрастностью, в «мир культуры», в современную секуляризованную ситуацию, где к тому же нарекание судьбы переносится на «научный», «объективный» уровень, возникает вопрос, стóит ли человеку заранее знать свой час смерти, выдержит ли он «испытание датой»? Ко всему прочему человек нередко пытается играть с судьбой в не очень честную игру: принимая положительные предсказания, в случае отрицательных он требует либо опровержения, либо, по меньшей мере, антидот. И снова все сводится к той же проблеме — борьба с неизбежностью смерти, которую можно признать вообще, но невозможно — *здесь и теперь* для себя (отсылка к «Смерти Ивана Ильича» Толстого почти излишня).

В нашей современной ситуации в поисках «хорошей судьбы» обращаются к совершенно несовместимым источникам, и притом обязательно ко всем сразу (амальгама Востока и Запада — почти обязательное условие); затем это «все» проверяется наукой, отчего приобретает статус истинности: так «фельетонная эпоха» навевает *человечеству сон золотой.* Механизм этих манипуляций, может быть, и заложен в ММ, но хитрости сказочных героев не идут ни в какое сравнение с ухищрениями со-

inslav

временного «культурного сознания», направленного, в конце концов, на создание достаточно примитивного душевного комфорта.

Приведем иллюстрацию из области хиромантии. «Огонек» в № 37 за 1990 г. опубликовал статью В. Финогеева «Знак судьбы» о гадании по руке. Основные примеры касались даты и рода смерти, и, очевидно, это вызвало особенно острую реакцию читателей (случай Маракулина), острую настолько, что в № 41 за тот же год появилась вторая статья В. Финогеева, которой редакция предпослала следующее вступление: «Может, это из-за нас люди, очнувшись и оглядываясь вокруг, чувствуют себя несчастными? Может, это мы — источник, разрушающий надежды, заставляющий матерей со страхом думать о будущем своих детей?». И само название этой второй статьи «По ту сторону случайной смерти» заставляет предполагать, что в ней содержится и подсознательно, и открыто требуемый антидот или утешение.

В данном случае нас совершенно не занимает достоверность и обоснованность этого текста, и в наши цели не входит ни «разоблачение черной магии», ни даже высказывание какого-либо мнения по проблеме хиромантии; здесь речь идет только об анализе структуры данного текста в аспекте секуляризованной ММ.

Текст построен как ответ на вопрос, в котором явно ощущается беспокойство: «Каким образом за много лет вперед ладони знают, на каком году жизни остановится сердце человека?». Далее идет «список предсказаний, запечатленных в отпечатках и исполнившихся», и все они касаются определения даты смерти. Следующий семантический блок — свод источников: профессиональный индийский хиромант и его мысли о карме и участии Бога в судьбе человека; техника предсказаний в Греции и в Италии (очевидно, в Древнем Риме); болгарская ясновидящая Ванга; теория вечного возвращения, в ходе которого Вселенная то расширяется, то сужается, чтобы «схлопнуться в бесконечно малую точку»; теория Космического Разума; «загадочная гипотеза Николая Козырева, ленинградского астрофизика» и т.д. Следующий блок — объяснение хиромантии в терминах современной физики.

И наконец, формулируется центральная идея, уже знакомая нам по ММ, но высказанная здесь более решительно: «Почему же ни Юлий Цезарь, ни Клавдий, ни Калигула, ни Домициан, которому был предсказан даже день и час смерти, не сумели изменить своей участи?». Ответ — потому, что у них был нарушен механизм охраны. Признание его существования —

inslav

первая надежда на возможность изменить свою судьбу. И автор приводит соответствующие примеры: «Исследуя руки в течение тринадцати лет, я обнаружил немало людей, имевших на ладони знаки смерти и травмы, но вовсе не умерших и не пострадавших в возрасте, отмеченном знаками. Так что же, случайная смерть все-таки отвратима?». На это следует утвердительный ответ: случайность побеждается волей человека. Отсюда уже естественный шаг к возможности управлять своей судьбой:

> Человек должен знать свою судьбу, иначе он не сможет ее изменить. Рука позволяет узнать, что задумал по отношению к нам наш собственный мозг. И, если нам уготована никчемная жизнь или «случайная смерть», не уклоняться от борьбы, но принять вызов и победить... Не будем же пешками в игре невидимых и скорее всего малосознательных сил, а заставим их подчиниться нашему мужеству, решимости и воле.

Так объединяются в этом тексте сюжеты «Предсказание сбывается» и «Предсказание не сбывается». Предприимчивости и другим подобным качествам сказочного героя здесь соответствуют воля и мужество, и эта замена значима. Если в сказочных сюжетах судьба нарекается некоей *внешней* и высшей силой, которую и надо «обойти», то здесь вся космическая или божественная арматура, в конце концов, уступает место тому, «что задумал по отношению к нам наш собственный мозг», т.е. все происходит *внутри* человека, более того, может свидетельствовать о его слабости. Естественно, что самым действенным средством в таком случае должны быть «мужество, решимость и воля». Надо сказать, что психологически это и самое легкое средство, поднимающее человека в собственных глазах. Уже знакомый нам афоризм «человек — кузнец своего счастья» или «хозяин своей судьбы» получает там самым абсолютное значение: он не только меняет, но он сам и формирует свою судьбу, и это очень удачно найденный действенный способ снятия страха перед «датой несчастья» (ср. возникший после событий 19—21 августа 1991 г. комплекс «назначения даты следующего путча»).

И в этом кардинальное отличие секуляризованного подхода от схемы, диктуемой ММ, где антропоцентричность ни в какой степени не отменяет зависимости человека от власти высших сил и где знание даты не ощущается как трагедия (вспомним хотя бы практичного старика, который по этому случаю делал плохой забор). Непрочность секуляризованной модели в том, что она обращена только на индивида, на котором все и замыкается. То, что все находится в его руках, что он сам может распорядиться собой и т.п., имеет и обратную сторону: а если не

inslav

сможет, кто защитит его и спасет от одиночества, в котором он окажется? Очевидно, что более надежным будет возвращение к *всякому, каждому, любому* человеку, чей жизненный цикл проходит по единой схеме, предопределенной извне. Что же касается временно́го членения и болезненного вопроса *когда*?, то существует и другой, более надежный и, может быть, более достойный способ победы над собой (и требующий при этом не меньше «мужества, решимости и воли» — быть готовым постоянно — *внезапу судия приидет*.

БК — Сказки и песни Белозерского края / Записали Борис и Юрий Соколовы. М., 1915.

ВС — Сравнительный анализ сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л., 1979.

Друскин Я. Перед принадлежностями чего-либо // Незамеченная земля. М.; СПб., 1991.

Зиновьев — Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В.П. Зиновьев. Новосибирск, 1987.

Митрофанова В.В. Загадки. Л., 1968.

Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975.

Рыбникова М.А. Загадки. М.; Л., 1932.

ТБ — Сказки Терского берега Белого моря / Сост. Д.М. Балашов. Л., 1970.

Хармс — Приключения мистера Хармса в стране дураков // Час пик. СПб., 1991. № 47. 25 нояб. / Подготовка текстов В.Н. Сажина.

Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.

AT — The Types of the Folktale. A classification and bibliography / Antti Aarne, Stith Thompson. Helsinki, 1961.

1994

inslav

ОСТРОВ, ОСТРОВНОЕ СОЗНАНИЕ, *ОСТРОВНОЙ* СЮЖЕТ

Остров как лексема мифологического словаря, *остров* как мифопоэтическая универсалия — такова тема этой статьи. В последнее время интерес к *островам* особенно заметен[1], можно говорить о формировании корпуса *островных текстов*, который постоянно увеличивается, захватывая все новые семиотические территории: при этом тексты объединяются особым сюжетом. В данном случае мы «выхватываем» из этого корпуса несколько примеров, прежде всего русских, но с поворотом к Греции и специально — к Греции Кавафиса, поскольку именно там обнаруживаются важные указания на те черты и свойства *острова* и *островного* сюжета, которые пока, как кажется, остаются в тени.

Когда *остров* становится лексемой мифологического словаря, он, естественным образом, метафоризируется (или семиотизируется). Примечательно, что при этом *остров* не теряет своих исходных, пространственных характеристик, всегда и прежде всего сохраняя значение *места, топоса.* Можно говорить, что буквальное и метафорическое значение лексемы «амальгамируются». Один из ярких примеров такого слияния взят нами из воспоминаний о Дмитрии Сергеевиче Лихачеве, особой фигуре нашей эпохи: трудно сказать, что было более важным, его исследования по древнерусской литературе или его несгибаемая нравственная позиция. В «Воспоминаниях» о нем есть подчеркнутое уточнение — «о топосе "острова" в его судьбе»:

> Рассказывая о культуре Петербурга, первой четверти XX века, складывавшейся из множества «культурных островов», Дмитрий Сергеевич заметил среди прочего, что и большая часть его жизни также была связана с «островами». Сначала это был Петроградский остров, на котором он жил с детства со своими родителями; потом — «лагерь особого назначения» ГПУ на Соловецком острове; после возвращения с Соловков он создал свой «личный остров», отгороженный от остального мира его работой и его семьей. На этом «острове» он прожил многие годы своей «пустыннической» жизнью, о которой никогда вслух не говорил[2].

inslav

И еще:

Одному из наших сотрудников Лихачев однажды сказал: «Вы не понимаете, что живете на острове». Это был действительно остров, куда можно было причалить и работать, не обращая внимания на бушующие стихии[3].

— Речь идет об Институте русской литературы Российской академии наук (Пушкинский дом), который и на самом деле находится на Васильевском острове, на набережной Малой Невы.

Но начнем с начала и обратимся к словарному определению лексемы: *островом* называется «часть суши, окруженная со всех сторон водой», будь то море, река или озеро. А если иметь в виду океан, то в образе островов выступят материки, о чем говорил Страбон, называя весь обитаемый мир островом, поскольку в каком бы направлении мы ни достигали границ земли, мы встречаем море, которое более точно называем океаном.

Это — логическое расширение понятия *остров*, которое, по Страбону, основано на чувственном восприятии, т.е. на реальном опыте. Конечно, в этом есть субъективность, которая дает простор самым разным спекуляциям и рассуждениям о том, как определить *остров* и чем он будет отличаться от *материка*. Однако мы не будем отклоняться в сторону этой темы, как бы увлекательна она ни была, и положим во главу угла самую привычную (в том числе для непосредственного восприятия) характеристику *острова*: реальные и тем более «семиотические» *острова* заведомо меньше *материков,* и этой малостью, относительной и абсолютной, они выделяются — так же как выделяются большей или меньшей дистанцированностью от материка или друг от друга (случай архипелага)[4]. Это — выделенность острова на сугубо географическом уровне. Примечательно, что уже здесь эта выделенность (которая сама по себе должна присутствовать в любом классификационном описании отдельного предмета) ощущается именно как о*собость.* Приведем определение и описание *острова* в современном научном труде по географии:

L'île, toutefois, évoque en général un espace géographique très particulier. Pour la masse des continentaux que nous sommes presque tous, elle figure comme un autre monde dans le monde, à la fois hors d'atteinte immédiate et qui tient dans le creux de la main. On n'y accède qu'au terme d'une épreuve, un rite de passage qui marque la coupure; mais dès que l'on y est, on l'a toute à soi car elle est un espace fini, dont on sait faire le tour.

<...> L'île est enfermement, aliénation du monde et réappropriation d'un espace mesuré. Elle nourrit les rêves de paradis[5].

Не обращаясь здесь к определениям *острова* в словарях символов или в мифологических словарях (следует, с некото-

inslav

рым удивлением, заметить, что лексема *остров* далеко не всегда в них присутствует), предложим здесь сокращенный компендиум *семиотического острова*, представленный в книге философа и лингвиста В. Айрапетяна, которая посвящена герменевтике ряда семантически маркированных лексем русского языка в широкой лингвистической и культурологической перспективе[6]. К настоящему времени это, пожалуй, наиболее полный и глубокий анализ темы на русском материале:

> Идея острова и есть инакость: окруженный водой остров в противоположность материку иное место, это носитель иного, особенного, исключительного; отсюда ореол у образа острова. Обособленность, отделенность от большой земли делает остров, речной, озерный или морской, идеальным местом чудес и приключений, спасения, но и ссылки, рая или ада[7]. ⟨...⟩ Архипелаг — это «усиленная» разновидность острова, а полуостров «ослабленная»[8]. Острову близки гора и корабль. Соответствие горе — остров-скала, остров-риф; корабль же — это плавающий остров, ср. плавучие острова или движущиеся скалы в разных мифологиях, и, конечно, в греческой. *Особость острова есть его обособленность* (выделение наше. — *Т.Ц.*).
>
> (К этимологии): Слово *о-стров* относится к *струя*[9] как диалектное название острова *о-ток* к *по-току*. Равнозначны обоим эпитет Крита περί-ρρυτος или эпитет острова нимфы Калипсо ἀμφι-ρύτη в Одиссее 19.173 и 1.50, т.е. «омываемый водой», и древнеиндийское *dvīpa* 'остров', этимологически 'двуводный'[10]. Эти названия скорее для речного острова, а для морского — греческое νῆσος неясного происхождения и латинское *insula*, будто бы от *in-salo* 'в (открытом) море', давшее слово изоляция, ср. *у-единение, об-особ-ление*. ⟨...⟩ в русском языке *остров, островок* означает, среди прочего, и «возвышенное, сухое место среди болот», и «плодородное место среди бесплодного, оазис».

Из этих определений следует, что *обособление* как существование отдельно, *в стороне*, имплицирует *особость* как *непохожесть, индивидуальность*, которая на следующем шаге воспринимается как *необычность, странность*, с положительным или отрицательным знаком — в зависимости от обстоятельств. Таково универсальное свойство ментальности homo socialis: для него *от-страненность*, т.е. уклонение по тем или иным причинам от коммуникации *со всеми*, изначально предполагает *странность*. Тем самым имплицитно навязывается стандарт, который, в большинстве статистических случаев предпочитается нестандартности. Напомним еще раз, что в ситуации «быть обособленным/особым» метафорическое значение сохраняет свою связь с буквальным, то есть с указанием на положение в пространстве.

Остров в этом смысле представляет собой modèle exemplaire. Из *моря* примеров выберем два *островка*. Первый — из писем философа и мыслителя, отца Павла Флоренского[11]:

inslav

...Когда-то в детстве я мечтал жить на острове... Мне казалось, что жить на острове очень уютно и интересно ⟨...⟩ по независимости от прочего мира. ⟨...⟩ Остров казался таинственным и полным смысла. Жить на острове ⟨...⟩ — это было пределом желаний. При этом остров представлялся непременно небольшим, вроде кораллового рифа. Он должен был быть таким, чтобы с одного места можно было охватить разом всю береговую линию и ясно ощущать обособленность острова от материка.

Второй — М.М. Бахтин о здании Виленского университета[12]: «Дом этот — целый остров... и все там было интересно, и атмосфера там была какая-то особая». Укажем, что и в первом, и во втором случае *дом* и *остров* отчасти совпадают, но для того, чтобы называться *островом, дом* должен стать *особым*. Еще один пример: в 2002 г. в Петербургском этнографическом музее прошла выставка под названием «Островные люди — тайны». Она была посвящена айнам, и поэтика названия явно обыгрывала *островной* словарь: *т-айны — айны*.

Эпитеты/дифференциальные признаки *острова* проступают отчетливо: *особый/обособленный, удаленный, таинственный, интересный*. Можно с достаточным основанием утверждать, что увеличение числа примеров не столько расширяло бы словник, сколько повторяло бы и прорабатывало это семантическое ядро.

Остановимся теперь на другой особенности *острова*, реального и метафорического (семиотического), которая промелькнула в приведенном выше определении *острова* из «Géographie universelle»; там говорилось о свойственной ему *contradiction* 'противоречивости'. В более привычной терминологии этому соответствует 'амбивалентность'. На амбивалентности построено определение *острова* и *островитян* в Оксфордском словаре классической древности:

Islands were and are one of the most obvious features of Greek life. 'The islands', as a geographical collective, formed one of the tribute districts of the 5th-cent. BC Athenian empire, and 'islanders' is almost a synonym for Athens' subjects; but more often island status implies separateness. Islands in Homer can symbolize remoteness and even magical strangeness (Od. 6, Scheria; later Utopias also tend to be situated on islands). Although in the real world 'islanders' could be a synonym for people in an exposed and defenseless situation, nevertheless island status was also seen as desirable because it meant security[13].

Итак, *островитяне* одновременно и афинские граждане, и обладают отдельным, *островным* статусом. Они находятся одновременно и в более безопасном и в более опасном положении. Эта амбивалентность сообщает островитянам *особость* нередко трансформируемую в магические свойства. Приведем экспликацию этой амбивалентности в поэтической форме[14].

inslav

Double bord, l'un terrestre, l'autre maritime: un rivage clos sur le lieu qu'il limite, une étendue ouverte que la terre vient trouer.

De là dérivent d'autres figures qui répètent la primitive, le campement et la steppe, la clairière et la forêt, l'oasis et le désert, la planète et l'espace. Chaque fois le même étrange conflit de l'étendue et d'un lieu, de l'espace ouvert mais troué et d'un lieu clos mais sans murailles...

Это по своей сути очень точное определение того, как функционирует оппозиция *открытый/закрытый*, различающая и объединяющая, в частности, такие значимые лексемы семиотического словаря как *остров* и *дом*. И в том и в другом случае существует одно и то же обязательное требование, изолированность от внешнего мира, *закрытость* (но с возможностью выхода). В *доме* это осуществляется буквально: закрываются и запираются отверстия, связывающие *дом* с внешним миром (т.е. *двери* и *окна*). *Закрытость*, изолированность *острова*, достигается парадоксальным способом — предельной *открытостью*. С одной стороны, это обеспечивает защищенность — *видит око, да зуб неймет*, с другой стороны, имплицирует незащищенность, поскольку к каждому *острову* есть *путь*, классический *путь по воде* (в мифологическом контексте означающий путь в иной мир), и следовательно *остров* — доступен.

Особость *острова*, не только реального, но и метафорического, *острова* как знака распространяется и на его жителей; поэтому правомерным представляется говорить об *островной ментальности*, на которой лежит печать той же двойственности, одновременно *открытости* и *закрытости*, осознания собственной уникальности, но и стремления к чему-то большему, дальнему, к центру, представленному материком. Пространственная структура *острова* приводит к сосуществованию клаустро- и агора«филии», наряду с клаустро- и агорафобией. *Островная закрытость*, изолированность от внешнего мира парадоксальна — он предельно *открыт*, он виден со всех сторон и как бы провоцирует стремление к движению, центростремительному и центробежному. *Islands facilitating mobility* — такова идея Н. Перселла[15].

Многочисленные *тексты путешествий*, связанные с *островами*, строятся, как правило, по следующей схеме: путь **с** материка **на** (необыкновенный) остров; далее это может быть продолжено путешествием с одного острова на другой. Можно думать, что в основе этой схемы лежит континентальное сознание. Даже в Греции, *стране островов* (если не островной стране), где талассократия предполает равную роль земли и моря, сама идея этого равенства родилась на материке. Однако в сю-

inslav

жетах о путешествиях противопоставление *остров/материк* как таковое затушевано, поскольку движение в них является однонаправленным: *на* остров или последовательно **с** одного острова **на** другой — но исходно все-таки с *terra ferma*.

Но если путешествие *начинается* **с *острова***?

Вернемся к греческой античности, чтобы напомнить, что литературный жанр путешествий был заложен путешествиями по морю, путешествиями на острова, и что образцом-клише, так сказать, «первопутешествием», стало путешествие Одиссея. Одиссей не только начинает свой путь *с* острова, как с места жительства, где его застала мобилизация на Троянскую войну. Он не только плывет **с** острова **на** материк (точнее, полуостров). Особенность его странствий в том, что это «устремление на материк» оказывается для него по существу самым важным. Возвращение на Итаку не является happy-end'ом. По предсказанию Тиресия, вернувшись и уладив все дела, он должен еще раз отправиться **с** *острова* **на** *материк*, более того, действительно, в самую глубь *суши*, туда, где ничего не знают о *соленой воде=море*, не видели кораблей, а весло принимают за лопату. Только узнав и почувствовав это новое для него пространство, Одиссей может вернуться домой окончательно и с гарантией, что его морское путешествие на Итаку окончится благополучно:

покинув
Царский свой дом и весло корабельное взявши, отправься
Странствовать снова и странствуй покуда людей не увидишь,
Моря не знающих, пищи своей никогда не солящих,
Также не зревших еще ни в волнах кораблей быстроходных,
Пурпурногрудых, ни весел, носящих как мощные крылья,
Их по морям, — от меня же узнай несомнительный признак:
Если дорогой ты путника встретишь и путник тот спросит:
«Что за *лопату* несешь на блестящем плече, иноземец?» —
В землю весло водрузи — ты окончил свое роковое
Долгое странствие. Мощному там Посейдону принесши
В жертву барана, быка и свиней оплодителя вепря,
В дом возвратись...

(Од. XI, 120—130. *Пер. В.А. Жуковского*)

На это обратил внимание Константинос Кавафис, именно этим эпизодом он начинает свою статью 1895 года Το τέλος του Οδυσσέως (Καβάφης 1987)[16]. Далее он говорит о том, что античные авторы, вместе с Гомером, согласны в том, что Одиссей кончает дни на своей любимой Итаке, и противопоставляет этому трактовку темы у Данте и Теннисона, где Итака имеет другое значение. Действительно, в предсказании Тиресия как бы заложено сомнение в идее *ностоса*, чем и воспользовались оба

inslav

названные поэта. То, что Одиссей не очень спешит на Итаку и захвачен новыми впечатлениями и островными приключениями, было замечено давно. Дантовский Улисс признается, что не смог победить страсть к путешествиям, *l'ardore / ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto... / ma misi me per l'alto mare aperto* (Inf. XXVI 97 — 100), где он и погибает, после чего оказывается в аду. В поэме Теннисона, говорит Кавафис, Одиссей выбирает путешествие потому, что тяготится Итакой.

Эта мысль лежит в основе стихотворения Кавафиса «Δευτέρα Οδύσσεια» («Вторая Одиссея»), относящегося к тому же времени. Можно видеть в нем вариации на темы Данте и Теннисона, но это было бы слишком простым. Есть существенное отличие, которое принадлежит Кавафису, с его особым проникновением в проблему *острова*, с его *островным сознанием*, сознанием человека, одновременно и предельно закрытого, ограничивающего свое жизненное пространство, и предельно открытого, стремящегося из этого пространства вырваться (впрочем, не следует забывать, что и Теннисон — носитель *островного сознания*). Описывая путешествие Одиссея п о с л е возвращения на Итаку, путешествие **с** Итаки, при этом более грандиозное, чем гомеровское, Кавафис объясняет центробежные устремления Одиссея своего рода *островной клаустрофобией*: Итака для него невыносима, прежде всего из-за своей островной *малости*:

Ητο μικρόν το πατρικόν του δώμα,
ήτο μικρόν το πατρικόν το άστυ,
και όλη του η Ιθάκη ήτο μικρά.

(заметим, кстати, что невыносимость *малости* возрастает с возрастанием *величины*: Одиссею последовательно мал *дом* > *город* > *Итака/остров*). Мы узнаем здесь борьбу Кавафиса с закрытым пространством. Это прежде всего метафорические *стены*, которыми его закрыли от внешнего мира έκλεισαν από τον κόσμον έξω (стихотворение 1897 г., и *город* (1910 г.), из которого нельзя уйти в *другую землю, в другое море*[17] σ'άλλη γη, σ'άλλη θάλασσα. Но за стремление выйти из малого, ограниченного пространства в большое и неограниченное берется дорогая плата: его сердце наполняется холодом и пустотой. Одиссей расстается с опостылевшей Итакой —

Και η τυχοδιώκος τον καρδιά υφραίνετο ψυχρώς, κενή αγάπης.

К теме «Одиссеи» Кавафис вернулся через 17 лет, в 1911 г., в стихотворении «Итака». В нем описывается *ностос*, центростремительное движение **к** Итаке:

Σα βγεις στον πηγαιμό για την Ιθάκη...

inslav

Но *ты*, к которому обращено стихотворение, уже не Одиссей, а каждый человек. Точнее было бы сказать, что в стихотворении учтен опыт Одиссея и его неистребимый «жар путешественника», за который он попал в дантовский ад. «Итака» — апология путешествия, метафорического пути во времени и пространстве. Это жизненный путь, главная цель которого — приобретение впечатлений, знаний и, как результат, — мудрости. Точкой отсчета является Итака, тот же бедный и маленький гомеровский островок, который был для героя таким невыносимым во «Второй Одиссее».

Теперь Кавафис видит смысл родины — Итаки в том, что она отсылает от себя ради возвращения к себе же, но возвращения в новой ипостаси, с духовными богатствами, приобретенными благодаря путешествию. И здесь крайне важна искусно замаскированная Кавафисом двунаправленность пути.

Σα βγεις στον πηγαιμό για την Ιθάκη...

'Когда отправишься по направлению к Итаке', — но это не каноническое путешествие «***на*** остров», а *возвращение*: для того, чтобы отправиться ***к*** Итаке, надо было сначала отправиться ***с*** Итаки. το φθασιμον εκεί ειν' ο προορισμός σου. 'Прибытие туда — твое предназначение', лишь потому, что оттуда начался путь. Поэтому строки 'Итака дала тебе прекрасное путешествие / без нее ты не отправился бы в путь' имеют двойной смысл, обозначая движение *туда—обратно,* ***от*** и ***к*** Итаке. Примечательно, что в словаре «Итаки», очень богатом обозначениями движения (βγαίνω, μπαίνω, πάω, αράζω, πηγαιμός, φτάσιμο, ταξείδι, δρόμος), отсутствуют слова, обозначающие возвращение[18].

«Итака» — ключевое стихотворение в поэтическом мире Кавафиса, и о нем написано очень много. Нам хотелось бы предположить здесь еще и специально *островной* слой («многослойность», многозначность — одна из главных черт поэтики Кавафиса); до этого «*островная* сущность» Итаки оставалась вне поля нашего зрения[19] (возможно, виной тому — «континентальное сознание»). Итака воспринималась как абстрактный символ родины, а ее бедность, ее труднодоступность (что приложимо и к «материковому» *дому*, например, убогой хижине в горах — тоже вполне греческий пейзаж) подчеркивали имманентную ценность *своего*.

Но Кавафис делает кульминацией последнюю строку — накопленный опыт должен служить ступенью для высшего приобретения:

Ήδη θα το κατάλαβες η Ίθακες τί σημαίνουν
'Теперь ты должен был понять, что означают Итаки'.

inslav

Из этого следует, что главная заслуга одной и *единственной Итаки* в том, что она научила пониманию того, что означают *многие Итаки*.

На самом деле, никто до сих пор так и не понял, что означают *Итаки* во множественном числе и при этом с заглавной буквы (переводчики нередко пренебрегают этим нюансом). Конечно, однозначный ответ в случае Кавафиса принципиально невозможен, но еще один семантический оттенок текста, написанного уроженцем *страны островов* и носителем *островного* сознания, представляется допустимым.

Острова и *островки* необъятного греческого мира являются для Кавафиса не абстракцией, а реальностью и через это — символом. Тогда Pl. *Итак-и* может отсылать к концепту *острова* как такового, символизируя рассеянные по реальному Средиземному морю и мифологическому мировому океану многочисленные *острова* и *островки* (им есть и название — Спорады), которые объединяются стремлением к общему центру — *островному* (как Киклады), или *материковому*. В большой степени именно они формируют «великий греческий мир» το μέγα πανελλήνιον, и их главное предназначение — *путь в обоих направлениях, вечное возвращение* (*l'eternel retour*) *к самому себе*.

[1] В основу статьи легли доклады автора по теме *острова* на Международном конгрессе, посвященном 80-летию со дня рождения Ю.М. Лотмана (Тарту, февраль 2002), и на 3-м Международном конгрессе новогреческих исследований Η Ελλαδα των νησιων, από τη Φραγκοκρατία έως σήμερα (Ρέθυμνο, май 2002).

[2] *Панченко О.В.* Сокровенный сердца человек // Звезда. 2001. № 11. С. 189.

[3] *Водолазкин Е.Г.* Эпоха Лихачева // Звезда. 2001. № 11. С. 187.

[4] См. важную статью, открывающую книгу, в которой собраны статьи о концепте *острова* и об островных мотивах в разных литературах, от античности до наших дней, то есть посвященной *островному тексту*: *Létoublon F., Ceccarelli P., Sgard J.*; Qu'est-ce qu'une île? // Impressions d'îles / Textes réunis par Françoise Létoublon. Toulouse, 1996.

[5] *Brunet R., Dolfus O.* Géographie universelle. Mondes nouveaux. Hachette/Reclus, 1990, 226.

[6] *Айрапетян В.* Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски. М., 2001, passim.

[7] Приводя известные примеры, от Островов Блаженных и Атлантиды у Платона до «Таинственного острова» Жюля Верна, Айрапетян ссылается, среди прочего, на антологию «Inseln in der Weltliteratur». Zürich, 1988.

[8] Добавим, что еще более ослабленно, идея *острова* присутствует в *побережье*.

[9] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Репринт. М., 2000, s.v.

inslav

[10] Пиндар в Пифийской оде IV обозначает Феру, теперешний Санторин, как ἁλυπλάγτος γᾶς 'земля, бичуемая морем', перевод М.Л. Гаспарова.

[11] Цит. по: *Айрапетян В.* Указ. соч. С. 310.

[12] Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным. М., 1996. С. 25.

[13] Oxford Classical Dictionary. Oxford Uniyersity Press, 2000, s.v.

[14] *Marin L.* Archipels // Silex. 1979. N 14. С. 79. — Взято эпиграфом к уже упомянутой книге «Impressions d'îles».

[15] *Purcell N.* Mobility and the Polis // The Greek city from Homer to Alexander. Ed. by O. Murray and S. Price. Oxford, 1991. К сожалению статья осталась нам недоступной.

[16] Русский перевод см.: *Кавафис К.* Конец истории Одиссея// *Кавафис К.* Проза. М., 2003. С. 82—93.

[17] За соположением *земли* и *моря* просвечивает *остров*.

[18] Центробежное движение «без возвращения» обыграно в *кавафианском* стихотворении австралийского поэта Эндрью Тейлора «Покидая Итаку». Описывая ненавистный ему захолустный американский городишко, он заключает: «Такую Итаку и имел в виду Кавафис, потому он и писал: *Когда задумаешь отправиться к Итаке, / Молись, чтоб долгим оказался путь. Тайлор А.* Αφήνοντας την Ιθάκη // Συνομιλώντας με τον Καβάφη. θεσσαλονίκη, 2000. S. 89.

[19] *Цивьян Т.* Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М., 1999. С. 459—165.

2004

inslav

ОТНОШЕНИЕ К *СЕБЕ* И К *СВОЕМУ ТЕЛУ* В РУССКОЙ МОДЕЛИ МИРА

Содержание статьи претерпевало изменения по мере ее подготовки, и первоначальный план отдалялся от описания и интерпретации конкретного фрагмента в ракурсе русской модели мира (РММ)[1]. В результате оказалось, что объявленная тема превратилась в своего рода вступление к себе самой, и была вытеснена тем, что первоначально мыслилось как вступление, которое должно было состоять лишь в уточнении терминологии и предмета анализа (т.е. *тела*), но стало основным предметом статьи.

Итак, первоначально предполагалось описать отношение к телу в одном узком и достаточно своеобразном фрагменте РММ — в интеллигентной (или интеллигентской) среде, восходящее к дворянской культуре. Это обозначение более или менее условно: вполне возможно, что многое здесь универсально, но пусть тогда выбранный фрагмент будет точкой отсчета.

Это тот фрагмент русской традиции, для которого характерно амбивалентное отношение человека к телу, и, прежде всего, к собственному телу. В определенном смысле оно не может быть сведено к архетипической оппозиции *видимый/невидимый*. С одной стороны, это своего рода «апофатизм»: тело стремятся сделать незаметным, не привлекающим внимания. В связи с этим налагается запрет на любые естественные «телесные» проявления, визуальные, одористические, акустические и под.: их как бы не существует, и само тело, соответственно, становится «бестелесным[2]. С другой стороны, в особых ситуациях возможно привлечение внимания к телу, но в плане самоиронии: рискованные шутки, достаточно откровенные словесные (и несловесные выражения)[3].

Одновременное использование высокого и низкого культурного кода (*духовное* и *телесное*) хорошо известно и подробно описано (и обыграно). Здесь я ограничусь несколькими литературными и мемуарными примерами, используя прежде всего относящиеся к XIX — началу XX в. воспоминания институток, девиц дворянского происхождения [Институтки].

inslav

В их рассказах об институтской жизни тема *тела* сводится к минимуму. Она замещается темой *одежды* с характерной иерархией: детально описаны «мантошки», капоры, шляпы, перчатки, ленты, пелерины, фартуки, рукавчики (и правила их надевания), платья, чулки, башмачки — т.е. то, ч т о в и д н о, *наружное.* Далее идет недифференцированное *белье*, и нижнее, и постельное (его единственная характеристика — чистота и белизна), но о *теле* и речи нет![4] Верхняя одежда (т.е. «не-белье» — оно слишком приближено к запретному) выступает не просто «футляром»[5], но заместителем тела, в данном случае — его «пристойным двойником»[6].

Pruderie институток, вошедшая в анекдоты, отнюдь не исключала владения контрастным культурным кодом: «Есть сведения о том, что институтки знали "невыносимой пошлости" анекдоты и зачитывались "порнографической литературой", которую они получали от братьев и кузенов» [Белоусов 2001, 23], не говоря уже о том, что видное место в институтском языке занимал «бранный жаргон» [Белоусов 2001, 15]. Однако это, как представляется, обычный «пубертатный» симбиоз кодов, предполагающий увлекательную игру на оппозиции *приличное/неприличное.* Я же имею в виду русскую бурлескную традицию, прежде всего литературную, с истоками во французской традиции XVII—XVIII вв. (прежде всего Буало и Пирон), которая отпечаталась в семейной культуре определенного круга, сохранившей следы бурлеска до наших дней. Бурлеск в принципе направлен на (само)иронию, а преимущественная обращенность к травестийности, подчеркнутое обыгрывание высокого и низкого придает русскому бурлеску особый колорит[7]. Пример такого рода бурлеска — знаменитое гоголевское описание дам города N., которые отличались «необыкновенною осторожностью и приличием в словах и выражениях. Никогда не говорили они: я высморкалась, я вспотела, я плюнула, а говорили: я облегчила себе нос, я обошлась посредством платка» [Гоголь 1937, 184][8].

Дальнейший подбор и анализ примеров потребовал терминологического уточнения того, что подразумевается под лексемой (и реалией) *тело*, и оказалось, что ответить на этот вопрос достаточно сложно.

Естественно было начать с представления лексемы *тело* в толковом словаре современного русского языка; там первым дается определение физического и математического тела и лишь потом — человеческого:

тело 1. Ограниченное пространство, заполненное какой.-н. материей, веществом (физ.). Часть пространства, ограниченная со всех сторон замк-

inslav

нутой поверхностью (мат.). 2. Человеческий организм в его внешних, физических формах [Ушаков, s. v. *тело*].

Отметим, что выделены признаки формы (внешней), ограниченности и заполненности.

Даль, подчеркивая цельность, объемность, вещественность тела, специально останавливается на его строении/сложении из разных частей:

Тело животного, человека, весь объем плоти, вещества его, образующего одно цельное, нераздельное существо, оживляемого, у животного, животною душою, у человека, сверх сего, духом; либо бездушная плоть, труп. *Телосложенье,* наружный склад, строй тела, особ. человека. *Телостроенье* внутреннее устройство животного тела, вся связь и соотношенье всех составных орудий, снарядов его [Даль, s.v. *тело*].

Цельное, нераздельное существо оказывается, таким образом, построенным из разных частей, имея при этом еще и два разных *склада* — наружный и внутренний[9].

Этимологический словарь Фасмера не дает для *тела* однозначной этимологии:

тело сравнивают с лтш. *tēls, tēle* «образ, тень, изваяние, остов», tēluôt «придавать форму». Неубед. сравнение с *тло* [Фасмер 1973, s.v. *тело*][10].

И здесь можно видеть указание на тот же смысловой оксюморон «составной цельности», который просматривается у Даля. В связи с этим стоит обратиться к лат. *corpus, corporis,* с неясной этимологией [Walde-Hofmann 1982, s.v. *corpus*], для которого ЭССЯ предлагает следующую аналогию:

***krěpъkъ(jь):** русск. *крепкий* 'твердый, прочный, здоровый, сильный'. [Возводится к и.-е. **grēp-* или **krē-pu-*. Миклошич считал первоначальным значением слова *крепъ* 'неподвижный, оцепенелый, твердый']. Классический и самый яркий образ того, что цепенеет, твердеет, застывает, — это образ тела, которое покидает жизнь, что побуждает нас обратиться к соответствующей и.-е. терминологии. ⟨...⟩ Так, сюда могут быть отнесены такие и.-е. названия тела, ранее не привлекавшиеся для сравнения со слав, словом, как лат. *corpus, -oris* 'тело, туловище' ⟨...⟩, далее др.-инд. *kŕp* 'форма, красота, красивый вид', авест. *kdr^{ə}fš, kdhrp-* 'форма, фигура, вид' [ЭССЯ, 132—133].

Следует уточнить, что, во-первых, *крепкий* характеризует не столько оцепенелость, сколько плотность тела как такового (и прежде всего — живого тела), ср. выше об оплотнении пространства (к этому же русск. *плоть*), и что, во-вторых, не менее существенно значение (при)крепления/составления, ср.: ***krěpiti:** др.-русск. 'прикреплять, соединять', русск. *крепить* 'прочно закреплять, соединять' [ЭССЯ, 137—138].

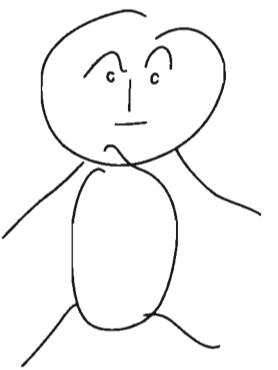
Таким образом, в семантике лексемы *тело* (или концепта *тела*) настойчиво выдвигается вперед «агрегатность»: монтаж разных элементов, которые закрепляются на некоей ос-

inslav

нове и вместе с ней образуют единство = *единое тело*. Но тогда возможна и другая трактовка: тело как таковое — это только основа, а прикрепляемые к этой основе элементы вполне самостоятельны. Вопрос далеко не праздный, поскольку оказывается, что в зависимости от ситуации («контекста») тело то уменьшается и/или упрощается, то усложняется и/или увеличивается. Начну с известного «тетического текста», стихотворения-инструкции, обучающей ребенка рисовать «агрегатного человека»; очевидно, что составление его из разных частей имеет в виду обучение не только рисованию, но и знанию внешней структуры человека, с четким выявлением отдельных элементов и порядка их «поставления»[11]:

1. Точка, точка.
2. Два крючочка.
3. Носик, ротик.
4. Оборотик.
5. Палки, палки.
6. Огуречик.

Вот и вышел человечек!



Вопрос: из чего состоит *тело* получившегося в результате *человечка? Тело* — это и есть весь этот самый *человечек*, или тело — только огуречик, т.е. *торс*, к которому крепится *голова* (метонимически представленная *лицом*), *руки* и *ноги*? И если следовать апофатическому принципу, то какой минимум закреплен за понятием *тело*? Частичный ответ на это содержится в шутливом письме Ю.М. Лотмана[12]:

> Идиллически провожу время, собирая ягоды и не работая. Вообще голова, видимо, совершенно излишняя часть тела, и когда она не болит и в ней не звенит, то о ней следует просто забывать, что я и стараюсь делать. Вообще мне начинает казаться, что под категорию «лишняя часть тела» подходит все тело, доставляющее нам столько страданий. Но все же даже св. Франциск относился к нему с нежностью, называя «брат мой осел». Что ж, пусть осел, пока может, несет свою ношу (Ю.М. Лотман — Ф.С. Сонкиной, 11.8.1986)[13].

При дальнейшем рассуждении (здесь — в пределах русского языка и русской традиции) возникают дальнейшие вопросы: *голова* — это не более чем часть *тела*, или существует противопоставление *голова/тело*? Не вдаваясь в подробно-

inslav

сти, можно предположить, что это определяется ситуацией, в свою очередь описываемой рядом семиотических оппозиций, таких, например, как *вертикаль/горизонталь, движение/неподвижность, живой/мертвый* (в ослабленном варианте *здоровый/больной).* Так, лежащий неподвижно человек (=труп) является единым, цельным телом (*голова* — часть *тела*); стоящий и/или двигающийся человек (=живой) имеет иное членение (*голова* противопоставлена *телу*; невозможно сказать «голова и остальное тело»).

Так обозначается значимая лингвистическая, этнолингвистическая и этнокультурная тема, которая, как представляется, почти не разработана, и простая на первый взгляд задача *nommer le corps, décrire ses composantes* оказывается более чем сложной. Очень важно было бы составить вопросник по концепту *тело* в разных традициях, начав при этом с языка, который является точным индикатором и классификатором[14]. Естественно, что это только первичный уровень. Далее исследование проблемы должно быть помещено в контекст других дисциплин — структурной антропологии, философии[15] и т.п. и, конечно, в контекст возникшей в 80-е годы прошлого века науки об истории тела, ставящей своей целью исследование того, до какого предела тело остается «natural», как различаются представления о теле в разных обществах, насколько универсальны оппозиции *интеллект/тело, душа/тело.*

Представляется, что амбивалентное и лабильное представление о своем собственном теле (=о себе самом), во многом определяется ограниченностью человеческих возможностей в том, чтобы «познать самого себя». В сущности, он должен «составить себя» из мозаики различных элементов, которые он находит с помощью пяти инструментов-рецепторов, т.е. пяти чувств. Но это возможно лишь в ограниченной степени, остальное приходится восполнять воображением и сложными интеллектуальными операциями.

Как известно, в освоении человеком мира — и самого себя — превалирует визуальное восприятие. Зрение играет главенствующую роль, остальные чувства используются, скорее, как вспомогательные инструменты[16]. Но человек не может увидеть свое лицо, а тело видит лишь частично, практически только спереди, да и то не целиком (шею не видит). Представление о «недостающем» он восстанавливает по отражению (с помощью зеркала), но для этого должен научиться операциям сравнения и (само)отождествления. Было уже замечено в связи с мифом о Нарциссе, что смысл его отнюдь не в осуждении самовлюбленности или эгоцентризма. Это миф о «первозеркале»

inslav

как единственном способе визуального познания самого себя. Нарцисс принял *себя* за *другого*, не зная, что́ такое отражение, и тем более не зная, что он должен отождествить отражение с самим собой и запомнить/выучить его. А для того, чтобы верифицировать *свое* отражение, надо убедиться, что зеркало верно отражает *другого*. Таким образом, визуальное познание самого себя возможно только через посредника[17].

Результат разных разрешающих способностей каждого из пяти человеческих чувств приводит к тому, что цельный образ получается из сложения информации, полученной от разных рецепторов, притом в неравных объемах. Эмпирическое знакомство со своим телом великолепно передано Валери в «Господине Тесте» (хотя, конечно, Валери меньше всего имел в виду эмпирию):

Quand on est enfant on se découvre, on découvre lentement 1'espace de son corps, on exprime la particularité de son corps par une série d'efforts, je suppose? On se tord et on se trouve ou on se retrouve, et on s'étonne! On touches on talon, on saisit son pied droit avec sa main gauche, on obtient le pied froid dans la paume chaude!.. Maintenant, je me sais par coeur [Valéry 1980, 31].

Перед нами «выучивание наизусть» *себя = пространства своего тела*, с отмеченным преимуществом осязания (но и вкуса). Заметим, что *свое*, единое и цельное, *тело* состоит из *пятки*, правой *ноги*, левой *руки* и *ладони*.

Почти за семьдесят лет до Валери Лев Толстой описал младенческое (эмпирическое) знакомство со своим телом; в его описании также превалирует осязание (но вместе со зрением и обонянием), а *тельце* состоит из *рук* и *груди* с проступающими *ребрами* (элемент внутреннего тела):

Вот первые воспоминания ⟨...⟩ я связан; мне хочется выпростать руки, и не могу этого сделать ⟨...⟩. Мне хочется свободы ⟨...⟩. Я сижу в корыте, и меня окружает новый не неприятный запах какого-то вещества, которым трут мое маленькое тельце. ⟨...⟩ и я в первый раз заметил и полюбил свое тельце, с видными мне ребрами на груди, ⟨...⟩ и в особенности ощущение гладкости мокрых краев корыта, когда я водил по ним ручонками [Толстой 1913_1, 249].

В философском осмыслении онтологического опыта на первый план выступает вопрос о тождестве человека собственному телу («я есть мое тело», словами Г. Марселя). Толстого это привело к следующему заключению:

Мне говорят, что я появился несколько лет назад из утробы моей матери. Но то, что появилось из утробы моей матери есть мое тело, — то тело, которое очень много времени не знало и не знает о своем существовании и которое очень скоро, может быть, завтра, будет зарыто в землю и станет землею. То же, что я сознаю своим *я*, появилось не одновременно с моим телом ⟨...⟩. Так что я решительно не могу сказать, что я такое. Знаю только, что я и мое тело не одно и то же [Толстой 1913_2, 87].

inslav

Не касаясь ни философской трактовки тела, ни даже более освоенной человеком оппозиции *душа/тело*, скажу только, что на семиотическом уровне речь идет о той же оппозиции *я/другой*, о возможности (или потребности) смотреть на себя со стороны, о понимании того, что познание *себя* происходит через познание *другого*, даже когда в роли *другого* выступает собственное тело[18]. Сходное ощущение своего тела как внеположного, дарованного извне предмета-объекта обладания выражено в раннем (1909 г.) стихотворении Осипа Мандельштама, которое в определенном смысле является ключевым в системе его мира — поэтического или реального, личного, которые, по большому счету, совпадают[19]. В стихотворении определена разделенность *себя* (обладателя) и *своего тела* (обладаемого) и их одновременная слиянность, объединение agens'a и patiens'a, *телесного* и *духовного* (=дыхания, приобретающего вещественную форму) и существование в двух временны́х планах, сиюминутном, кратком «времени тела» и вечном «времени души»:

Дано мне тело[20], — что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?
⟨...⟩
Я и садовник, я же и цветок...
⟨...⟩
На стекла вечности уже легло
Мое дыхание...
⟨...⟩
Запечатлеется на нем узор...
⟨...⟩

Пускай мгновения стекает муть —
Узора милого не зачеркнуть.

Заключением статьи является возвращение к вступлению, что образует своего рода: рамочную конструкцию: как уже предупреждалось, собственно тема (*nommer le corps, décrire ses composantes*) по сути лишь фланкирует предварительные рассуждения относительно того, как к ней приступить. Хотелось бы сказать, что в этом я не вижу принципиального разрыва с конкретными целями. Анализ концепта и, соответственно, лексемы *тело* в семиотическом ракурсе (через разные знаковые коды), на парадигматическом и синтагматическом уровне (словарь и грамматика) невозможен без учета эмпирии *тела* (онтологического опыта каждого человека). Но для описания эмпирии нужна точная терминология.

Как мне кажется, многим исследованиям, связанным с телом в его различных аспектах и функциях, не хватает точности

inslav

в определениях: подразумевается, что предмет исследования заведомо известен, и никаких сомнений по его поводу не должно возникать. Между тем отнюдь не очевидны ответы на вопросы, что́ в связи с *телом* значат *голова — лицо и его части — руки-ноги — пальцы-ногти — волосы — слезы, пот и другие выделения* и т.п.: являются ли названные объекты *частями тела*, и если нет, то как их обозначить по отношению к *телу*. В контексте русского бурлеска можно бесконечно разгадывать загадку, которую поставил Гоголь в повести «Нос»[21], и от решения которой «уходят», относя ее к области риторических приемов — метафоры, метонимии и под. — или вообще закрывая глаза на ее разрешение, точнее, неразрешимость. Что́ есть гоголевский *нос* как персонаж повести: часть *лица* и/или *тела* или само *тело/человек*, насколько эти переходы соотносятся с русской языковой и этноязыковой традицией? Какие трансформации происходят с *носом*, когда он становится чиновником *Носом/Носовым?* Почему, превратившись в человека, *нос* одновременно остается частью тела (лица), и чем верифицируется это тождество? Ср. знаменитый пассаж «Милостивый государь... ⟨...⟩. Ведь вы мой собственный нос!» [Гоголь 1938, 56][22] Представляется, что при заведомой невозможности однозначного ответа, многое обнаружилось бы, если бы у нас были более точные представления о словаре и грамматике тела, о семиотическом месте тела в модели мира. К анализу этого я и призываю.

[1] С той оговоркой, что термин РММ принадлежит к числу широко используемых, но не имеющих четкого определения и ограничения объема.

[2] Подчеркну, что «апофатичность» никак не означает пренебрежения к уходу за телом — к гигиене, косметике, моде и т.п.

[3] Из хрестоматийных примеров: «старик Державин», благословляющий юных лицейских поэтов (в стихотворении), спрашивающий «где, братец, здесь нужник» (в мемуарах) и объединение этого в пародийном *Старик Державин нас заметил /И, в гроб сходив, благословил.*

[4] К этому: рассказ об институтке, которая упала с лестницы, страшно расшиблась и едва не рассталась с жизнью из-за того, что считала неприличным обнажить грудь перед доктором и тем самым опозорить «не только себя, но и весь выпускной класс» [Водовозова 2001,297].

[5] Недавно (апрель 2002) в одной из московских газет были опубликованы новые разоблачительные (и полностью недостоверные) материалы о Гитлере, где его компрометация была связана с телом: сообщалось, что Гитлер никогда не снимал пальто, поскольку под этим «футляром» скрывал исходящие от него дурные запахи. Очевидно, корреспонденты никогда не соприкасались с бомжами, иначе знали бы, что «футляр» является не защитником от запаха, а его усиливающим транслятором.

[6] Одежда как двойник человека — хорошо известный фольклорно-мифологический мотив. Ср. развитие этого в известном сюжете из

inslav

«Озорных сказок» Бальзака, где одежда оказывается единственным средством для различения мужчины и женщины: королевские дети (будущие Франциск II и Маргарита Наваррская) рассматривают картину Тициана «Адам и Ева», и когда Франсуа спрашивает, «А кто из них Адам?», Марго отвечает: «Глупенький, как же можно это узнать, раз они не одеты» [Бальзак 1955, 214].

[7] На это обратил внимание М.И. Шапир в своей недавней работе «Барков и Державин. Из истории русского бурлеска», отметив, что «русскому бурлеску больше, чем западному, свойственна ⟨...⟩ внутренняя противоречивость — будь то жанровая, сюжетная или языковая. ⟨...⟩ Распознавать бурлескный субстрат в русской классической литературе в самом деле бывает очень непросто, но благодаря ему многое в национальной традиции может стать более понятным» [Шапир 2002, 436, 442].

[8] К этому же: о даме, «которая приехала вовсе не с тем, чтобы танцевать, по причине приключившегося, как сама выразилась, небольшого инкомодите в виде горошинки на правой ноге» [Гоголь 1937, 195].

[9] В этой статье речь идет только о «наружном» *теле*.

[10] Неубедительно, но весьма соблазнительно с семантической точки зрения, поскольку тло означает 'почва, основание, земля' [Фасмер 1973, s.v. *тло*].

[11] Почему бы, например, не выразить цельность *тела* изображением его единой линией (не отрывая карандаша) или не начинать рисунок произвольно, с любой точки. Но в стихотворении-инструкции подчеркнута автономность элементов и их иерархия.

[12] Любезно предоставлено мне Б.Ф. Егоровым.

[13] Называл, но не всегда с нежностью, ср.: св. Франциск «крайне сурово бичует себя куском веревки. "Ну же, брат осел, — восклицает он, — в таком состоянии ты должен находиться, так терпеть бичевание"» [Францисканство 431].

[14] Ср. толкование выражения *болит все тело:* очевидно, что имеется в виду тело «без головы», но входят ли в это конечности (руки, ноги) или имеется в виду только торс? Как такого рода классификация реализуется в разных языках и традициях?

[15] Ср., например, философское осмысление тела как оплотненного пространства («тело, моделирующее внешний мир, его пространство и заполнение»), связи/тождества места и вещи/тела в работе В.Н. Топорова «Пространство и текст» [Топоров 1994, passim].

[16] Их разрешающая способность не столь сильна, ср. русск. «близок локоток, да не укусишь», и они активизируются обратно пропорционально ослаблению зрения (и слуха), ср. роль осязания и обоняния для слепых и слепоглухих.

[17] Точно так же человек не чувствует *своего* индивидуального запаха, но чувствует запах *другого* и на основании этого получает знание (но не ощущение!) своего собственного запаха.

[18] Св. Франциск называет братьями людей (прежде всего членов монашеского братства, в которое входит и он сам, *брат Франциск*), животных, объекты и явления мира и свое тело. Обычно в этом видят усвоение себе мира, всеобщее «природнение». Но когда речь идет о *брате теле*, в этом можно усматривать указание на разделение *себя* и *своего тела* (что шире противопоставления тела и духа, в случае Франциска снятого стигматами).

inslav

[19] О «психофизиологическом» компоненте в поэзии Мандельштама см.: [Топоров 1991].

[20] Вариант: *имею тело.*

[21] М.И. Шапир замечает: «Вопрос о бурлескной стихии у Гоголя не поставлен до сих пор, хотя поэтика и стилистика его прозы находят ряд соответствий в русском и украинском бурлеске» [Шапир 2002, 440].

[22] Ср. описание благополучной развязки — поимки носа: «...его перехватили почти на дороге. Он уже садился в дилижанс ⟨...⟩. И странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но к счастию были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос. Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды не замечу» [Гоголь 1938, 66]; т.е. для того, чтобы распознать *нос*, надо надеть очки на *нос*.

Бальзак О. де. Наивность // Бальзак О. де. Собр. соч.: В 15 т. М., 1955. Т. 14.

Белоусов А.Ф. Институтки. Вступ. статья // [Институтки 2001]

Водовозова Е.Н. На заре жизни // [Институтки 2001]

Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В Собр. соч.: В 6 т. М., 1937. Т. 5.

Гоголь Н.В. Нос // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М., 1938. Т. III.

Даль — Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. М., 1955. Т. IV (репринт).

Институтки — Институтки: Воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц / Сост. В.М. Бокова и Л.Г. Сахарова. М., 2001.

Толстой Л.Н. Первые воспоминания (Из автобиографических заметок) (1878 г.) // Полн. собр. соч. Льва Николаевича Толстого. М., 1913_1. Т. I.

Толстой Л.Н. Зеленая палочка / Полн. собр. соч. Льва Николаевича Толстого. М., 1913_2. Т. XXI.

Топоров В.Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // Осип Мандельштам. К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология. Матер. науч. конф. 27—29 декабря 1991 г. М. 1991.

Топоров В.Н. Пространство и текст // *Топоров В.Н.* О мифопоэтическом пространстве. Пиза, 1994.

Ушаков — Толковый словарь русского языка // Под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1940.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1973. Т. IV.

Францисканство — Второе житие Фомы Челанского // Истоки францисканства. М., 1996.

Шапир М.И. Барков и Державин: Из истории русского бурлеска // А.С. Пушкин. Тень Баркова. Тексты. Комментарии. Экскурсы / Изд. подготовили И.А. Пильщиков и М.И. Шапир. М., 2002.

ЭССЯ — Этимологический словарь славянских языков / Под ред. О.Н. Трубачева. М., 1985. Вып. 12.

Valéry P. Monsieur Teste. P., 1980.

Walde A., Hofmann J.B. Lateinisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1982.

2005

inslav

О *ТЕЛЕСНОСТИ ДУШИ* В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Постановка вопроса и некоторые примеры

Эта статья является для меня продолжением темы, начатой докладом на конференции в Университете «Сорбонна IV» в мае 2002 года. Конференция была посвящена *телу* в русской традиции и за ее пределами.

В архетипических представлениях *тело* и *душа* связаны в своей противопоставленности и противопоставлены в своей связанности. Неудивительно поэтому, что многие темы Парижской (о *теле*) и Гронингенской (о *духе* и *душе*) конференции пересекались, соприкасались, а отчасти и совпадали[1]. Мои собственные темы на обеих конференциях оказались связаны антонимично. На парижской конференции был выбран тот фрагмент русской традиции, в котором актуально особое отношение человека к телу и прежде всего к собственному телу, отношение, условно говоря, «апофатическое»: тело стремятся сделать незаметным, оно не должно привлекать внимания, нельзя афишировать никаких естественных «телесных» проявлений — они как бы не существуют, и вместе с их исчезновением и само тело становится семиотически «бестелесным» (конечно, было затронуто и противоположное, «бурлескное» отношение к телу, с подчеркиванием сугубо телесных проявлений)[2]. В самом общем виде инструментом этого «телесного апофатизма» становится одежда (по прецеденту прародителей, Адама и Евы). Одежда не просто прикрывает тело, и не просто играет роль «шапки-невидимки[3]: мы как бы уславливаемся, что тело под одеждой исчезает, что футляр одежды «заменяет» тело. Можно объяснить это на обратном примере: в серии старинных анекдотов о гувернантках, которые отличались преувеличенной pruderie, есть и такой: гувернантка отказывается выходить на улицу, поскольку «там ходят голые мужчины». На возражение, что они одеты, она отвечает, «но ведь под одеждой они все равно голые», т.е. опровергает этикетное условие «бестелесности тела»[4].

Аскетические практики, направленные на умерщвление плоти, преследуют цель приведения *тела* к *бестелесности* —

inslav

и, тем самым, как бы очищению *души* от мешающего ей *тела*. Но когда эта цель достигается, *душа* парадоксальным образом обретает плоть, т.е. *телесность*. Парадоксализм (в семиотических терминах это мена оппозитов) присущ архетипической модели мира, законам которой подчиняется интеллектуальная и эмоциональная деятельность человека. Не имея возможности приводить многочисленные и более чем известные примеры из разных традиций, когда в стройную и последовательную систему врываются исключения, которые потом могут стать правилом, скажу только, что стремление человека выйти за пределы установленных (в том числе и им самим границ), вводит в обращение *оксюморон* не только как троп, но как один из принципов организации модели мира. Он является развитием и одновременно «опровержением» принципа бинаризма: оппозиты приобретают единство значения, сохраняя при этом свою противопоставленность.

Материализация души, ее персонификация и овеществление, место ее нахождения в теле человека, ее физические действия (прежде всего движение) и состояния, ее потребности и т.п. исследованы весьма подробно, особенно на фольклорно-мифологическом материале. Из работ С.М. Толстой, давно и плодотворно занимающейся этой темой в славянских традициях, назову здесь ее резюмирующую статью в словаре «Славянские древности» [СД, s.v.; там же библиография], где все перечисленные свойства души изложены емко и компактно. Добавлю к этому мысли С.Ю. Неклюдова:

> Душа, противопоставленная телу как нематериальная субстанция своей материальной форме, с одной стороны, и как внутреннее внешнему, с другой, локально закрепляется за разными частями тела, становящимися ее средоточием и метафорически с нею отождествляемыми. «Вместилище», таким образом, оказывается «ипостасью», душа наделяется материальной природой и становится смертной. Убить, значит поразить душу.
>
> Душа может располагаться в посторонних (по отношению к телу) предметах: в камне, в растении, в птичьем пере, в яйце (также являющемся в некоторых мифологических системах носителем жизненной силы), и т. д., ср. в связи с этим русское выражение *душа не на месте*. Это порождает парадоксальные конфигурации. Например, отделение души от тела есть смерть. Но отделение души от тела и изолированное хранение ее есть бессмертие (Кощей Бессмертный русской сказки, «смерть» которого, т.е. на самом деле «жизнь», или, точнее, «внешняя душа», спрятана от посторонних глаз в недоступном месте). Душа прочно связана с сопредельными понятиями, составляя с ними ассоциативные ряды: *душа—жизнь—судьба—удача—счастье; душа—источник жизни—жизненная сила —сила богатырская —сила* «духовная» (потусторонняя, сверхъестественная, колдов-

inslav

ская; магические и мантические способности, тайное знание, мудрость, хитрость).

Эти фольклорно-мифологические представления находят прямое отражение как в массовой культуре, с ее стремлением представить душу как «материальную реальность», так и в современной «нормальной» (в терминологии Т. Куна) науке, с ее установкой на выстраивание парадигм и уверенностью в возможности верификации (в случае души — материализации) любого граничного факта или представления.

Конечно, общие представления о душе не могут не быть связаны с фольклорно-мифологическими традициями, с научными данными, с философско-теологическими теориями. В данном случае я пытаюсь дистанцироваться от этих факторов, остановившись на той вполне известной и вряд ли опровержимой мысли, что *душа* и для человека вообще, и для каждого из нас в частности, остается загадочным понятием, *невыразимым* в буквальном смысле или *не выразимым* без помощи метафор, причем метафор «материализующих». Эта амбивалентность в определении *души* просматривается в формулировке С.М. Толстой: «**Душа** — главное понятие народной антропологии, бессмертная субстанция жизни, заключенная в теле человека и покидающая его в момент смерти» [СД, s.v.]. *Субстанция, покидающая тело,* — создается ощущение материальной реальности.

В качестве примера здесь выбирается хрестоматийное произведение русской классической литературы XIX в. Поскольку речь идет о метафоре, т.е. о словесном выражении, опорой служат свидетельства языка как такового.

Несомненно, что для избранного периода (и, конечно, не только для него), все, что было связано с христианской традицией, было не просто живо, но лежало в основе общих, в том числе общекультурных представлений. В данном случае, имеется в виду «домашнее» чтение Библии и размышление над ней, а не ее богословское и/или философское толкование. Как мне кажется, загадка определения/представления *души* заложена уже там. Приведу лишь два из многочисленных библейских примеров, один из Ветхого, другой из Нового Завета.

ВЕТХИЙ ЗАВЕТ

...душа тела в крови, и Я назначил ее вам для жертвенника, чтобы очищать души ваши, ибо кровь сия души очищает (Левит 17:11); Ибо душа всякого тела есть кровь его, она душа его; потому Я сказал сыновьям Израилевым: не ешьте крови ни из какого тела, потому что душа всякого те-

inslav

ла есть кровь его; всякий, кто будет есть ее, истребится (Левит 17:14); Только строго наблюдай, чтобы не есть крови, потому что кровь есть душа; не ешь души вместе с мясом (Второзак. 12:23).

НОВЫЙ ЗАВЕТ

27. Тогда пришли некоторые из саддукеев, отвергающих воскресение, и спросили Его:
28. Учитель! Моисей написал нам, что если у кого умрет брат, имевший жену, и умрет бездетным, то брат его должен взять его жену и восставить семя брату своему (Второзак. 25:5).
29. Было семь братьев. Первый, взяв жену, умер бездетным.
30. Взял ту жену второй, и тот умер бездетным. ,
31. Взял ее третий, также все семеро; и умерли, не оставив детей.
32. После всех умерла и жена.
33. Итак, в воскресение, которого из них будет она женою? Ибо семеро имели ее женою.
34. Иисус сказал им в ответ: чада века сего женятся и выходят замуж;
35. А сподобившиеся достигнуть того века и воскресения из мертвых ни женятся, ни замуж не выходят.
36. И умереть уже не могут; ибо они равны Ангелам и суть сыны Божии, будучи сынами воскресения (Лк. 20:27 – 36).

В Ветхозаветном примере *душа* предстает в более чем вещественной форме — это *кровь*, телесный элемент. Но речь идет *о душе/крови* жертвенных животных, призванной очищать *души* человеческие, а что́ они собой представляют, не сказано. Не вынося тягот перехода по пустыне, народ ропщет против Бога и Моисея, говоря: «...здесь нет ни хлеба, ни воды, и душе нашей опротивела эта негодная пища» (Чис. 21:5) — и это еще одно значение слова *душа* и/или представление *души*.

В Новозаветном примере Иисус объясняет саддукеям разницу между земным существованием человека (в плоти и крови, кстати, это вновь отсылает к *душе—крови*) и небесным — в ипостаси *души*. Очевидно, что спрашивающие не могут представить себе, что же такое *душа*, и стремятся придать ей вещественную оболочку. Точнее говоря, это и есть то самое представление о полной симметрии земного и небесного миров, которое нашло столь яркое выражение в фольклоре. Иисус пытается объяснить противопоставление *образа перстного — образа небесного*, исходя из уровня спрашивающих, но то, что *чада века сего* после воскресения равны Ангелам, т.е. *бесплотны*, возможно, так и остается для них непредставимым.

Переходом к собственно литературе будет определение *души* из словаря Даля; как кажется, и по стилю, и по сути оно выходит за пределы словарной статьи и подчеркивает ту же неоп-

inslav

ределенность/непредставимость этого понятия и то же стремление «понять и представить»:

Даль, s.v. **душа** (со сноской: «*Дух* и *душа* отделены здесь в разные статьи только для удобства приисканья производных»):

> бессмертное духовное существо, одаренное разумом и волею. В общем значении: человек с духом и телом; в более тесном: человек без плоти, бестелесный, по смерти своей; в смысле же теснейшем: жизненное существо человека, воображаемое отдельно от тела и от духа, и в этом смысле говорится, что и у животных есть *душа.* Говоря *душа* в значении человека, разумеют иногда людей обоего пола, иногда *душу* ревизскую, что собственно означает человека податного состояния. *Душа* также душевные и духовные качества человека, совесть, внутреннее чувство. ⟨...⟩ *Родовые души*, населенное родовое, наследованное именье. *Прописные души*, пропущенные в народной переписи. *Мертвые души*, люди, умершие в промежутке двух народных переписей, но числящиеся по уплате податей налицо».

Итак, *человек, существо, плотское и бесплотное, душевные качества, внутреннее чувство* — во всех определениях, наряду с амбивалентностью, вольно или невольно проступает стремление к материализации души. Почти с облегчением Даль говорит о «законном» употреблении слова *душа* в значении *человек*[5], хотя именно тут появляется оксюморон, обессмысливающий слово и в его исходном определении, и специально в религиозном: *мертвые души.*

Совершенно ожиданным представляется переход к «Мертвым душам» Гоголя. Здесь внимание будет обращено только на одно: на то, как Гоголь пытается устами своих героев, т.е. на словесном уровне, объяснить (точнее, представить), что же такое есть *душа.* Хотя он отводил от себя упреки критиков в кощунстве, говоря, что как же не понять, что имеются в виду просто ревизские *души* в терминологическом понимании слова, т.е. единицы исчисления людей, все же нельзя не видеть в этом размышлений о том, как реально может быть представлена *душа* в нашем восприятии. Отказаться от такого рода подхода, как кажется, было бы недостаточным вниманием к тексту. Говоря словами Гоголя, читателю, как и персонажам поэмы (и даже ее автору), хотелось бы понять: *что за притча эти мертвые души?.. и на какой конец, к какому делу можно приткнуть эти мертвые души... Какая же причина в мертвых душах? А что́ если души, купленные Чичиковым, в самом деле мертвые? Что именно нужно разуметь под этими мертвыми душами?* — Не случайно на том и строит Чичиков свой план, что предмет-то покажется всем невероятным[6].

Диалоги Чичикова с помещиками, все разговоры о его сомнительном предприятии построены на сочетании *мертвые ду-*

inslav

ши в его метафорическом, а не буквальном (терминологическом) значении, т.е. на актуализации упомянутого выше оксюморона: если это *души*, то они бессмертны, а если мертвые, то они не *души*. Конечно, формально Гоголь исходит из первого значения «крепостные», но контекст показывает, что нередко это делается для отвода глаз. А поскольку в сюжете речь идет о неких реальных операциях, то и возникает вопрос о реальном представлении этого *невероятного предмета*.

Предельно деловая и формально точная формулировка дается Чичиковым в его первом разговоре о продаже крестьян, в разговоре с Маниловым:

Как желаете вы приобрести крестьян... Нет, я не то чтобы совершенно крестьян, сказал Чичиков, я желаю иметь мертвых ⟨...⟩ Я полагаю приобресть мертвых, которые впрочем значились бы по ревизии, как живые... ...не живых в действительности, но живых относительно законной формы... предмет таков, как есть, то есть те души, которые точно уже умерли... Мы напишем, что они живы, как действительно стоит в ревизской сказке. Души, которые в некотором роде окончили свое существование

Это «в некотором роде» звучит более чем двусмысленно, что и подтверждается дальнейшим, см. выборочные характеристики «предмета»:

Мертвые души: оксюморон, о котором уже говорилось (опровержение бессмертия *души*), и одновременно каламбур, если, принимая объяснение Гоголя о *ревизских душах*, считать, что *душа* обозначает *человека* (заметим, когда речь идет о количественном перечислении): *те души, которые точно уже умерли; души, которые в некотором роде окончили свое существование*. Насчет главного предмета Чичиков выразился очень осторожно: никак не назвал души умершими, а только несуществующими; души-то самые давно уже умерли, остался один неосязаемый чувствами звук; а что если души, купленные Чичиковым, в самом деле мертвые? — Примечательно определение *души* как *неосязаемого чувствами звука*: выбраны два человеческих чувства, осязание и слух, чьи сферы действия совершенно независимы друг от друга. Вместе с тем, доступность чувственному восприятию косвенно указывает на материальность *души* (которая в другом эпизоде названа *мечтой*).

В результате — полная неопределенность, более того, подчеркнутая амбивалентность «предмета». Это соотносимо с «фигурой фикции», о которой писал Андрей Белый:

...суть ее: в показываемом нет ничего, кроме неопределенного ограничения двух категорий: «все» и «ничто»; предмет охарактеризован отстоя-

inslav

нием одной стороны от «*все*», «*ничто*»; отстояние «*от*» — не характеристика, а пародия на нее; предмет — пустое и общее место, на котором нарисована фикция... [Белый 1934, 80].

Продолжая мысль Белого, Ю. Манн говорит о миражной интриге «Мертвых душ», о постоянном двоении изображения, когда «на реальные предметы и явления падает отблеск какой-то странной "игры природы"». Так, Собакевич начинает верить в реальность сказанного им, и «мертвые души, став предметом торга, приобретают в его глазах достоинства живых людей». Еще один пример фикции — обсуждение в городе покупок Чичикова:

Ворох мнений растет как огромный снежный ком, — но растет из ничего, из фикции, какую представляли собой «крестьяне Чичикова»; за нею нет не то что бы ленивого и праздношатающегося мужика, но и ни одной живой души (на возможности подстановки под эту фикцию реальных людей все время «играет» Гоголь; тут один из источников неподражаемого комизма «Мертвых душ» и — одновременно — его перехода в грусть, в «слезы», в трагическое) [Манн 1996, 259].

Оппозиция живой/мертвый. Строго говоря, это развитие того же оксюморона или каламбура. Оппозиция задана Гоголем в его «Заметках, относящихся к 1-й части» («Мертвых душ»):

Как пустота и бессильная праздность жизни сменяется мутною, ничего не говорящей смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир. Еще сильнее между тем должна представиться читателю мертвая бесчувственность жизни[7].

Эта оппозиция является идеей произведения и лежит в основе многочисленных его исследований, которые в данном случае остаются в стороне. Не касаюсь я и дантовской традиции «комедии души», ее испытаний и очищения. Здесь я лишь пытаюсь понять, каким образом от буквального смысла «предмета» и от его рутинного словесного обозначения Гоголь переходит к неуловимости понятия и представления *души*:

Ревизские души, окончивши жизненное поприще, числятся однако ж до подачи новой ревизской сказки, наравне с живыми; Несуществующие, а не умершие; Уступите-ка мне их ⟨...⟩ вот этих-то всех, что умерли. ⟨...⟩ Нешто хочешь ты их откапывать из земли? — ...покупка будет значиться только на бумаге и души будут прописаны как бы живые. — Да ведь они же мертвые. — Да кто же говорит, что они живые? Ведь я мертвых никогда не продавала; Никогда не случалось продавать мне покойников; Народ мертвый, а плати как за живого; Ведь я продаю не лапти ... ведь это тоже и не люди; Другой мошенник обманет вас, продаст вам дрянь, а не души, а у меня что ядреный орех, все на отбор [*на что Чичиков пытается возразить, что никого уже нет на свете*]: ведь это все народ мертвый; совершим на них купчую крепость, как бы они были живые; реестрик этих ту-

inslav

неядцев; Не только одни мертвые души, но еще и беглые, и всего двести слишком человек! хоть и в живых еще, а что в вас толку! то же что и мертвые [*о беглых душах у Плюшкина*]; они не мертвые, это мое, говорит, дело знать мертвые ли они, или нет, они не мертвые, не мертвые [*шесть раз в одном абзаце*]; почем ходят мертвые души — [*снова каламбур: буквально «сколько стоят», переносно «ходячие покойники»*].

Нулевая или отрицательная ценность мертвых душ. Само по себе кощунственно, имеется ли в виду человек или его бессмертная душа:

Умершие души в некотором роде совершенная дрянь; Ведь это прах. Понимаете ли? просто прах... ведь это ни на что не нужно; что они у тебя, бриллиантовые, что ли? зачем вы исчисляете все их качества, ведь в них толку теперь нет никакого, ведь это все народ мертвый; ведь предмет просто: фу-фу. Что ж он стоит? кому нужен? может в хозяйстве-то как-нибудь под случай понадобятся... Мертвые в хозяйстве! ⟨...⟩ Воробьев разве пугать по ночам в вашем огороде ⟨...⟩ Кости и могилы все вам остается; Мертвым телом хоть забор подпирай, говорит пословица; У вас душа человеческая все равно, что пареная репа [*упрек Собакевича Чичикову*]; Души вздор; (*Собакевич*) за дрянь взял деньги.

Мотив продажи или проигрыша душ, через который просвечивает и мотив продажи *души* дьяволу, и, в связи с этим, мотив оборотничества, ср. предположения перепуганных чиновников о том, кем может быть Чичиков (от ф а л ь ш и в о монетчика и шпиона до п е р е о д е т о г о разбойника и п е р е о д е т о г о Наполеона — известно, что в архетипических традициях переодевание эквивалентно превращению[8]):

...а впрочем ч о р т е г о з н а е т, на лбу ведь не прочтешь. [*Чичиков объясняет, что*] мертвые души нужны ему для приобретения весу в обществе, что он поместьев больших не имеет, так до того времени хоть какие-нибудь душонки; не хочешь играть на души? я поставлю всех умерших на карту [*далее Чичиков соглашается играть на души в шашки*]; задаток... за проданные души получил сполна; Я бы дал по двадцати пяти копеек за душу; а почем купили мертвую душу у Плюшкина? много наторговал мертвых? он торгует мертвыми душами; продай мне мертвых душ; [*Коробочка решилась ехать в город*] и там узнать наверно, почем ходят мертвые души и уж не промахнулась ли она... продав их, может быть, в три-дешева; продайте, говорит, все души, которые умерли... я не могу продать, потому что они мертвые; как же покупать мертвые души? и на какие слепые деньги станет он покупать их? [ср. *мифологический мотив смерти/слепоты*].

Евангельские аллюзии и прямые цитаты. В этом слое, также в большой степени построенном на каламбуре (см. особенно настойчиво повторяющийся мотив *переселения душ*[9]), в наибольшей степени сконцентрирована та неопределенность, которая сопровождает слово и понятие *душа* у Гоголя:

inslav

...мертвые души дело не от мира сего... на то была воля Божия, чтобы они оставили мир сей; Да ведь я куплю на вывод, на вывод; теперь земли в Таврической и Херсонской губерниях отдаются даром, только заселяй. Туда я их всех и переселю! В Херсонскую их! пусть их там живут! А переселение можно сделать законным образом; А в какие места? В места... в Херсонскую губернию... А земли в достаточном количестве? — В достаточном, сколько нужно для купленных крестьян. Река или пруд? Река. Впрочем и пруд есть — [*и к этому сомнения Собакевича*] вряд ли есть река и пруд, да и вся земля; За благоденствие крестьян его и счастливое их переселение; [*Чичиков, в ответ на предложение конвоя для безопасного препровождения крестьян до места жительства*] купленные им крестьяне отменно смирного характера, чувствуют сами добровольное расположение к переселению; переселение-то ненадежная вещь; Они теперь негодяи, а переселившись на новую землю, вдруг могут сделаться отличными подданными. Уж было не мало таких примеров: просто в мире, да и по истории тоже; [*и, наконец*] такие слухи, что, просто, голова кружится: ч т о д у ш и — н е д у ш и, что цель совсем не та, чтобы переселить.

Этот последний раздел снова возвращает к амбивалентности слова и концепта *душа* в поэме. Уже было замечено, что Гоголь имеет обыкновение нагнетать ключевые слова, многократно повторяя их на небольшом пространстве текста[10]. В «Мертвых душах» такими отмеченными словами являются обозначения человека (живого): *человек, смертный, мужик, душа* и нек. др., и они нередко употребляются как полные синонимы[11]. В соответствии с сюжетом среди них наиболее частотно слово *душа*, своего рода terminus technicus для счета (см. выше: формула «сколько душ крестьян» = сколько человек крестьян). Однако Гоголь стягивает и сталкивает разные значения этого слова: это, прежде всего этикетно-ласкательные обращения *душа* (моя), *душенька*, далее устойчивые обороты, фразеологизмы и литературные клише:

Отдать душу Богу; души уж нет — уж она ушла в пятки; человек доброй души; блаженство двух душ; восторг взволнованных им душ; отнимет от него и сердце и душу; тайное сочувствие между душами; какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу; как глубоко ни загляни автор ему в душу... *и др.*

Далее *души* в разных значениях как бы «притягиваются» друг к другу:

Магнитизм души; а умершие души в некотором роде совершенная дрянь; редкие свойства душа[12] (при покупке *душ* у Плюшкина). Он почти тем же голосом и тем же языком станет говорить и с миллионщиком, мелким табачным торгашом, хотя, конечно, в душе поподличает в меру перед первым. У нас не то: у нас есть такие мудрецы, которые с помещиком, имеющим двести душ, будут говорить совсем иначе, нежели с тем, у которого их триста. [*Ср. также формальное противопоставление*: ...и если какое-нибудь душевное или телесное пятнышко, тогда беда![13]]

inslav

На этом фоне, или, более точно, на этом «пути» к *душе* нематериальной выделяются два эпизода (в которых присутствует обычный для Гоголя оттенок иронии), где *душа* выступает не как единица счета, а как *душа человеческая* par excellence, но скрытая (или даже выведенная вовне, ср. выше о местах размещения *души* по данным фольклорной традиции) настолько, что никогда и не будет востребована ее владельцем. Это, во-первых, *душа* Собакевича:

> Казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а как у бессмертного кощея, где-то за горами и закрыта такою толстой скорлупою...

Во-вторых, — *душа* прокурора, на которого так подействовали слухи о *мертвых душах*, что он, «пришедши домой стал думать, думать и вдруг, как говорится, ни с того ни с другого умер»:

> ...увидели, что прокурор было одно бездушное тело. Тогда только с соболезнованием узнали, что у покойника была точно душа, хотя по скромности своей он ее никогда не показывал.

Неопределенность, смешение, перетекание значений слова *душа* сбивает с толку[14]: оппозиция *живой/мертвый* задается однозначно, но с обратными значениями оппозитов: то, что кажется *живым, мертво* и vice versa. Однако контексты, в которых появляется слово *душа* (своего рода «текст *души*», если пользоваться принятой сейчас терминологией **ских текстов*), эту однозначность снимают. Не касаясь здесь основной смысловой нагрузки названной оппозиции, выражающей замысел Гоголя, укажем, что среди прочего она приводит все к той же проблеме: может ли *душа* быть представлена (и осознана) в своем идеальном облике, или человек нуждается в «материальных подпорках», так или иначе, придавая *душе* облик телесный.

Итак, от *мертвых душ* к *смертным людям*, и если последние представимы — это мы с вами, — то что́ можно сказать о первых? *Неосязаемость* и *мечта* стремятся воплотиться либо в *живых людях*, либо в *мертвых телах* (либо в *звуке*), разница между ними оказывается неуловимой (2002), и *души* становятся двойниками *людей*.

[1] Не могу считать в этой связи случайной встречу с Й. ван Бааком у Сорбонны, во время «телесной конференции» (2002), и наш разговор о «душевно-духовной» конференции в Гронингене.

[2] См. с. 171 и далее настоящей книги.

inslav

[3] Существенно, что невидимым человека (alias его тело) делает элемент одежды, аналогичный крыше/крышке, которая покрывает и тем самым скрывает его от мира.

[4] Одежда как двойник/заместитель тела — отдельная тема, никак не ограничивающаяся гувернантками, но и об этом в данном случае речь не идет.

[5] Что также идет из библейской традиции, ср.: Всех душ сынов его и дочерей его — тридцать три (Быт. 46:15); Вот что велел Господь: собирайте ⟨...⟩ по гомору на человека, по числу душ, сколько у кого в шатре, собирайте (Исх. 16:16), Было же всех нас на корабле двести семьдесят шесть душ (Деян. 27:37).

[6] И снова игра слов: *предмет* как тема и *предмет* как объект. Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: *Гоголь Н.В.* Мертвые души. М., 1937.

[7] Стилистику Гоголя темпераментно развивал Андрей Белый: «Царство трупов — вся русская действительность. ⟨...⟩ "Прижизненная смерть!" "Душа бессмертна!" воскликнул Московский цензурный комитет и запретил было "МД" за одно заглавие» [Белый 1934, 23].

[8] К этому же: карикатура, англичанин «сзади держит на веревке собаку, и под собакой разумеется Наполеон»; ср. также одноногого и однорукого Капитана Копейкина (к дефектности конечностей в мифологическом изображении нечистой силы).

[9] И почти напрашивается параллель *Елисейские поля* и *земли* (*поля*) *в Таврической и Херсонской губерниях*.

[10] Например, в рассуждениях о несовершенстве человеческой природы, на протяжении одного абзаца шесть раз появляется слово *смертный*, под которым имеется в виду как раз и только *живой* человек: ...но *смертный*, право, трудно даже понять, как устроен этот *смертный*: как бы ни была пошла новость, он немедленно сообщит ее другому *смертному*... а другой *смертный* с удовольствием преклонит ухо... и вслед за тем сей же час отправится искать третьего *смертного*... и все *смертные*, сколько их ни есть, наговорятся досыта.

[11] «Когда взглянул он потом на эти листики, на мужиков, которые точно были когда-то мужиками ⟨...⟩ то какое-то странное, непонятное ему самому чувство овладевало им. ⟨...⟩ Смотря долго на имена их он умилился духом и вздохнувши произнес ⟨...⟩ что вы, сердечные мои делали на веку своем? как перебивались? ⟨...⟩ и где тебя прибрало? ⟨...⟩ Ты что был за человек? ⟨.. .⟩ на дороге ли отдал душу Богу?..»

[12] Отдельно должны быть рассмотрены слова с корнем *душ-*: *душевный, бездушный, душеспасительный, великодушие, добродушие* и т.д., так же как и паронимические аттракции типа «*душные* ограды, где люди не пользуются *воздухом*» (из письма неизвестной к Чичикову).

[13] Это ироническое противопоставление духовного и телесного современный исследователь заметил и в сцене пробуждения Чичикова на перинах у Коробочки: «явленные здесь амбивалентные единства верха и низа, вознесения и падения, мертво парящих, невесомых, как души, перьев и низменно телесных живых мух...» [Тюпа 2004, 426].

[14] Ср: «Слово мертвые души так раздались неопределенно, что стали подозревать даже, нет ли здесь намека на скоропостижно погребенные тела». Приведем забавные случаи такого «смешения умов»; они взяты из помещенных в интернете образцов школьных сочинений: «Назвав свое

inslav

произведение "Мертвыми душами", Гоголь имел в виду не только ревизские души умерших крестьян»; «Мертвая душа — душа грешника, неспособная к любви и воскресению. Часть этих душ имеют собственные имена» и т.д., вплоть до откровенной шутки из издания «Красная бурда»: «Под мертвыми душами Гоголь подразумевает и высмеивает умерших крестьян и их пороки».

Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л., 1934.

Манн Ю. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

СД — Славянские древности. Этнолингвистический словарь // Под общей ред. Н.И. Толстого. М., 1999. Т. 2.

Тюпа В. Сатирический дискурс Гоголя // Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. Hamburg University Press, 2004. S. 417—427.

2004

inslav

Язык:
тема и вариации

Миф и фольклор



inslav

inslav

ОТГАДКА В ЗАГАДКЕ: РАЗГАДКА ЗАГАДКИ?

Загадка сама по себе явление загадочное. Она задумана (сконструирована) так, что втягивает в свою орбиту каждого, кто с ней соприкасается. Будь то «загадыватели и отгадыватели», которые помещают себя *внутрь* пространства загадки, или ее «изучатели», полагающие, что они заведомо находятся *вне* ее пространства, — и те, и другие так или иначе занимаются одним и тем же: о т г а д ы в а н и е м з а г а д к и и р а з г а д ы в а н и е м е е с у т и. Процесс бесконечный: у одной загадки может быть несколько отгадок и у одной отгадки несколько загадок; есть загадки без отгадок (не рассчитанные на отгадку?) и т.п. Эти случаи хорошо известны и многократно описаны, и, подытоживая их, можно сказать, что в загадку изначально и принципиально заложена н е о д н о з н а ч н о с т ь, ср. об этом в давней работе, посвященной античной загадке:

> В древнейшие времена мы встречаемся почти исключительно с простыми вопросами загадок, т.е. с неопределенными вопросами, которые, на первый взгляд, имеют различные, а на самом деле только один точный ответ. 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[1].

Оставляя в стороне уверенность автора в единственности отгадки, подчеркнем ту главную мысль, которая является постоянной темой работ по загадке и индуцируется самой загадкой: можно ли «додуматься» до отгадки, или ее надо выучить. Эта проблема выделяет загадку в особый тип текстов с вопросо-ответной структурой, вообще представляющих собой древнейший пласт текстов, в которых некий сюжет (прежде всего — космогонический) представлен в виде иерархизованного списка вопросов и ответов; предполагается при этом эксплицитная связь между ними. Случаи же типа ответов оракула,

inslav

ставящие спрашивающего втупик, предполагают в качестве обязательного компонента объяснение/истолкование, которое в конце концов приводит вопрос и ответ в соответствие. Конструкция *вопрос—ответ* включается нередко в цепные тексты, и тем самым подчеркивается связность и протяженность этого типа текстов, их, так сказать, «сюжетность» соотнесенность с конкретной ситуацией.

Иное дело, как представляется, *вопрос—ответ* в загадке. Здесь связность и протяженность может быть приписана всему корпусу загадок (реально — корпусу загадок определенной традиции), рассматриваемому тогда как единый текст, описывающий картину мира; словник корпуса загадок соответствует алфавиту модели мира (ММ). Однако основное свойство этого макротекста, отличающее его от других вопросо-ответных текстов, состоит в том, что можно назвать «осколочностью»: каждая его единица, т.е. каждая загадка самодостаточна, независима. Загадка автономна: она представляет самое себя, она представляет весь корпус в целом, но при этом может быть отъединена от других загадок, т.е. от других элементов текста. Поэтому, когда речь идет о корпусе загадок как о едином тексте, нужны, как кажется, оговорки: этот текст объединен общим содержанием (ММ), набором конструктивных принципов, дающих частные разбиения, тематические, формальные и т.п., но это не текст единой структуры. Вернее, если постулировать структуру этого текста, то в ее основе будут именно автономные элементы, объединяемые в некие плавающие, пересекающиеся группы. Размеры этих групп могут приближаться к размерам всего корпуса, но никогда с ним не совпадают: какая-то часть, и при этом значительная и/или значимая выпадает в осадок.

Действительно, имеем ли мы дело с тематической классификацией загадок (явления природы, флора, фауна, человек и круг его занятий и т.п.) или с классификацией формальной (фонетическая, морфосинтаксическая и т.п. структура загадок), мы не можем обойтись без раздела «разное», и нередко как раз этот раздел меняет общую тональность всей классификации в целом. Ср. в качестве примера: в сборнике Митрофановой[2], на материале которого и построена эта работа, в раздел «Разные» включены загадки о загадке и среди них — *Без лица в личине* — motto едва ли не к любому исследованию загадки.

В нашем случае это motto, пусть достаточно произвольно, интерпретируется так: если у загадки нет лица (т.е. некоего однозначного и «объективного» соответствия), а есть только маска, то почему бы не считать, что переход от вопроса к ответу, от

inslav

левой части к правой, от загадки к отгадке есть переход от одной маски к другой? Тогда существенным становится сам механизм переодевания масок и он соответственно должен быть предельно общим, «анти-эмпиричным». Таким образом мы возвращаемся к сакраментальной проблеме связи вопроса — ответа в загадке, к принципу поиска отгадки и выбора отгадки. Мы подходим к загадке как к логической структуре, имея теоретическую опору в двух работах, находящихся в русле современных паремиологических исследований: в «Логике загадок» Э. Кёнгэс-Маранда и в «Семантической структуре загадки» Ю.И. Левина[3] — для нас существенно, что поиски механизма связи между вопросом и ответом рассматриваются здесь на уровне логико-семантической структуры загадки.

Э. Кёнгэс-Маранда называет наиболее важной из предпосылок своего исследования изучение взаимоотношений «между обеими частями загадки — ее образной частью и отгадкой. Обе эти части устойчивы и кодированы. И тот факт, что одна и та же часть загадки может иметь несколько ответов, еще не значит, что загадка произвольна. Между собственно загадкой и отгадкой существует тесная связь, как и между альтернативными отгадками одной и той же загадки. Можно показать, что отгадка участвует даже в формировании стилистических черт, определяющих описательную часть загадки, — таких, как аллитерация, рифма или отбор согласных в словах... Образная часть ее есть вопрос, который уже содержит в себе ответ». В другой своей работе Э. Кёнгэс-Маранда развивает эту свою мысль:

> В загадке в образной части всегда содержится термин, составляющий пару с термином в ответе. Соположение этих двух сравниваемых и соотнесенных компонентов образует метафору. В принципе эти два сравниваемые компонента резко контрастны по отношению к имеющимся в данном языке классификационным категориям. Они могут относиться к разным классам, таким, например, как одушевленное — неодушевленное, естественные объекты — культурные объекты, предметы — лица — растения — люди. В загадке постулируется тождество противопоставляемых классов, тем самым загадка как бы напоминает носителям данного языка о том, что все эти классификации не являются раз навсегда заданными; ...отгадка не является ни постоянной, ни произвольной. Она имплицитно содержится в образной части загадки, так сказать, «вмонтирована» в нее[4].

Ю.И. Левин предостерегает от стремления к «алгоритмизации» семантической процедуры отгадывания загадок, показывая, что «именно на примере загадки можно явственно усмотреть все своеволие человеческого мышления, в частности языкового, и его нежелание укладываться в определенные рамки и рубрики... попытки же более или менее адекватно описать семантику достаточно широкого класса загадок сразу же стано-

inslav

вятся неформальными. По видимости простой объект оказывается при ближайшем рассмотрении весьма сложно устроенным и с трудом поддается не только углубленному изучению, но даже простой классификации.

Первый вывод из цитированных работ тот, что несомненно существующую семантическую связь между вопросом и ответом в загадке следует искать прежде всего на уровне ментальных (логических) структур, в отвлечении, как об этом пишет Ю.И. Левин, «от всех прагматических (бытование загадки) и диахронических моментов», оставляя в стороне, по крайней мере на первом этапе и «субстанцию содержания загадок». Тогда загадка может быть представлена как семантическая схема, а ее синтез «как случайный процесс — в том смысле, что отдельные элементы описания преобразуются практически независимо друг от друга и притом случайным образом». Преобразования, которые в работе Левина сводятся к тождественному, к аннулированию, к замене произвольным и замене сходным (переход от вида к виду, от вида к роду и обратно), могут быть представлены в виде риторических фигур, как это делается в работах Э. Кёнгэс-Маранда, где в конце концов все сводится к метафоре[5], так что в итоге мы возвращаемся к классическому определению связи между вопросом и ответом в загадке, т.е. к тому, что можно было бы обозначить как оператор *сходства/различия*.

Конечно, это обращение к тропам есть возвращение на круги своя, которое в большой степени делает избыточным формализованное описание, превращая его в усложненное представление уже известных и традиционных положений. При этом упускается из виду та п р о и з в о л ь н о с т ь, которую подчеркивает Ю.И. Левин и которая, как об этом говорилось выше, описывает не частные случаи, но является краеугольным камнем в определении механизма связи между вопросом и ответом.

Говоря о том, как может быть представлен загадочный объект в левой части загадки, Ю.И. Левин выделяет случаи, когда он никак не назван (*Два брюшка, четыре рожка* = Подушка) или заменен произвольным, безразличным (*Сидит дева, как береза бела* = Редька; *Варвара выше амбара* = Скворечня), считая наиболее «безразличными» замены собственным именем и местоимением. У Э. Кёнгэс-Маранда с этим соприкасается характеристика множеств, объединяемых в загадках на основе «неожиданности» (*A* оказывается не равным *A*). Установив, что в загадках «сочетается несочетаемое», автор приводит список сопоставляемых в загадках множеств. Он выглядит так[6]:

inslav

Образная часть загадок	**Ответ**
человек	предмет культуры
человек	дикое растение
дикое растение	человек
человек	домашнее животное
цвет	предмет культуры
предмет культуры	предмет культуры
естественный предмет	предмет культуры
человек	явление природы
явление природы	предмет культуры
число	явление природы
дикое животное	человек
предмет культуры	домашнее животное
домашнее животное	предмет культуры
предмет культуры	человек
предмет культуры	явление природы
число	Бог

И замена загадываемого объекта «произвольным и безразличным», в том числе именем собственным, и список замен, приведенный выше, настойчиво направляют к тому, чтобы искать некий общий оператор семантической связи вопроса и ответа, более общий, чем оператор *сходства/различия* (но, разумеется, не только не опровергающий, но учитывающий его). В самом деле, как объяснить такие замены, как *Просватали Машу в деревню не нашу* = Яблоня; *Летят ягоды-лимоны, / подбирают Харитоны* = Яблоки или желуди и свиньи; или такие русские соответствия «финскому списку» Э. Кёнгэс-Маранда: *Маленький мужичок, костяная ручка* = Нож (человек — предмет культуры); *Дед против солнца стоит* = Подсолнечник) человек — растение); *Идет детина, несет выше себя дубину* = Кот (человек — животное); *Три года — яйцо, тридцать лет — медведь, шестьдесят лет — курица* = Человек (с. 53, животное — человек); *Золот хозяин — на поле, серебрян пастух — с поля* = Солнце и месяц (с. 21, человек — элементы космоса); *Сивые кабаны все поле облегли* = Туман (с. 23, животное — атмосферное явление); *Маленький горшочек, да кашка вкусна* = Орех (с. 66, предмет культуры — растение) и т.д.?

Представляется, что механизм связи вопроса и ответа, или самой загадки и отгадки приводится в действие о п е р а т о р о м п р е в р а щ е н и я, и тогда структура корпуса загадок может быть описана с помощью трансформационной грамматики. То есть — по приведенным примерам: *Маша* превращается в *яблоню*, маленький *мужичок* — в *нож*, *дед* в *подсолнечник*, *детина* в *кота*, *медведь* в *человека*, *горшочек с кашей* в *орех* и т.д. Конструкции взаимообратимы: *яблоня* превращается в *Машу*, *нож* в *мужичка*, *подсолнечник* в *деда* и т.п.

inslav

Пока мы не говорим о содержательной интерпретации (или мифологической и др. обоснованности) своего предложения. Как кажется, его преимущество состоит именно в универсальности: допускается, что *превращаться* может в с ё в о в с ё (в то время как н е в с ё н а в с ё *похоже*). Конечно, это автоматически влечет за собой признание невозможности отгадать загадку, но, во-первых, это лишь первый шаг, и он принципиально конвенционален, а, во-вторых, не в противоречие первому, это вопрос дискуссионный (см. выше).

Универсальность, конечно, не может служить единственным и достаточным обоснованием выбора оператора превращения. В убедительных обоснованиях, как кажется, недостатка нет, и первое из них заключено в лингвистической структуре загадок, а именно, в конструкциях следующих типов:

Летом — девушка, зимой — молодушка = Пень (с. 69); *Сухой — клин, мокрый — блин* = Зонт (с. 124); *Идет в воду красный, а выходит черный* = Головешка, уголь (с. 105), *Возьмет черно, нальет красно* = Чай (с. 130) — здесь легко подставляется предикат становиться-превращаться;

Кину катком, оборотится клубком под зеленым дубком = Брюква (с. 88); *Травою я расту, в пыль обращаюсь, в темноте сохраняюсь* = Табак (с. 157) — здесь оператор превращения эксплицирован;

В избу мужиком, из избы клабуком = Возят снопы к овину (с. 80); *Старик кружком, а старуха батожком* = Жернов (с. 94); *В избе — доской, в сенях — трубой; ночью — ломтем, а днем — калачом; днем — бревном, а ночью — плотом* = Постель (с. 108—109); *В избу вороном, из избы лебедем* = Вехоть (с. 119) — здесь творительный падеж подразумевает конструкцию становиться кем/чем.

Это наиболее явные случаи указания на превращение, ср. еще загадки, рассмотренные Ю.И. Левиным в разделе «Условия» (с. 314):

Речь идет о загадках типа «в таких-то условиях то-то, а в таких-то — то-то»...: *Поутру в сажень, в полдень в пядень* = Тень; *Кину с блошку, вырастет с лутошку* = Репа; *Встану, так выше коня, а лягу, так ниже кота* = Дуга и др.

На этом мы и остановимся, поскольку сейчас нет смысла использовать более сложные трансформационные приемы для того, чтобы привести как можно большее число конструкций загадок к предикату *становиться=превращаться*: оператор *превращения* был введен как универсальный, перекрывающий и формальные, и содержательные структуры.

Гораздо более значительную поддержку оператор *превращения* получает за пределами корпуса загадок в широком контексте ММ, где он реализован не только в механизме, приводящем в движение самые разные сюжеты — в широком смыс-

inslav

ле — но и в механизме менталитета человека. Человек воспринимает мир в его единстве: мир целен, вечен и равен самому себе; жизнь мира — в его движении. Это движение не может быть линейным, поступательным (иначе мир вышел бы за свои пределы); тогда напрашивается представление о нем как о круговом, вращательном. Такого рода движение предполагает и вечные изменения, и вечное возвращение, т.е. содержит возможность многократного изменения облика; это, в свою очередь, обеспечивает вариативность выбора начала и конца. Так возникает концепт изменения формы — метаморфозы, трансформации. И греч. μετα-, и лат. *trans-* содержат в себе идею перехода через границу, т.е. движения. Еще более четко идея изменений при вращательном движении выражена в обозначении этого концепта через термины *пре-вращение*, *con-versio*, даже *Ver-wandlung*.

Обратимся к другим примерам, оставаясь в кругу европейских традиций (т.е. не касаясь традиций восточных и прежде всего буддизма). На уровне ли фольклорно-мифологических представлений или на уровне секуляризованной культуры, но актуальность и употребительность мотива *превращения* производит весьма большое впечатление, если не поражает: от космогоний, описывающих превращение хаоса в космос, до театральных и кинематографических эффектов, комбинированных съемок и прочих фокусов, цель которых — осуществить превращение на глазах у зрителя. Мы не будем говорить здесь о разных видах превращения — материальных и духовных (обращение *из Савла в Павла*), и о расширительном его понимании, когда в терминах *превращения* могут быть, например, описаны временны́е оппозиции (*молодой/старый* и даже *жизнь/смерть* — временны́е по отношению прежде всего к человеку), пространственные (*внутренний/внешний*, «выворачивание наизнанку») и т.п.

Однако большее, как кажется, впечатление производит отработанность техники превращений, алфавита превращений и то, насколько экономными средствами это решается. В этом смысле «Метаморфозы» Овидия действительно можно назвать не только теоретическим руководством, но и энциклопедией превращений:

> Ныне хочу рассказать про тела, превращенные в формы
> Новые. Боги, — ведь вы превращения эти вершили —
> Дайте ж замыслу ход и мою от начала вселенной
> До наступивших времен непрерывную песнь доведите. (I, 1 — 4)[7]

Обилие метаморфоз, представленных в 15-ти книгах, по сути сводится к двум типам: превращение окончательное, без

inslav

возвращения к первоначальному облику, и превращение не окончательное; в этом случае речь может идти либо о цепи последовательных превращений, либо о возвращении к первоначальному облику. Случай Протея — теоретико-множественная сумма этих возможностей, а посвященный ему фрагмент — теоретико-множественное произведение всей поэмы:

...Бывают предметы:
Если их вид изменен, — остаются при новом обличье;
Есть же, которым дано обращаться в различные виды, —
Ты, например, о Протей, обитатель обнявшего землю
Моря! То юношей ты, то львом на глаза появлялся.
Вепрем свирепым бывал, змеей, прикоснуться к которой
Боязно, а иногда ты рогатым быком становился.
Камнем порою ты был, порою и деревом был ты.
А иногда, текучей воды подражая обличью,
Был ты рекой; иногда же огнем, для воды ненавистным
(VIII, 729—738)

Божественный персонаж может превращаться в стихии (вода, огонь), элементы ландшафта (река) и неживой природы (камень), в растение (дерево), животных (лев, вепрь, змея, бык), в человека (юноша) и возвращаться в прежний облик. Это — почти исчерпывающий набор объектов, во всяком случае на уровне рода. За его пределами — атмосферные явления (Юпитер, являющийся Семеле в виде молнии); превращение человека в человека, обычно с изменением пола; так Тиресий

...из мужчины вдруг став — удивительно — женщиной, целых
Семь так прожил он лет; на восьмое же...
...прежний
Вид возвращен был ему, и принял он образ врожденный
(III, 326—331),

ср. VIII, 853—870, превращение девушки (Триопсиды, дочери Эрисихтона) в мужчину, возвращение ей прежнего облика, а далее (872—873)

... дева
То кобылицей была, то оленем, коровой и птицей.

Ср. еще: от Эхо остается лишь голос, а кости ее превращаются в камни — к этому представление о камнях как о костях земли

Наша праматерь — земля. В телесах ее скрытые кости,
Думаю — камни. Кидать их на спину нам повеленье
(I, 393—394)

inslav

и следующее затем превращение камней в людей (как особый случай — превращение в человека мраморной статуи в сюжете «Пигмалион и Галатея»).

От рода Овидий переходит к виду: Ио превращается в телку, Арахна в паука, ликийцы в лягушек, тирренские пираты в дельфинов (судя по известному изображению) и т.п. Наибольшая конкретность характеризует особый раздел превращений, которые можно определить как этиологические легенды: превращение человека в лавр, кипарис, гиацинт, нарцисс, адонис, соловья, лебедя, удода и т.п.

Обращение от литературного произведения к фольклорной традиции, хотя бы к списку сказочных сюжетов, расширит этот список не столько за счет видов, сколько за счет некоторых новых сочетаний объекта и результата превращения: растение превращается в предмет культуры (тыква в карету для Золушки), предмет превращается в другой предмет (золото в мусор и обратно) и др. Кроме того, вводится оператор *заколдованности* — указание на то, что персонаж предстает в измененном облике и при определенных условиях может вернуться к своему истинному виду (царевна-лягушка); возможны и изменения в обратном направлении.

К частным случаям превращения или к частичным превращениям можно в определенном смысле отнести приобретение персонажем (или предметом) чудесных, необычных свойств — человек понимает язык животных; неодушевленные предметы, растения, животные говорят; печь ходит, ковер летает и т.п. К этому же относятся необыкновенные — большие или маленькие — размеры (великаны и карлики), необычное строение (Одноглазка, Трехглазка) и другие «необычности», вроде хрустальных туфелек или железных башмаков и т.д. и т.п.

Возвращаясь к Овидию, следует указать, что нередко он описывает превращение чрезвычайно подробно: это не мгновенное событие, а постепенный, поэтапный переход из одного состояния в другое, притом что едва ли не до последнего момента сохраняется амбивалентность, сочетание и прежнего, и нового облика; см. эпизод с Дафной:

> Только скончала мольбу, — цепенеют тягостно члены,
> Нежная девичья грудь корой окружается тонкой,
> Волосы — в зелень листвы превращаются, руки же — в ветви;
> Резвая раньше нога становится медленным корнем,
> Скрыто листвою лицо, — красота лишь одна остается.
> Фебу мила и такой, он, к стволу прикасаясь рукою,
> Чувствует: все еще грудь под свежей корою трепещет...
>
> (I, 548—554),

inslav

ср. еще превращение Кадма в змея:

...и вот уже — змей — простирается долгим он чревом,
Чувствует: кожа его, затвердев, чешуей обрастает,
А почерневшая плоть голубым расцвечивается крапом.
Он припадает на грудь; меж тем, воедино сливаясь,
В круглый и острый хвост понемногу сужаются ноги.
Руки остались одни; и поскольку лишь руки остались,
Их протянул он в слезах, по лицу человечьему текших, —
«Ты подойди, о жена, подойди, о несчастная! — молвил, —
Тронь мою руку, пока от меня хоть часть сохранилась,
Это — рука моя, тронь же ее, покамест не весь я
Змей»...

(IV, 575—585)

Если остановить это движение и выделить промежуточные этапы, то мы получим некий гибрид, сверхъестественное существо. Без таких персонажей не обходится ни одна традиция, ни одна эпоха, ни одна культура. Средневековые «Физиологи», «Бестиарии», «Книги чудовищ» выработали особый жанр: на первый взгляд, это не более, чем каталогизирование, по сути, трансформационная грамматика, эксплицитно или имплицитно формулирующая правила порождения этого «теневого населения» мира. Примечательно современное восприятие этого явления как смеси мифологического и реального, ср.:

Средневековье, счастливая эпоха, в которую Смысл еще имел смысл, эпоха семиотическая по преимуществу... умеет «читать» и по ту сторону текста природы, который для нас стал лишь книгой причитаний по поводу тех ...издевательств, которым подвергается Природа (Хиросима и экология — кровоточащее резюме, описывающее скорее уродство, чем вариативность форм)... "conmixtio naturarum" порождает, как сон разума, не-естественное, анти-естественное[8].

Эта «смесь естественных свойств, признаков» предстает в виде «четок, состоящих из нанизанных друг на друга апеллятивов: собака конь человек море крылья лапы голова ноги большой безобразный смертный ужасный чудовищный» (с. 30) — иными словами, перед нами свободное сочетание «всего со всем», которое и образует (порождает) новые существа.

Анализ примеров позволяет тем не менее уже на самом поверхностном уровне вывести некоторые правила или хотя бы закономерности. *Чудовище* получается из: 1) *деформации* естественного (изменение размеров, числа, формы, цвета и т.п. исходных субстанций) и 2) *неестественных* сочетаний (нередко с четким «территориальным делением» — выше/ниже пояса, до пупа, до середины, до плеч и т.п.). Эти простые операции и приводят к созданию таких персонажей, как волосатые (т.е. покрытые звериной шерстью) люди (с. 50), люди, рождающиеся без

inslav

головы: глаза у них на плечах, остальные атрибуты головы — на груди (с. 54), люди, имеющие ладони и ступни в виде полумесяца, и на каждой только по два пальца (с. 54) и трехголовые, живущие в болотах (с. 60); говорящие на всех языках (с. 62), с глазами, горящими, как фонари (с. 60), со ступнями, повернутыми в обратную сторону (с. 60), и т.д. и т.п. Ср. также гибриды: Сцилла — до пояса женщина, живот, как у волка, и дельфиний хвост (с. 48), гиппоцентавры, имеющие «смешанную природу (человеческую и лошадиную)» (с. 44), животное с двумя головами, одна в виде полумесяца, другая, как у крокодила (с. 114) и др. «Физиолог» говорит об источающем ароматы голосе пантеры: звери сбегаются на запах ее голоса (sic!)[9]. И в заключение — еще одно настойчивое утверждение реальности этих гибридных чудовищ:

> В последние годы можно было видеть гигантов и карликов, бородатых женщин и безногих и безруких мужчин, женщин-лошадей и женщин-улиток, женщин-медведиц и мужчин-пантер (негры-альбиносы), людей с двумя лицами...

— словом существа, сконструированные по тем же правилам деформации естественного и соединения несоединимого[10].

Это пространное отступление, от Овидия до средневековых монстров, на деле не только не уводит от темы загадки, но, напротив, как кажется, является, пусть очень частной, на уровне выхваченных примеров, но экспликацией той экономно и четко сконструированной системы, которая скрыта в загадке — и в корпусе загадок, понимаемом как единый текст, и в каждой отдельно взятой загадке. В самом деле, список конкретных превращений, так же как и отбор объектов, которые могут превращаться друг в друга, совпадают (в принципе) с приведенным вначале списком Э. Кёнгэс-Маранда, иллюстрирующим соотношение между образной частью загадки и отгадкой. Указание на это совпадение имеет смысл (в частности, операционный) лишь при признании оператора *превращения*.

В самом деле, если Аретуза превращается в реку, Дафна в лавр, Филомела в соловья, камень в человека, крыса в «Золушке» в кучера, лягушка в царевну, братец Иванушка в козленка и т.д. и т.п., почему бы не видеть тот же механизм и в загадке? К приведенным выше см. еще:

Два брата через мать друг на друга глядят = Река и берега (с. 29); *Долга, долга Олена одной шубой покрылась* = Река подо льдом (с. 32); *Крыса в яму лезет, две торбы на шее* = Баба, прорубь, ведра (с. 30); *Старик метет по горнице, метлы стоят по околице* = Паук (с. 36); *Мальчишка в сером армячишке* = Воробей (с. 43); *Шуба наша в поле паслася* = Овца (с. 47); *Под полом, под полом ходит барыня с колом, ищет барыню с хво-*

inslav

стом = Кошка и мышь (с. 48); *Стоит Егорка в красной ермолке* = Малина (с. 68); *Синяя корова поле лижет* = Коса (с. 76); *Щука ныряет, трава прилегает* = Коса и сенокос (с. 7,7); *Полно корыто людей намыто* = Огурец (с. 83); *Стоит дуб полон круп* = Мак (с. 86); *Одна мать, к каждому дому ребенок* = Дорога и тропка к каждому дому (с. 91); *Отец не успел родиться, а сын пошел в солдаты* = Огонь и дым (с. 101) и др.

Возможно, без «содержательной» (мифологической) поддержки эти примеры выглядят недостаточно убедительно и не выходят за пределы традиционных риторических фигур, т.е. той же метафоры. Не напоминая еще раз о конвенциональности оператора *превращения*, приведем другую группу примеров, в которых весьма очевидно реализованы показанные выше способы монтировки сверхъестественных существ из вполне естественных элементов, своего рода «промежуточные превращения»:

Одна нога и шапка, а головы нет = Гриб (с. 69); *Три тулова, три головы, восемь ног, железный хвост* = Соха, лошадь, человек (с. 72); *Сам жилянный, ножки глиняны, голова масляна* = Лен (с. 75); *Я, Петров, имею восемь углов, четыре уха и два брюха* = Плетеная из лыка корзина для хлеба, сена (с. 82, 96); *Стоит дед с милю длины, с версту толщины* = Печь (с. 104); *Что за урод: нога и рот...* = Ложка (с. 128); *Две головы и шесть ног, четыре ходят, а две смирно лежат* = Всадник (с. 131); *Кто имеет желудок в голове?* = Рак (с. 32); *Глаза на рогах, домик на спине* = Улитка (с. 32); *Мотовило-роговило по-татарски говорило, по-немецки лепетало* = Журавль (с. 44):

Особенно эффектна загадка про комара:

> В мае месяце летели птицы:
> Крылья у них орловы, груди слоновы,
> Ноги львовы, носы железны.
> Мы их бить, а они нашу кровь пить,
> Мы их стрелять, только порох терять (с. 37)

Надо сказать, что эта сторона загадок хорошо изучена и описана в качестве «загадочной универсалии» — как с точки зрения логической структуры загадки, так и с точки зрения ее метафоричности. Мы же в данном случае предлагаем выход не только в область другой универсалии и соответственно абстракции, но и в область содержания, подводящую к реальному семантическому наполнению загадки в кругу ММ. В самом деле, в уже цитированной работе о структурных моделях в фольклоре, авторы, разбирая загадки, построенные по типу «орган, нормальный по типу, аномальный по функции» — ноги, которые не ходят (стол, скамья), уши, которые не слышат (у лохани), ходьба или бег без ног (часы) и т.д., постулируют «метафорический орган», с отрицанием той функции, которая является необходимым критерием[11].

inslav

Однако эта «игра ума», направленная, казалось бы, исключительно на развитие техники мышления, как оказывается, имеет совершенно конкретные воплощения, причем не только на уровне фольклорно-мифологических персонажей, но и в реальной жизни (см. выше). Тогда, если рассматривать ситуацию с противоположной стороны (а что здесь «лицо», что «изнанка», определить трудно, да, может быть, и принципиально несущественно), загадка дает ф о р м а л и з а ц и ю того обильного материала, который поставляет сама жизнь; это — высшая, абстрактная ступень анализа, надстроенная над текстами разных жанров, прежде всего нарративами, описывающими соответствующих персонажей и явления. Особенно очевидно применение такого рода приемов в художественной литературе и в других видах авторского искусства, когда при создании фантастических персонажей или фантастических сюжетов пользуются не только соответствующими клише, но применяют правила трансформационной грамматики, заложенные, в частности, в загадках.

Конечно, было бы совершенно неверным или, по меньшей мере, односторонним видеть в загадке только логическую структуру: целый список сюжетов, мотивов, персонажный набор, формульное кодирование мифологем соответствующей ММ и т.п., — все это широко представлено в загадках. В самом деле, разве нет общей основы в изображении неких людей, говорящих на всех языках и попавших в список средневековых чудовищ, в почти традиционном образе инопланетянина, понимающего все земные языки, в фантастических романах (еще и добавляющих себе эпитет «научный» — для большей достоверности) и в персонажах «загадочной» фауны (птицы, лягушки), говорящих на иностранных языках? То же можно сказать о великанах и карликах, многоголовых и безголовых существах, о чудесных полетах или путешествиях в иные миры и т.п., которые мы с легкостью обнаружим в загадках.

Приведем и некоторые примеры не только структурных, но и текстуальных соответствий. Это прежде всего кросс-жанровое использование ряда текстов, попадающих и в загадку. В русской традиции среди таких текстов можно назвать страдания — зерна, ржи, хлеба, льна, глиняного горшка и даже кофе (*Мучат меня горящими угольями, колесуют, льют воду на мой прах и, удовольствовав оною свое чрево, оставляют в презрении*, (с. 131). Ср. еще клише *Сам с вершок, голова с горшок* = Ковшик (с. 118), *Сам с ноготь, а борода с локоть* = Веник (с. 112), указывающие не только на соответствующего персонажа, но и на соответствующий сюжет. О загадках типа *Малень-*

inslav

кий, удаленький, сквозь землю прошел, красну шапочку нашел = Гриб, мак, и их мифологической основе говорилось в другом месте, в связи с анализом фрагмента «основного мифа», посвященного наказанию/испытанию детей Громовержца, которых он низвергает на землю. Младший сын выдерживает испытание и воскресает в новой ипостаси, *превращаясь* в божество, связанное с растительным циклом, т.е. с обновлением/превращением в природе.

Список фольклорно-мифологических сюжетов, сжатых в загадке до размеров формулы, может быть продолжен. Ср., например, «Мыши и кот»:

Выходила княгиня из града Подполея, спрашивала княгиня царя Кукурея: «Скажи мне, царь Кукурей, где наш царь Котарей?». Отвечает ей царь Кукурей: «Се ваш царь Котарей в каменных горах почивает, силы свои собирает, поутру будет ваш град воевати». — «О горе нам горевати! Куда нам милых деток подевати? Разве живых в землю закопати» (с. 50).

«Мальчик-с-пальчик» (и его братья):

Четыре брата идут навстречу старшему: «Здравствуй, большак!» — говорят. «Здорово! — отвечает он, — Васька-указка, Миша-середка, Гриша-сиротка, да крошка Тимошка!» (с. 59).

Рождение чудесного (необыкновенного ребенка):

Родила Оленка ребенка, без рук, без ног, одна головенка = Яйцо (с. 41).

Крайне распространенное клише для загадывания корнеплодов (но и не только их) *Девица в темнице, коса на улице* раскрывается в сказке братьев Гримм о девушке, запертой в башне без дверей; взбираются туда по ее волосам: она свешивает их из окна в ответ на призыв «Рапунцель, Рапунцель, свесь свои косыньки вниз!» *Rapunzel* 'Feldsalat': здесь, таким образом, мы видим прямое указание на превращение, поддержанное и м е н е м, что было так мастерски использовано Гофманом в «Королевской невесте», где сама по себе «овощная насыщенность» текста указывает на амбивалентность как основу для превращения[12].

Ориентированность на наименование/имя, значимость собственного имени (о мифологическом реестре имен ММ говорилось не раз), заставляет по-иному взглянуть на те обозначения загадываемого объекта, которые Ю.И. Левин относит к произвольным в том смысле, что их связь с отгадкой кажется немотивированной. Это прежде всего аппелятивы, обозначающие человека. Приведем в более или менее развернутом виде список, составленный по загадкам сборника Митрофановой. Аппелятивы легко разбиваются на рубрики, отражающие структуру человеческого общества: *Я*, человек: как *меня* именуют

inslav

по признакам пола, возраста, степени родства, профессии, социального положения, национальности и т.д.; список открывают (или замыкают) персонажи высшего и низшего пантеона:

Бог, Христос, Спас, Микола;
Бес, Баба Яга, Кащей;
Мужик, баба, парень, девка, мальчик[13];
Старик, старуха, дед, бабка, девица;
Отец, мать, сын, дочь, брат, сестра, дедушка, бабушка, внук, муж, жена, дядя, племянник, вдова, сноха, невестка, зять, деверь, шурин;
Мастер, пастух, охотник, сапожник, портной, повар, кузнец, плотник, пахарь, сторож;
Царь, царица, князь, княгиня, бояре, воевода, барин, барыня, начальник, староста;
Поп, попадья, дьячок, пономарь, монах;
Воин, солдат, казак, гусар;
Друг, сосед, разбойник;
Татарин, немец, арап, цыган, цыганка;
Великан, богатырь, молодец; и др.

Дело в данном случае не столько в их соответствии реальной стратификации общества, сколько в том, что они выступают как персонажи в разных фольклорных жанрах. Это — герои корпуса текстов ММ, и мы специально привели здесь такой подробный список, чтобы дать читателю возможность вспомнить, кто из этих героев участвует в сюжетах, связанных с превращением. Здесь и боги, путешествующие по земле в образе нищих стариков; царевна-лягушка; муж-уж; сын-еж; Покати-Горошек; тростник, выдающий тайну царя Мидаса; бес, выступающий в разных обличьях — так же, как ученик чародея; разбойник, который оказывается пропавшим сыном; персонажи этиологических легенд, о которых уже говорилось, и т.п. Можно составить список растений, животных, предметов, элементов ландшафта и использовать их как точку отсчета (ср., например, сюжет погони: колдунья преследует беглецов, они превращаются в реку — она в утку, они в лес — она в топор и т.п.). Смысл наших примеров не в том, чтобы свести персонажный набор загадки к однозначности, к регулярным соответствиям сюжетам с превращениями, а в том, чтобы лишний раз подчеркнуть актуальность оператора *превращения* в более широком контексте, в конце концов — в контексте ММ.

Под несколько иным углом зрения можно рассматривать и то нагнетение имен собственных, которое так характерно для загадки. На первый взгляд, имя собственное, которое должно выражать предельную индивидуализацию, здесь приводит к максимально отвлеченному значению, как бы к полной случай-

inslav

ности. Эта случайность опровергается как мифологичностью имени (*Мария, Сидор, Семен, Матрена, Елесиха, Хам* и т.п.), так и их участаем в звуковой организации загадки, прежде всего в анаграммировании[14], — но опровергается лишь отчасти. Остается значительная часть загадок, где появление собственного имени выглядит так же, как появление немотивированно-бессмысленных звукосочетаний, вроде *дулейка, улейка, помбра, декоська, волога* и т.п., см.: *Василий поезжает, Василиста плачет...* = Ледоплав (с. 30); *Красненький Никитка в щелку глядит* = Таракан (с. 39); *Два-ста бодаста, четыре-ста рогаста, Куприян-пастух* = Корова (с. 45); *Что в избе за белая Марья?* = Соль (с. 128) и др.

Однако при всем этом разнообразии и непоследовательности отчетливо выделяется особое отношение к имени как к самодостаточной ценности, ср. хотя бы, как загадывается имя: *На воде не тонет, на огне не горит и в земле не гниет; Мала малышка, золота кубышка, / На воде не тонет, на огне не горит и в земле не гниет; Без чего не может жить человек?* (с. 60). Ср. еще примечательную формулировку в ряде анаграмматических загадок, где персонаж «по имени...» заменен и м е н е м к а к т а к о в ы м: может быть *Что в избе за Филаты?* = Полати, но может быть и *У нас в избушке П а л а н ь и н о и м я* = Полати (с. 98); *У нас в избушке Ф е т и н ь и н о и м я* = Светильня (с. 102), т.е. тезка Паланьи, Фетиньи. См. еще случаи, когда загадывается не «объект по имени», а само имя: *Мудрено имя Ерема, / Узловат Кузьма, / Развязать нельзя; Узелок Кузьма, развязать нельзя, / Имечко хорошо, Алексеем зовут* = Замок (с. 101). И наряду с этим существуют загадки, где имя обозначает единственного в своем роде персонажа:

Взят от земли, как А д а м, / Посажен на колесницу, как И л и я, / Вывезен на торг, как И о с и ф... = Глиняный горшок (с. 113). На этом фоне вполне естественно выглядят загадки, состоящие из одних имен: *Два Анисима, четыре Максима, седьмая Софья* = Стул (с. 109). И снова повторим, хотя это утверждение может показаться чересчур эллиптичным, что собственное имя в загадке — в широком смысле — играет роль сигнатуры того объекта, который подлежит превращению; «случайность» выбора указывает на универсальность оператора превращения.

До сих пор наше рассуждение об универсальности оператора *превращения* шло как бы в направлении отказа от метафоричности загадки и содержательного обоснования связи между вопросом и ответом. Теперь наступил момент вернуться к этой стороне, но рассматривать метафору в более широком контек-

inslav

сте, отвлекаясь от определения *похожести* в соответствии с собственным опытом и вкусом. Для определения механизма загадки, скорее, подходит то определение метафоры, которое предложено группой μ:

> С формальной точки зрения метафора представляет собой синтагму, где сосуществуют в противоречивом единстве тождество двух означающих и несовпадение соответствующих им означаемых[15].

Семантическое же обоснование таких конструкций в аспекте архетипической ММ содержится в интерпретации античной метафоры О.М. Фрейденберг, использующей и идеи Потебни:

> Конкретное мышление, вызывавшее мифологическое восприятие мира, было таково, что человек мог представлять себе предметы и явления только в их единичности, без обобщения, и в их внешнем, физичном наличии, без проникновения в их качества... В прежнем мифологическом мышлении «свойство» предмета мыслилось живым существом, двойником этого предмета (говоря словами Потебни, признак мыслился вместе с субстанцией). Мифологический мир представлялся раздвоенным на тождественных двойников, из которых один обладал «свойством», а другой не обладал. Эти образы служили выражением самых основных, но и самых суммарных представлений человека о смене жизни и смерти ⟨...⟩ Как только «я» отделилось от «не-я», предметы потеряли прежнее, якобы субстанционально присущее им «свойство», и двойники оказались разобщены ⟨...⟩ Двойники — вещи, стихии и существа получили отдельное отвлеченное качество и раздельное бытие, распавшись и между собой и внутри себя[16].

Не отражено ли это разобщение двойников в левой и правой частях загадки? Тогда оператор превращения приобретает функцию оператора отождествления, а смысловое тождество левой и правой частей постулируется на более общем уровне, аппелируя к имплицитному единству.

Действительно, механизм соединения «несоединимых в природе» понятий, на уровне ли смыслов или в аспекте формирования поэтического языка[17] является вечной темой, развиваемой в сторону универсальности: иными словами, предполагается, что любая метафора оправдана. Р. Нидхам, в частности, ссылается при этом на Борхеса:

> Борхес утверждает, что ошибкой было бы считать, что метафоры — т.е. имплицитные аналогии — выдумываются: «Реальные основания, определяющие глубинные связи между одним и другим образом, существуют всегда»[18].

Такое утверждение универсализма метафоры как будто делает избыточным наше предложение о введении оператора превращения: тогда он выглядит не более чем еще одним термином, не вносящим ничего нового в суть проблемы. Кажется, тем не менее, что превращение — не только новый термин,

inslav

синонимичный метафоре, но что оно в ММ представляет собой самостоятельный концепт, нагруженный глубокими смыслами.

Может быть, это покажется несколько парадоксальным, но одним из доказательств «осмысленности» превращений служат накладываемые на них ограничения (не опровергающие их универсальность), — точно так же, как условность, «художественная изобретательность» метафоры подтверждается постоянством реальных сходств сопоставляемых предметов. Ср., например, румынские поверья о том, в кого может, а в кого не может превращаться черт: черт может превращаться в любого зверя или скотину, кроме овцы и пчелы; нечистый не может превращаться в овцу. К этому же относятся и у с л о в и я превращения (напоминающие тот же прием в загадке, см. выше): покойник становится стригоем, оборотнем, вурдалаком, если по нему пробежала мышь или собака[19] и т.п. — Список существ и предметов, в которые может и не может превращаться черт румынской традиции (списки отчасти пересекаются), очень напоминает соответствующие списки в загадках: черт м о ж е т превращаться в собаку, кошку, козу, лошадь, зайца, буйвола, свинью, быка, барана, человека (женщина, парень, ребенок, старик, старуха, монах, поп, помещик, турок, арап, немец), птицу, лису, волка, медведя, обезьяну, осла, улитку, змею, лягушку, рыбу, муху, боб, крышку, камень, стог сена, дым, огонь, колесо, клубок, повозку, тень и т.д. (н е м о ж е т в овцу, ягненка, голубя, пчелу, корову, быка, петуха, осла, птицу)[20].

И наконец, цитата из Ремизова, примечательным образом перекликающаяся с Борхесом:

> ...мне открылась тайна превращения. Оказывается, не всякого во все можно: превращение это только обнаружение скрытого[21].

Есть, однако, еще одна реальность, поддерживающая концепт превращения, и на этот раз реальность, данная в опыте. Если признавать антропоцентричность ММ и ее ориентированность на человека, то в ней должна быть учтена и сновидческая деятельность человека. Сон (сновидение) оставляет отпечаток своей структуры в разных фрагментах ММ и в разных жанрах ее текстов. В последнее время мысли о сновидении как формообразующем начале в сказке, о метафорах, одинаковых для толкования снов (разгадка сна), загадок, поговорок и т.п. высказаны в работе О.Б. Волозовой «Сон и сказка»[22]. Аналогии между загадкой и сном так или иначе уже проскальзывали, и действительно структуры сонника и корпуса загадок в принципе совпадают. Но в данном случае нас инте-

inslav

ресует — из всего неисчерпаемого круга проблем, связанных со сном, — только одно из свойств его структуры, которое, впрочем, можно считать основой его механизма: это тот же оператор превращения.

Теоретиком и практиком сновидческой деятельности в русской литературе XX века был Ремизов[23]. Из его произведений мы и заимствуем примеры для иллюстрации «техники превращений» в снах. Это прежде всего неограниченные возможности:

[Превращение] всего во сне, много раз мне снились полеты человеческие, не птичьи... Но тогда в первый раз я превращался в рыбу... О таком превращении я читал только в Шехерезаде[24]; и я невольно верчусь с ними и чувствую, как весь я переменился: мое лицо перелистывается как ноты[25]; и обратившись в лягушку, нырнул в воду (с. 28); и на моих глазах Лифарь превратился в жасмин (с. 32).

Далее, в этих «сонных видениях» появляется зыбкость, амбивалентность, т.е. в конце — многовариантность толкования (одна загадка и несколько отгадок, одна отгадка и несколько загадок); нередко, это аналоги конструкциям «Черный, да не ворон»:

От кишащего серого камня отделяется... или на дыбы стал камень? Но это был не камень, а серая медведица» (с. 20); ...сказал он и подал мне тонкую шпагу. Но это была не шпага, а складной стул острый как бритва. А один из священников оказался переодетый черт (с. 39).

И, наконец, превращения, в наибольшей степени соответствующие предельной разъединенности загадки и отгадки, когда отождествление «декретируется» отгадкой:

Вышел из воды «гуттаперчевый мальчик», но это была не игрушка, что детям в ванну кладут, а гуттаперчевое живое существо. И я понимаю, что это Шаляпин... (с. 57); Я лежу навзничь на своей кровати и странно, в то же самое время вижу себя на той же кровати, но как он не похож на меня (с. 76); Я покорно стою, только я не такой, как я, а как я себя представлю... голова под потолок, а руки до стен[26].

Важно не только то, что такие сны известны и переживаются практически каждым человеком; более важно, что структура сна в его динамике о с о з н а е т с я человеком как превращение. Более того, при сложных взаимоотношениях между сном и явью, «переплесках сна в явь» (Ремизов), признания за сном большей значимости, большей степени реальности, чем явь, возникает стремление перенести в явь и структурные свойства сна и едва ли не прежде всего — оператор превращения. Этот оператор действует и в толкованиях снов, когда весь текст сна должен превратиться в некий жизненный текст, не имеющий сходства или даже контрастирующий со своим «двойником».

inslav

Загадка, как первый дидактический текст, в формульном виде кодирующий и важные смыслы, и важные структуры ММ, может прикровенно свидетельствовать и об этих неопределенных, амбивалентных связях, которые пронизывают мир и скрепляют его в его целостности. И если мы далеко не всегда можем понять цельность столь разного мира, то, может быть, это потому, что *здесь прошелся загадки таинственный ноготь.*

[1] *Ohlert K.* Rätsel und Rätselspiele der alten Griechen. Berlin, 1912 (Reprint: Hildesheim: N.Y., 1979). P. 105.

[2] *Митрофанова В.В.* Загадки. Л., 1968. Далее в скобках указываются страницы этого собрания.

[3] *Кёнгэс-Маранда Э.* Логика загадок // Паремиологический сборник. М., 1978. С. 252; *Левин Ю.И.* Семантическая структура загадки // Там же. С. 284, 286.

[4] *Кёнгэс-Маранда Э.* Теория и практика анализа загадок // Паремиологические исследования. М., 1984. С. 51, 52.

[5] См. раздел «Загадка» в: *Маранда П., Кёнгэс-Маранда Э.* Структурные модели в фольклоре // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985.

[6] *Кёнгэс-Маранда Э.* Логика загадок. — Выборка сделана на материале 75 финских загадок. С. 273.

[7] Цитаты даются по изданию: *Овидий.* Метаморфозы / Пер. С. Шервинского. М., 1977.

[8] Liber monstrorum de diversis generibus. A cura di Corrado Bologna. Milano, 1977. Далее в тексте указываются страницы этого издания.

[9] Il Fisiologo. A cura di Francesco Zambon. Milano, 1990. P. 54. — Ср. типологически сходную (обратную) перекодировку — *свет в запах* — в болгарских загадках о солнечных лучах: *В Стамбуле плов варят, а здесь пахнет* и под. (*Стойкова Ст.* Български народни гатанки. София, 1970. С. 120).

[10] Il Meraviglioso. Misteri e simboli dell'immaginario occidentale. A cura di Michel Meslin. Milano, 1988. P. 113.

[11] *Маранда П., Кёнгэс-Маранда Э.* Указ. соч. С. 240, 260 сн. 71.

[12] См. об этом в: *Цивьян Т.В.* Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990. С. 45.

[13] Одно и то же наименование может входить в разные классы.

[14] *Топоров В.Н.* К исследованию анаграмматических структур (Анализы). IV. Анаграммы в загадках // Исследования по структуре текста. М., 1987.

[15] *Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкенберг Ж.-М., Мэнге Ф., Пир Ф., Тринон А.* Общая риторика. М., 1986. С. 195.

[16] *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 182—183.

[17] См., например, идеи Брюсова: *Гиндин С.И.* Программа поэтики нового века // Серебряный век в России. М., 1993.

[18] *Needham R.* Reconnaissances. Toronto; Buffalo; London, 1980. P. 9.

inslav

[19] *Gorovei A.* Credinţi şi superstitii ale poporului român. Bucureşti, 1915. N 1160, 1161, 3603.

[20] *Muşlea I., Bîrlea O.* Tipologia folclorului. Bucureşti, 1970. P. 163 – 165.

[21] *Ремизов А.М.* Иверень. Berkeley, 1986. С 163.

[22] *Волозова О.Б.* Сон и сказка // Образ мира в слове и ритуале. М., 1992.

[23] См.: *Цивьян Т.В.* О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России. М.,1993.

[24] *Кодрянская Н.* Ремизов в своих письмах. Paris, 1977. С. 136.

[25] *Ремизов А.М.* Мартын Задека. Сонник. Париж, 1954. С. 26. Далее в скобках указываются страницы.

[26] *Кодрянская Н.* Указ. соч. С. 132.

1994

inslav

ОППОЗИЦИЯ *МИФОЛОГИЧЕСКОЕ/РЕАЛЬНОЕ* В ПОЗДНИХ МИФОПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ

В работе автора, посвященной мифологическому программированию повседневной жизни [Цивьян 1985], была сделана попытка показать, как мифологический по преимуществу уровень архетипической модели мира (ММ) (творение мира, его устройство, его персонажный набор и т.п.) соотносится с бытом человека (этикет, гигиена, еда, распорядок времени и т.п.). Материалом для анализа послужил корпус запретов, рекомендаций, поверий, примет, магических действий одной (румынской) традиции — корпус текстов, которые были названы правилами кодифицированного поведения. В применении к ММ термин *правило* подразумевает его изначальную (illo tempore) заданность: не человеком они установлены, не на основании житейского опыта выработаны, но — в буквальном смысле — «спущены сверху». Этот способ введения правила, его основные формулы — «делай так, потому что это принесет благо» и «не делай так, потому что это принесет зло» — подчеркивают абсолютность, самодостаточность правила и в определенном смысле — указание на мифологический прототип, или первоисточник: правила устанавливаются при творении мира и являются элементом его структуры, в прагматическом же смысле это средство, обеспечивающее устойчивость мира, а следовательно, и благополучие человека.

Повседневная жизнь человека, таким образом, регламентирована высоким образцом: награда/наказание за выполнение/нарушение вполне бытового правила определяется структурой ММ. Прежде всего вступает в игру канонический набор семиотических оппозиций (*внутренний/внешний, свой/чужой, верх/низ, правый/левый, свет/тьма, мужской/женский, живой/мертвый* и т.п.), набор, который оказывается не безразлично прилагаемым к материалу, но ориентированным по оппозиции *положительный/отрицательный*. Это распределение — первый шаг к мифопоэтическому уровню: *положительное* соответствует (ритуально) *чистому, сакральному, отрица-*

inslav

тельное — (ритуально) *нечистому*, профанному. Дальнейший анализ позволяет реконструировать в достаточно контрастных, как бы случайных формулировках правил мифологические мотивы, вплоть до свернутых сюжетов, уже вполне определенно отсылающих к мифологическому прототипу.

Восприятие реальной, обыденной жизни в ее подчинении мифоритуальному сценарию, т.е. «проигрывание» жизни по заранее данному образцу, имплицирует пронизанность ее мифологией: ситуация, которая заставляет пристальнее взглянуть на содержание столь, казалось бы, простой оппозиции, как *мифологическое/реальное*, так сказать, Dichtung und Wahrheit.

Однако регламентация повседневной жизни с помощью мифологического прототипа в принципе не выводит материал за рамки реальности. Оппозиция *мифологическое/реальное* определенно неприативна, но столь же определенно она не нейтрализована взаимопроникновением ее составляющих: напротив, они питают, поддерживают и тем самым усиливают друг друга. Реальное, представленное *нашим* миром, микрокосмом, является репликой мифологического, *иного* мира, макрокосма, который выступает то в роли гаранта, то в роли memento, в зависимости от поведения человека как основного конструктивного элемента микрокосма. Сохранение космического порядка не просто гарантирует благополучное «проживание» человека, оно является и основной нравственной категорией, тем императивом, который заставляет человека (по крайней мере в рамках архетипической ММ — но и не только в этих рамках) постоянно ощущать свою зависимость от некоторых высших, внеположных ценностей. Если говорить о бытовом уровне, то речь пойдет о том, что носителя ММ постоянно сопровождает нечто неуловимое, сверхъестественное, «второй шаг», по слову поэта; это является своего рода рамкой, объясняющей события реальной жизни. При этом оказывается, что сверхъестественное отнюдь не спонтанно и хаотично, а укладывается в определенную схему (что и доказывается ограниченным набором соответствующих сюжетов и мотивов, персонажей и т.п.). *Сверхъестественное/реальное* находятся в причинно-следственной связи, пусть и на уровне первобытного мышления. Вполне реальное толкование факта не вступает в противоречие с его мифологизацией; оно легко и естественно укладывается в соответствующий образец, безошибочно выбираемый носителем ММ. Происходит своего рода верификация реального мифологическим, выглядящая почти парадоксальной. Амальгама мифологического и реального заставляет обратиться к понятию «правды», «истинности» (в ослабленной степени — «досто-

inslav

верности»), которое должно быть единственным надежным критерием для отделения реального от мифологического.

Это вводит в действие собственно языковой уровень. Заметим, что логико-философская проблема *истинности/ложности* в последнее время привлекает особое внимание в связи с развитием лингвистической семантики (в частности, на основе идей Фреге и Витгенштейна), Среди прочего ставится вопрос, насколько язык, как таковой, приспособлен к «говорению правды»: является ли он только орудием в устах говорящего или воздействует на него; наконец, каким образом в языке может отражаться интенциональность. Эти, казалось бы, технические обстоятельства нельзя не учитывать при анализе соответствующих текстов. Так, категория времени и пространства в формировании нарративных, в том числе и исторических, текстов может совмещаться, перекрываться, а в каких-то случаях и заменяться универсальной оппозицией *очевидности/неочевидности*. Эта оппозиция связана с присутствием (в том числе и с участием) автора сообщения в описываемом им событии и играет весьма существенную роль в формировании менталитета прежде всего в рамках архетипической ММ. Показателем важности этой оппозиции служат специальные языковые формы (типа русского *-де, -мол, якобы, говорят* и т. п), которые в целом ряде языков развились до уровня самостоятельных морфосинтаксических категорий свидетельского или несвидетельского рассказа (так называемые пересказывательные формы в балканских, балтийских и других языках) [Evidentiality 1986].

Существенно, повторяем, что исходное значение этой оппозиции касается исключительно с п о с о б а получения знания, но не его и с т и н н о с т и. Уже на этом фоне начинают развиваться, и достаточно разнообразно и искусно, представления о том, что сообщение о виденном более достоверно (формулы типа credo quod video и т. п.), что в конце концов приводит и к сознательному искажению истины. Между тем вопрос об *истинности/ложности* должен быть рассмотрен особо, поскольку оппозиция *очевидность/неочевидность* совершенно самостоятельна. Более того, мы должны быть осторожны в предположении, что свидетельское сообщение в большей степени гарантирует истину, чем несвидетельское; помимо известных в юридической практике «добросовестных заблуждений» свидетелей (см. противопоставление *свидетель события/«открыватель истины»* = детектив, лежащее в основе соответствующего жанра). Детектив, конечно, всего лишь раскрытие технического приема, упражнение, в то время как философская суть этих зависимостей раскрывается на высоких

inslav

примерах, относящихся к области мифопоэтического, и среди них — классический пример Эдипа и Тиресия (*зрячий* н е в и д и т истины, слепой в и д и т истину). Возвращаясь к нарративным текстам, мы, на основании сказанного выше, должны признать за автором-исполнителем возможность выбрать позицию *внутри* или *вне* текста, т.е. выступить в первом случае как непосредственный свидетель, во втором — как получивший знание, так сказать, несвидетельским способом, и уже на этой основе строить систему достоверности, по своему усмотрению сводя и разводя категории истинности и очевидности. Сдвиг, приводящий к отождествлению этих двух категорий, создает весьма благоприятные условия для введения мифологии в повседневную реальность.

Эта техника описания событий наглядно проявляется в особом фольклорном жанре — меморатах, или быличках, которым в настоящее время уделяется живое и пристальное внимание исследователей. Не касаясь здесь жанровых различий между легендой, преданием, быличкой, меморатом, фабулатом, бывальщиной, досюльщиной и т.п., приведем обобщающее определение:

> Это подчеркнуто фактологические информации, основная функция которых, независимо от степени их художественности, познавательная [Померанцева 1975, 9]; Каким бы недостоверным ни было событие... каким бы неправдоподобным ни было повествование... рассказчик преподносит это как сообщение, случай, событие, свидетелем которого был он сам, его знакомый, родственник, попутчик или случайный собеседник. При этом рассказчик обычно всемерно подчеркивает истинность, достоверность своего сообщения. Недаром для этих видов устной прозы характерны ссылки рассказчиков на авторитет коллектива («все знают», «все говорят»), либо отдельных свидетелей («отец сам видел», «дед говорил» и т.д.) [Там же, 11].

Итак, суть былички — выдавать мифологическое за реальность, с обязательным подчеркиванием достоверности сообщения ссылкой на свидетельский опыт.

В определенном смысле былички, мемораты можно считать бытовыми, «заниженными» вариантами исторических описаний, подступами к созданию «истории» небольшого коллектива, на небольшой временно́й глубине (обычно крайняя точка — прародители рассказчика). Конечно, если рассматривать как единое целое корпус быличек одной традиции, одного региона и т.п. вплоть до репертуара одного рассказчика, то окажется, что этот корпус формируется по особому принципу, отнюдь не летописному. Выхватываются лишь отдельные эпизоды, отдельные точки, но выбор их отнюдь не случаен. Он определен словником и структурой ММ, он устанавливает связь и систему

inslav

соответствий между макрокосмом и микрокосмом: в принципе любое действие, любое событие *этого* мира вызывает реакцию в *том* мире. Реакция эта проявляется обычно в виде награды или наказания, и таким образом былички оказываются экспликацией правил, кодифицирующих повседневную жизнь, реализацией известного педагогического принципа о преимуществах усвоения per exempla (а не per praecepta).

Отвлекаясь от сугубо прагматической функции этого жанра, можно говорить о том, что он интериоризирует мифологический прототип, или прецедент, в повседневную жизнь. Обычно набор сюжетов быличек сводят, так сказать, к низшей демонологии и тем самым неправомерно его сужают. И «высокая мифология», хотя и более прикровенно, просматривается, причем не только на уровне реконструкции. Русские рассказы об «обмираниях» — посещениях того света; былички о черной женщине, бродящей по лесу и предсказывающей судьбу, тема сочетания змея с земной женщиной и рождения змееныша, наказание ослушников ударом молнии, следы тотемных культов и т.д., — все это свидетельствует о том, что этот жанр способен на большее, чем сиюминутные требования. В связи с этим вряд ли стоит лишать его эстетических качеств: разве само по себе «ощущение присутствия» чего-то таинственного, потустороннего, принадлежащего к иному и для обыкновенного человека непостижимому миру не несет в себе глубокого эстетического заряда? Кроме того, нельзя забывать и о том, что ММ предписывает и н р а в с т в е н н ы е категории, поскольку все ее составляющие попадают в поле действия оппозиции *положительный/отрицательный* (см. выше), следовательно, благо и зло имеют не только и даже не столько прагматический, сколько нравственный смысл, а то, что этическое связано с эстетическим, — достаточно известная философская мысль. Возвратимся к принципу достоверности как основному дифференциальному признаку быличек: в последнее время предлагается именно его считать организующим эстетическим началом.

Установка на достоверность как основная задача былички обычно наталкивается на вопрос, насколько исполнитель и слушатель верят в быличку. Считается, что цель былички, или ее механизм, — выдать вымысел за реальность (т.е. направить «мифологию в реальность») и что обращение к конкретным свидетелям должно обеспечить достоверность. С этим нельзя не согласиться, хотя бы потому что таково первое впечатление от знакомства с этим жанром. Но вместе с тем остается и ощущение неудовлетворенности; ощущение того, что жанр имеет бóльшую глубину. Новый подход к фольклорным текстам, изу-

inslav

чение их структуры, столь быстро набирающие темпы, заставляют подозревать «у шкатулки двойное [и тройное] дно», и эти подозрения регулярно оправдываются, и в области семантической и лингвистической реконструкции, и в области сложных ментальных и логических структур, лежащих в основе, казалось бы, предельно немудреных текстов.

Попытаемся, ни в коей мере не опровергая принятый и несомненно обоснованный взгляд на былички, рассмотреть их зеркально, в перспективе с обратным знаком. Итак, вымысел, выдаваемый за реальность, сверхъестественное — за естественное, мифология, врывающаяся в повседневность, нередко вводимая с помощью *вдруг*, — прием, как известно, доведенный до крайней степени искусности Достоевским. Именно использование *вдруг* у Достоевского освещает функцию *вдруг* в быличках: резкая смена, переход в иное состояние, п р е о б р а ж е н и е реальности в нечто *иное*, т.е. *нашего* мира в *иной*, микрокосма в макрокосм.

Эта модель реализуется универсально в отмеченных точках мифо-ритуального сценария, что описано многократно, ср. прежде всего rites de passage, праздники годового цикла и т.д. Важно не только то, что в повседневную жизнь может ворваться нечто сверхъестественное: может быть, наиболее важно то, что повседневная жизнь настолько связана с космическим порядком, в такой степени им определена, что достаточно легкого толчка для ее преображения-преобразования в мифологию. Однако прорыв в мифологию осуществляется не случайно или безразлично: он приурочен к определенным точкам во времени, в пространстве, в индивидуальном жизненном цикле человека. Как известно, список сюжетов быличек в достаточной степени универсализован (хотя и не исчерпан) и распределен по персонажному набору (что́ делает леший, что́ домовой, русалка, ведьма и т.п.), что, пожалуй, наиболее экономно и разумно. Однако не менее показательную картину дает распределение сюжетов и по иному принципу: *gde* и *korga*. Оказывается, что сюжет привязан к пограничным, переходным точкам — крыльцо, ворота, порог, перекресток, опушка леса, откос, поворот, дорога, обрыв и т.п. — в буквальном, пространственном смысле, и рождение, свадьба, похороны (и связанные с этим гадания), приуроченные к определенным точкам годового цикла.

Мифологизирующим локусом оказываются также и такие хорошо проработанные в словаре ММ единицы, как дом и его элементы (окна, двери, печь с трубой, матица, полати, крыша, конек, подпол), различные строения и места, связанные с человеком (колодец, мельница, баня, кузница, хлев, конюшня, клад-

inslav

бище, церковь), элементы ландшафта (гора, яма, поле, вода, река, озеро, омут, лес и особо отмеченные деревья), время — темнота, ночь, полночь, вечер, закат, рассвет; погодные явления — ветер, пурга, туман и т.д. Носители ММ, в данном случае и рассказчик и слушатели быличек, прекрасно владеют не только содержательной и формальной структурой быличек, но и достаточно четко осознают их функциональную направленность: определение правил повседневного поведения, ориентированного на мифологический прецедент. В этом плане вопрос о том, кто верит и кто не верит в реальность быличек, попадает в иную плоскость и может интересовать скорее тех, кто находится вне данной ситуации и не знает правил игры.

Иллюстрацией зыбкости границ реального и мифологического и перехода реальности в иной план могут служить былички «об ошибках»: человека принимают за лешего и наоборот.

Но поскольку вообще отказаться от категории достоверности в быличках, конечно, было бы неверно, постараемся рассмотреть, в какой степени и каким образом она вводится в структуру текста, в данном случае на примере корпуса русских быличек, опубликованного В.П. Зиновьевым [Зиновьев 1987].

В большом числе случаев сообщение вводится в ауре сомнения, неопределенности, амбивалентности. Рассказчик, а вслед за ним и слушатели не могут определить ту грань, за которой реальное переходит в мифологическое, более того, не могут понять, произошло ли нечто, поддающееся верификации: если произошло, то каким образом, почему не оставило никаких следов и т.п., ср. концовки:

Вот как? Сам, гыт, не знаю, 1; И до сейчас не могу понять, че тако? 3: Как, покуль попали — неизвестно, 8; Сама не знаю, как могло случиться... И что со мной было, что за затмение?! 17; Но вот почему? Как объяснить?.. 18; А насколь правда, это, насколь правда — не знаю, 24; То ли мне приснилось, то ли че? 27; ...И че, и где была?.. 35; В чем дело было?.. 46; ...Но вот правда ли? Кто знат...; Черт ее знает, 74; Не знат, гыт, че тако. Вот, паря, как получилось дело-то! А вот кто его, как, че?.. 79; А чем объяснить? И че он знал, ково ли знал он? 81; Так я и не понял до сих пор, что это было. 93; Какое-то есть предвешшенье... 97; Но кто-то же делал! 124; И вот кто это был?! 127: Че это? К чему? 130; Как это было? Может, мошка вьется? 159; Кому, че верить?; Вот че-то старик имя помог... Вот как? И верить и не верить... 197; Вот это че? Кто ее знат, откуль она? 222; Вот есть колдовство како-то. 225; Вот че-то действует! Надо же!.. 280; А вот правда оно это было, нет ли? 302; Не знаю, что это: гипноз ли че ли? 312; Вот как? 323; Гипноз ли, кто ли... 328; Вот каку-то силу же он имеет? 340; Но каки-то же слова есть, верно? 348; И кака здесь причина? 352; Че-то, видно, значит? 357; Но, видно, он тоже че-то отец-то, знал. 358; Вот как он узнал?.. Подслушал мысли, как ли?! 363; Вот че-то было тоже. 368; Ить были каки-то слова! 374; Вот че это? 404; Но, правильно ли, нет ли? 433 и др.

inslav

Неопределенность подчеркивается такими предикатами, как *чудится, чудит* (их можно понимать двояко: ««происходит чудо» и «кажется»):

А нам чудится ведь, 11; А так-то я не плутала ни разу, не видала, чтоб там где-то чудилось, ли че ли... И вот на опыте сама испытала, 13; Было, было много всяких чудес, 41; Потом вот эта чуда-то и вышла: на берегу женщина, 73; Раньше чуды-то были — о-о-о! 91; А так кто знат, было это или причудилось ей, 120; Чудится! 121; И в банях чудилось тоже, 123; У нас три чуда было, 124; Этот дом-то клуб. Вот в ём чудилось, 133; Вот здорово в школе чудилось! 403; ср. даже попытку научного объяснения термина: Вот по-нашему, по-деревенски, говорят «чудится», а по-медицински это называется «ностальгия»... 61.

Ср. и другие лексемы того же семантического круга:

Когда человек блудит, ему тоже кажется... 16; А мне вот это и представилось, 21; Это лесны, ему в лесу маячило, 59; И вот ходил, очевидно. То ли у его голова закружала... 15. А тут однажды померещилось мне, 137.

Тот же оттенок неуверенности может содержать и объяснение чудесного явления:

Вроде лесной был, дьявол, 22; Кто же там мог быть? Человек никак не мог, 63; Я так думаю, что оборотень это был, 283; Шаман, говорили, колдун. Они всем превращались, говорят, 318; Так, я думаю, шаман воробьем-то сделался... Он вроде летал и воду ему наворожил, 362; Кто знат, может, и покойник приходил?! Говорят: дух сорок ден летат после смерти, 387; Ему тогда в могилу кол осиновый вбивали — он и не приходит. Видно, осина здорово влияла, 389.

Верификация вводится также с некоторой осторожностью. Нередко это относится скорее к определению жанра, когда подчеркивается противопоставление сказке: *Это быль была, а не сказка*, 53; *Это быль была*, 180, 182; ср. скептическое отношение рассказчицы к тексту: *Вот еще чудище слыхала... Так, сказка*, 181; *Всяка ерунда была*! 241 (здесь, впрочем, *ерунда* может относиться к квалифицированию происшедшего, нечто вроде «чертовщина»); *Ой, давно это было — темное дело*, 212. Особый случай верификации — апелляция к вере, что, строго говоря, переводит оценку текста в другой план — для веры не требуется реального подтверждения:

И вот я поверил в етот, так сказать, худой глаз. Может, совпадение? Черт его знает, всяко бывает! Веры-то такой у меня нету. Ну, а в силу людей, в гипноз верю, 209; Я-то не знаю, верить или нет. А девки-то говорят, что правда было, 255; Я человек неверующий, а вот приходится верить, 271; Я все время помню это гадание. Почти верю, 320; Я вот не верю ничему этому, а в жизни вот приходится, 360; Вот это я поверила тоже, 369; Вот думаешь, верить — не верить, когда вот это было у самих... 377; Это все настоящая правда, этой женщине можно верить. Она, когда рассказывала, так прямо плакала, 390; Вот, ты не верил, а это дело

inslav

тако... Бывaт, 411; Это действительно правда, даже и я верю, 149; Потом уж уверились, что правильно, 220; Вот это все правильно. Вот это есть каки-то молитвы, 367.

Наиболее сильное утверждение реальности происшедшего выражается формулой *было, бывает* (в жизни, в действительности), т.е. определяет содержание как п р о и с ш е д ш е е, что в логико-философском плане не тождественно и с т и н н о с т и, тем более что реальность подтверждается только свидетельскими показаниями, притом не всегда из первых рук, о чем см. ниже. Итак:

Вот это факт, 46; Вот это тоже было, Было это все, было, 49; Это бывало так, 76; Вот, чудилось... Это вот тоже было, действительно, 133; Вот как в жизни бывает, 211; Это было, было... Это же колдовали. Это же все колдовство. Вот это было точно, 239; ...У меня тоже случай был. Это, конечно, детские впечатления, но до того все ясно я себе представляю, просто все детали помню! Видимо, воображение мое поразило... ...Вот такой случай был со мной, все досконально помню. Просто поразительно, 242; Вот че было, получалось! 298; Вот че творили, 304; Вот так было, 306; Это вот было, дру́жки. А потом от их Бог избавил. Не стали. Учиться не стали. Вот как было, 308; Вот тако вот было, 344; Вот это было в жизни. Понял?! 353; Вот че было у нас, 46.

К этому же типу можно отнести заключение — «это было раньше, а теперь этого нет», как бы помещающее текст в иное, мифологическое время и пространство, что исключает критическое к нему отношение:

...ну, этого-то сейчас нет... 39; Наука эта исчезает и люди такие тоже, 332; ср. еще: Хоть и не верим, что вот эти хомуты (насылание болезни. — *Т.Ц.*) есть... Мы же не верим! А они же на самом-то деле раньше-то были. Да они и сейчас есть ишо. Вот нет-нет да здесь и проскочит, 191; Сейчас то этого нету, сейчас свободна жизнь, 201; Но теперь этого нет, теперь только хомуты надеют, 253; Раньше-то много бывало этих делов, о-ей-ей-ей... 269;...наука эта исчезает и люди такие тоже, 332; Вот это бывало все... А теперь все ж таки бывaт ишо, но редким-редким, 373, и т.д.

И наконец, обращение к свидетельским показаниям. Здесь при традиционной интерпретации *очевидность* (рассказчик видел сам) и *неочевидность* (узнал от другого) смешиваются: считается, что более или менее определенное указание на свидетеля (или место, время, способ узнавания и т.д.) сообщает тексту ту же степень достоверности, что и непосредственное ви́дение. Этот подход представляется глубоким недоразумением, каким-то мороком. Указание на способ получения информации и на реалии служит критерием для отделения быличек от других фольклорных жанров — это несомненно. Но внутри быличек это указание является не гарантом достоверности, а тонким инструментом ее градации, обычно в направлении к умень-

inslav

шению, Оппозиция *очевидность/неочевидность* действует в языке с почти автоматической точностью. Если в своих истоках она нейтральна, то в узусе ее расширительное употребление приводит к тому, что ссылка на внешний источник означает по меньшей мере снятие с себя ответственности, ср. [Штриттматтер 1986, 283, 253]:

В хоре поденщиц любая сольная партия начинается словами: Мне вот сказывали... и солистка строго следит за тем, чтобы события в ее изложении представали не как достоверные факты, а как возможность таковых. Если выдавать события за достоверный факт, тебя могут и к ответу притянуть, когда выяснится, что твой рассказ не соответствует действительности. Дистанцию между фактом и возможностью факта передают словом *быдто*...

Ср. к тому же «Обитатели Козьей горы... говорят на ландсбергском диалекте и вводят в наш обиход престранные слова и обороты. В Босдоме говорят: "Ничуть не бывало", а ландсбержцы говорят: "Да вроде как не было", это звучит не столь самоуверенно...», — так немецкоязычный писатель из лужицкой деревни тонко подмечает лингвистическую разработанность отношения к сообщению (или «сообщения о сообщении», в терминологии Р. Якобсона) [Якобсон 1972, 101].

И в быличках способы пересказывания, т.е. «понижения достоверности», разработаны весьма подробно и в конце концов вносят свою лепту в создание той же атмосферы неопределенности и амбивалентности. Прежде всего наиболее (а может быть, и единственно) сильным показателем достоверности является ви́дение своими глазами:

Вот это уж тут очевидцем видела, 340; Вот уж это-то не вру я, точно. Очевидец, 354; ...Это вот на моих глазах, 291; Она и счас у меня в глазах. Как увидела — не забыла, 67; И вот как сейчас вот вижу: маленький бежит, нагой и все, 118; (*ср. также*: Это уж было со мной, врать не будешь, 280; Про него много говорили, но я первый раз увидела, 284; — *ср. к этому*: ...я не знаю, правда или нет. Сама не видела, а он так рассказывал, 379).

Следует тут же заметить, что достоверность или правдоподобность ви́дения снижается тем, что (см. выше) виденное может почудиться, померещиться, что рассказчик сам не вполне уверен в реальности своих зрительных впечатлений и т.п.

Сколь разнообразны способы пересказа, т.е. отсылки к чужой информации, проще всего и нагляднее показать подборкой соответствующих примеров. Во-первых, сам рассказчик может не видеть сверхъестественное, но воспринимать его (с помощью слуха, обоняния, осязания), что считается не таким достоверным, как зрение: *Он видеть-то их не видел, а только слышал возню-то ихну, разговор*, 106; *А видеть, гыт, их не виде-*

inslav

ла, 167. Оппозиция *видеть/слышать* противопоставляет виденному услышанное, нередко с указанием на источник:

Это вот я слыхала сама у этой у бабушки, 105; Это уж я своими ушами слышала, 108; Вот тако было, что я слышала, то слышала! Но только я по слухам же, я же не испытывала, не видала... 302; Мне-то не приходилось, но слыхать слыхал, 309; Я это слышал, а сам не видел, 311 и др.

Ср. более общие рассуждения о роли слухов:

Это было раньше, это мы только пользуемся слухам старинным, 164; Раньше чудес много было, а счас их нет, потому что че-где много народу, там много разговору. А где народу нет, и этого нет. Слух пустил кто-то, 419. Ср. еще: Это уж я был очевидец, говорит, 22; Второй случай — мой отец это видел, 130; Бабушка мне рассказывала (про своего отца), 43; Бабка мне рассказывала про моего деда, 58; Так вот в поселке Федор Трофимыч однажды, значит, мне и рассказывает (про себя), 61; Дед Тимофей Распутин рассказывал (про «одних»), 117; Тетка рассказывала про Дуньку и Акульку (сверхъестественные персонажи), 134; Ну, вот еще один случай. Конечно, это не я знаю, это рассказывала мне мать (про своего отца), 277; Это вот с отцом моим было. Рассказывал-то не сам отец, а дядя Леонид, 312. Рассказываю со слов мамы, 444.

Ср. также частое употребление *говорят* (*гыт*) и т.п. в качестве пересказывательного шифтера, ослабляющего достоверность:

Молоко-то отбирали. Это, говорят, действительно, 198; Так, гыт, и сам не знаю, кто давил, 78; Мать моя частенько тоже поговаривала, мол, уйдет куда-то, вернется — а в избе-то уж все прибрано, 100; Это, говорит, сущая правда, 165; Это уж рассказывали, была быль, 315; А потом, гыт, что? Я, гыт, стал косить, смотрю, гыт: там змея ползает, я, грит, просто ужахнулся. Дескать: — Дак, дед, как же так? 336; Она, говорит, старуха-то, мы, гыт, видели: шарфом все замотано на шее, мы ее-то не видим (змею, насланную в наказание), 442; и др.

К перечисленным средствам, нагнетающим неопределенность, можно еще добавить и «неопределенное» или усложненное, перегруженное обозначение персонажей, иногда замену имени, названия указанием места; приблизительность пространственно-временны́х характеристик под предлогом давности происшествия, плохой памяти и т.д.:

Это слыхал. Сначала рассказывал. Там тропинка с мыска на мысок. На охоту ездили. Один лег на тропинку, другой за тропинку (участники названы только в середине текста), 25; А парнишка тоже... Вот это-то болото тамака, в Закаменной, 41; Где-то по Урюму наши со скотом жили. С имя был один старик. А их, девчонок, много там было. И ребят, 55; ...бабка, короче, одна (это еще было до революции дело), она пошла за водой... Они две бабки пошли... не бабки, они еще молоды были, но в то-то время (Это бабушка моя... сейчас-то умерла)...Она, короче, рассказывает... Вот я, грит, иду, а за мной Нюра что ли была, втора женщина... 71; Это тоже ба-

inslav

бушка Анна Алексеевна рассказывала. А ей один кузнец. Вот, значит, одна удавилась женщина... Ну, вот ему она будет крестна, этому кузнецу-то. И вот прошло уже это порядочно время. И вот черти приезжают в одиннадцать часов... 162; Значит, шли машины. Вот то ли в Солонешну, че ли... Память плоха стала... Идут машины. И одна машина встала. Вот он ее туды, вот сюды, 418; Иван Павлыч Лончаков — того Афанасия-то брат, которому девяносто пять лет. Вот он рассказывал... Там на Пасху, ли че ли гуляли, 2; и т.д.

Былички собрания Зиновьева представляют собой вполне сложившийся корпус, постоянный репертуар определенного круга рассказчиков. Не менее интересно проследить, как четко работает та же установка на неопределенность в относительно новом, складывающемся на глазах мемората. В последнее время в польском селе Попишки на территории Литвы М. Круповес [Круповес 1987] записала рассказы об умершем в 1967 г. уроженце этого села Александре Ивашко, известном под именем «Ясновидца Оли»: он обладал даром пророчества, объявлял о том, что ему предстоит совершить разные чудеса, главное чудо — иссечение воды из камня для предотвращения засухи. Жители села — рассказчики — были очевидцами всей жизни Оли, от рождения до смерти, его ближайшая родня живет в этой же деревне. Казалось бы, ничего не мешает созданию протокольной записи его жизни.

Однако мемораты, объединенные в коллективную биографию, заранее строятся по схеме, в которой легко опознаются элементы разных жанров (кроме собственно «меморатного») — житийные, сказочно-мифологические и т.п.; но основное — размываются те точки, те эпизоды, которые, казалось бы, должны быть ключевыми и наиболее четко отпечататься в памяти свидетелей: какие именно пророчества произносил ясновидец; что сбылось; произошло ли главное чудо; имена «оппонентов» или «союзников» Оли и т.п. Оказывается, однако, что именно эти точки являются пиками неопределенности: было ли иссечение воды из камня, неизвестно, почему-то никто из очевидцев в этот момент не оказался на нужном месте, а камень исчез; в то же время нельзя сказать, что чуда не произошло, потому что после этого поднялись всходы.

У знакомящегося с этими меморатами появляется странное ощущение: невозможно ощутить границу между реальным и сверхъестественным, исходя из косного мира здравого смысла, в который мы себя помещаем. Очевидно, начинать надо с понимания того, что мемораt расположен в мифологическом хронотопе. Он принадлежит космическому уровню, реальное готово в любую минуту перелиться в иные формы, и ситуация достига-

inslav

ет такой напряженности, в которой натуралистическое описание чуда было бы его профанацией в этимологическом смысле слова, т.е. десакрализацией, низведением до уровня быта, «низкой жизни», закрывало бы прорыв в высшие сферы, в том числе и нравственные.

Неопределенность заставляет работать мысль, проигрывать разные варианты, находить новые возможности выбора. Для сходной ситуации, хотя в связи с текстами иного рода («правилами»), приводилась цитата из Цветаевой о заклятии [Цветаева 1980, 95]: «...чем темнее слова заклятия, тем глубже они... врастают, тем непреложнее действуют». «Заклятие», неопределенность как обязательное условие при контакте макрокосма и микрокосма уводит от прямолинейной детерминированности, которая уравняла бы оба мира, что свело бы нравственные задачи к этикетным. Амбивалентность держит в большем напряжении и обеспечивает более гибкие связи между мирами, высвобождая, среди прочего, и потенции творческого воображения. Не случайно понятие мистерии сочетает в себе значение исполнения ритуала, приводящего к эпифании, и тайны, причем тайны особой, «мистической», к которой приближаются посвященные; она, по определению, остается нераскрытой и таким парадоксальным способом сохраняет свою достоверность.

В последнее время стремятся раскрыть загадку эпифании в Элевсинских мистериях, пытаясь найти технические приемы достижения экстатического состояния, в частности с помощью наркотических средств и сценических эффектов [Eleusis 1978]. Эти «подпорки», наверно, необходимы, но они не должны заслонять более сильные потенции, находящиеся в самом человеке: з н а н и е (почти имманентное) того, что предстоит пережить, той грани реального/ирреального, которая является необходимым признаком мистерии как категории ММ.

Это знание и есть знание о мифологическом прототипе и о том, каким образом следует внедрить его в *человеческое*, вернее, каким образом подвести к нему *человеческое,* и, главное, зачем это нужно человеку. Удерживаясь от соблазна многочисленных литературных примеров (поскольку именно там эти задачи формулируются или иллюстрируются наиболее эксплицитно и охотно), все же приведем отрывок из поэмы одного из dii minores Серебряного века русской поэзии, поэта, близкого Блоку (для которого эти идеи были, несомненно, важны), из поэмы Пяста «Грозою дышащий июль», где он, как бы неожиданно для себя самого, почувствовал насущную необходимость введения в человеческую жизнь мифа (о

inslav

летчике Гарро, которому ошибочно приписали подвиг и гибель Нестерова):

Но летчик доблестный — в ответе ль,
Что не сулил погибнуть Бог? —
Сам миф о подвиге — свидетель,
Что совершить его он мог.
.....
Рассказ о нем живет, значенье
Свое двойное сохранив:
В нем знак, что жаждет воплощенья
Поэтами рожденный миф;

И знак того, что время наше
Опять отверсто для чудес,
Что въявь касаемся мы чаши
Недосягаемых небес.

Зиновьев 1987 — Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В.П. Зиновьев. Новосибирск, 1987. Цифры после примера означают порядковый номер текста в собрании.

Круповес М.И. Повествование о «ясновидце Оле» (опыт структурно-типологического анализа) // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. I. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М., 1988.

Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в фольклоре. М., 1975.

Цветаева М. Мать и музыка // М.И. Цветаева. Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 2.

Цивьян Т.В. Мифологическое программирование повседневной жизни // Этнические стереотипы поведения. Л., 1985.

Штриттматтер Э. Лавка. М., 1986.

Якобсон Р.О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972.

Eleusis, 1978 — *Wasson R.G., Hofmann A., Ruck C.A.P.* The Road to Eleusis. N.Y.; L., 1978.

Evidentiality 1986 — Evidentiality. The Linguistic Coding of Epistemology. Norwood, 1986.

1995

inslav

ОБ ОДНОМ КЛАССЕ ПЕРСОНАЖЕЙ НИЗШЕЙ МИФОЛОГИИ: *ПРОФЕССИОНАЛЫ*

Эта статья представляет собой попытку собрать и попытаться сформулировать то, что, в общем, хорошо известно (более того, описывается в фольклористической литературе именно как *хорошо-* или даже *общеизвестное*) и постепенно проникает в вопросники, анкеты, фольклорно-мифологические словари и энциклопедии. Речь идет о характеристике *людей*, обладающих сверхъестественными способностями и/или *знанием* (умением), и о том, что относится к их «*человеческому*» статусу, т.е. о социальных, профессиональных, этнических, конфессиональных и т.п. классификационных признаках, которые не только подтверждают, но и подчеркивают их *человеческую* природу[1]. К таким *людям* относятся[2]: ведьмы, ведуны, вещицы, волхвы, ворожеи, знатки, знахари, знающие, книжники, колдуны, кудесники, чародеи, чернокнижники и т.д. Список заведомо неполный; правда, расширен он может быть прежде всего за счет синонимов — в зависимости от местной традиции (и диалекта) и от времени бытования. Список достаточно недифференцированный; обращение к едва ли не любой традиции обнаруживает зыбкость границ между, скажем, ведьмами и колдунами: в одних случаях они четко противопоставлены (например, по наличию/отсутствию хвоста), в других смешаны. Тем не менее круг их обязанностей известен[3]. Здесь мы воспользуемся формулировкой Афанасьева:

> Итак обзор названий, присвоявшихся ведунам и ведьмам, наводит нас на понятия: высшей, сверхъестественной мудрости, предведения, поэтического творчества, знания священных заклятий, жертвенных и очистительных обрядов, уменья совершать гадания, давать предвещания и врачевать недуги [Афанасьев 1994, 3, 426][4].

Существенно выделение *знания* и *умения*, и это находит косвенное выражение в едва ли не главном противопоставлении внутри «контингента»: эти качества и способности могут быть природными («самородки») или благоприобретенными, полученными от учителя и/или из книг («ученые»)[5]. Как бы то ни

inslav

было, и в том, и в другом случае точкой отсчета остается *человек*, и противопоставление, по сути дела, состоит в разной степени удаления от *человеческого* и приближения к *демонологическому*.

Выделение и подчеркивание *человеческого* отнюдь не случайно. При обращении к высшему и низшему пантеону едва ли не любой традиции оказывается, что антропоцентричная по преимуществу ориентированность архетипической модели мира приводит к почти парадоксальной ситуации: отделить *человека* от *не-человека* крайне сложно. В основе этого лежит принципиальная антропоморфизация сверхъестественных существ любого ранга или, более широко, подверстывание их под мир, освоенный и усвоенный человеком.

Казалось бы, дихотомическая оппозиция *человек/не-человек* сформулирована четко и однозначно, однако манифестируется она как некая абстракция, поскольку не существует таких «дихотомических» критериев, которые позволили бы разделить весь многочисленный и разнообразный набор соответствующих персонажей на две части: *или—или*. Доктора Джейкила и мистера Хайда не получается: разница между ними растворяется в достаточно мощной прослойке *и—и* или *даже*? (*кто?*). Вообще говоря, признак смешанный может быть приписан всему пантеону целиком, еще с античности известно, что люди создают богов по своему образу и подобию.

На конференции, которая так и называлась *Человек — не-человек* (Институт славяноведения и балканистики РАН, 1994), а теперь уже в выпущенной по ее материалам книге (Человек — не-человек. М., 1999) было сделано несколько предложений-попыток дефиниции этого противопоставления, причем точкой отсчета был *человек: человек* и его *антипод*, узнаваемый или скрывающий свою природу [Софронова 1994, 3]; *душа* (в христианской традиции) как основа различения оппозитов [Невская 1994]; «под не-человеком ⟨...⟩ понимается существо, внешне полностью совпадающее с человеком и отличимое от него лишь в специальных диагностических контекстах, которые, однако выявляют их полную противопоставленность по существу/сути» [Михайлов 1994, 37] и т.д. Ср. также специальный раздел *Нечеловек — человек* [Байбурин 1993, 40—62].

И в данном случае мы «идем от *человека*» и рассматриваем класс, группу персонажей (условное обозначение, без уточнения степени их мифо- или демонологичности), которые описываются как *люди*, обладающие сверхъестественными способностями. Выбрав общее обозначение *колдуны*, мы с особым вниманием обращаемся к тем из них, которые получили свои

inslav

магические свойства-способности, а более точно, профессиональные навыки не генетически или случайно (по неосторожности, из-за коварства колдуна и т.п.), а выбрали свой путь сознательно, учились, читали соответствующую литературу (чернокнижие) и т.п., см. выше. Иными словами, речь идет о *профессии колдуна*. Как каждая профессия, она требует знаний в своей области, условие, которое подчеркивается обозначением этого класса людей: они *знающие* — и своим знанием выделяются из общей массы.

Казалось бы, этого достаточно. Однако классификационные импульсы, заложенные в модели мира, настолько сильны, что, помимо закрепления за колдунами определенных функций, приемов, внешних признаков и т.п., оказывается необходимым указание и на то, из каких групп рекрутируются колдуны. И здесь происходит самое интересное. По логике, это должны быть люди, выделяющиеся из общей массы, чужие «люди извне» и «внутренне *чужие*» (маргиналы) [Агапкина 1994].

Однако это уже более продвинутая и детализированная классификация. Начинается же она с универсальной классификации человеческого общества по универсальным же признакам, которые, в частности, определяют систему этикета: пол, возраст, общественное положение (высокий/низкий). В соответствии с этой классификацией, колдунами/колдуньями могут быть и мужчины, и женщины; все возрастные классы, от детей до стариков; все социальные слои, от царей и жрецов до нищих, изгоев общества. Можно ввести и другие универсальные признаки, например, организация общества по принципу родства и др. Ср. также предложенный Агапкиной список «маргиналов поневоле» [Агапкина 1994, 3—4]. В этом отношении яркий пример представляют заговорные формулы, перечисляющие «опасных людей», т.е. тех, от кого может исходить вред = болезнь, колдунов: «круг их практически не замкнут» — и сутулый, и горбатый, и старец, и чернец, и пономарь и др. [Черепанова 1983, 15][6].

Ожиданным или неожиданным образом в эту классификацию включаются и профессии, которые, если можно так сказать, предрасполагают к тому, чтобы стать колдуном:

> Носитель ⟨...⟩ тайного магического знания, как правило, в общине обособлен, нетипичен, отличается нередко особым ремеслом и социальным статусом. Конкретные наблюдения показали, что тайное знание связано с занятием пастуха, мельника, пасечника, знахаря, плотника, печника, коновала, кузнеца [Щепанская 1990, 5].
>
> Часто колдовскую силу связывают с профессией пастуха, мельника, кузнеца, иногда пчеловода. По представлению крестьян Елатомского уез-

inslav

да, колдунами бывают не земледельцы, а ремесленники — рыбаки, мясники или караульщики. Однако другие наши источники говорят и о колдунах земледельцах. Есть сведения, что колдуном может быть священник. Среди колдунов встречаются состоятельные хозяева [Никитина 1927/1994, 181].

На русском Севере колдунами считали удачливых охотников и рыболовов ⟨...⟩ колдунами слыли разбойники [Новичкова 1995, 261, 262].

В Ползикове был колдуном дьякон ⟨...⟩ в Хмелинках ⟨...⟩ колдунов на половину деревни ⟨...⟩ Все они ученики покойного дьякона [Колчин 1994, 236, 241].

В сказочных сюжетах колдуном может быть: купеческий сын, работник, шорник, крестьянин [Иванов 1994].

[мельник] Он нехорошый, с нехорошым знается. Ветрены мельницы строят [Богатырев 1994, 304].

Колдуном может быть корчмарь [Богатырев 1971, 283]; пчеляк — колдун: мед у него водится из-за связи с нечистой силой [Садовников 1991, 6—7]; карельские знахари — пастухи, охотники и др. [Никольская, Сурхаско 1994, 112].

Кроме благородных разбойников колдунами могут быть священники, церковный причт (...) Колдунами считались и представители необходимых, требующих особых знаний или необычных для крестьян профессий (пастухи, плотники, мельники, кузнецы и др.), а также странники, солдаты и даже светские власти: от приказного в XIX в. до председателя колхоза в XX (Власова 1995, 186][7].

Особый интерес представляет включенная в демонологическую систему категория людей, наделенных сверхъестественными свойствами. Кроме наиболее типичных для этой группы персонажей типа колдунов, знахарей, ведьм, к таким людям причисляются и пастухи, мельники, кузнецы, гончары, пчеловоды, музыканты и др. [Виноградова 1994, 5—6] см. также [Хренов 1997, 125—126].

Чтобы стать «чужим среди своих» достаточно обладать некими эзотерическими знаниями или умениями (знахарь, кузнец, мельник и др.) [Агапкина 1994, 15].

Лица, наделенные демоническими свойствами (колдун, ведьма), магическими способностями и знаниями (знахарь, пчеловод, строитель, мельник, кузнец, музыкант и т.п.) [Гура 1997, 14].

...во время пожара в Москве при Михаиле Федоровиче хотели сжечь, как колдуна, одного немца живописца [Костомаров 1993, 261].

Нередко колдун бывает маркирован профессионально. Колдовские способности проявляются у кузнецов, мельников, особенно же часто у пастухов, коновалов. Сакрализация пастушества основана на существовании определенного параллелизма между лешим и пастухом. Каждый из них распоряжался скотом, один на уровне реальности, другой — в ирреальных сферах ⟨...⟩ Если запрет есть ягоды имеет утилитарный характер — не отвлекаться от дела, от стада, то растрепанные нестриженые волосы, пояс указывают на связь с ирреальными силами. Взамен пастух получает определенный заговор ⟨...⟩, иногда какие-нибудь магические предметы. ⟨...⟩ Колдовские способности мельника и кузнеца обусловлены их связью со стихиями воды и огня... [Русский север 1996, 166-167], ср. [Панченко 1998, 247—249].

Гармонист («игрок») входил в число персон, обладавших, по общепринятым воззрениям, «особым» умением и «силой» (см. еще «Пастух») ⟨...⟩ [у

inslav

пастуха был] особый статус, близкий к статусу знахаря и колдуна, и весьма неоднозначное отношение к нему окружающих: пастуха одновременно уважали и боялись, стремились всячески его «улестить» и в то же время не считали полноценным членом общины [Белозерье 1997, 87, 238] со ссылкой на [Щепанская 1986, 165–171][8].

Характерно это *и др., и т.д.*, сопровождающее перечисление; примечательны отдельные, подчас неожиданные примеры; список открыт, ограничений практически нет, «профессионалы» захватывают новые территории[9]. Характерно и другое: *колдовство* то объявляется (скрыто или явно) самостоятельной профессией — в ряду *пастух, мельник, печник* и под., — то предстает как своего рода специализация в кругу тех же профессий. Это вполне естественно при условии, что колдун воспринимается как *человек* (или выдает себя за *человека*): у него должно быть определенное место в *человеческой* иерархии, в данном случае — профессиональной[10]. Следует учесть и то, как реализуется структура модели мира на синтагматическом уровне: отражается далеко не все, что «записано» в словаре и грамматике, но выделяются отмеченные точки, которые служат ориентирами (ср. аналогии с естественным языком).

Итак, в принципе, если начинать с нуля, *колдуном* может стать любой *человек*; при этом его *человеческие* свойства (к которым относится и наследственность, то есть обладание генами) могут выступать стимуляторами или, напротив, ограничителями этой возможности.

Яркие примеры предоставляет современная русская секуляризованная традиция, отпечатавшаяся, в частности, в рекламе. Среди многочисленных предложений, входящих в классический набор магической практики (от исправления судьбы до снятия сглаза, присушки, остуды и т.п.) почти обязательно подчеркивается профессиональность колдунов (колдун, как бы он ни назывался, — профессия), один из показателей которой — постоянное совершенствование профессиональных методов (разработка проектов, обмен опытом, чтение литературы)[11]. Не менее важна связь магических способностей с исходной профессией или занятиями, которые не только помогают, но являются своего рода научно-теоретической гарантией, *поверкой гармонии* чудес *алгеброй*. В этом смысле особенно ценятся физики и биологи. Свою роль продолжает играть книжная эрудиция, причем источник эзотерического знания находится обычно на востоке.

Следует сказать, что эта современная «научная» традиция формируется в таком точном соответствии с народной (архетипической) и с правилами, заложенными в модель мира, что обе

inslav

могут быть описаны единой схемой. В соответствии с этой схемой — в данном случае речь идет только о профессиях — весá профессиональных занятий располагаются в зависимости от соответствующего «мифологического обеспечения». Современной «научной» традиции мы касаться не будем, что же касается народной, то здесь твердое первое место занимают те *профессионалы*, у которых имеется сверхъестественный покровитель = двойник.

Как бы ни был ограничен использованный здесь русский материал, он, как представляется, дает возможность выделить отмеченные профессии, наиболее располагающие к приобретению колдовской специализации: это, прежде всего, *пастух/леший, мельник/водяной* и *кузнец/черт.*

Профессия пастуха обязывает к знанию и выполнению целого комплекса обрядов и магических действий, направленных на благополучие и сохранность стада. Этот комплекс может быть определен как договор с лешим. По тому же типу (но с иным «лексическим наполнением») оформляется договор мельника с водяным. Кузнецов мы здесь не касаемся, отсылая к классической книге М. Элиаде «Кузнецы и алхимики» [Элиаде 1998], где профессия кузнеца проведена sub specie мифологии через большое число традиций.

Связь *колдуна* с его житейской («параллельной») профессией может быть сформулирована следующим образом: каждый *колдун* должен/может быть *пастухом, мельником, кузнецом, печником* и т.д. (см. выше), но не каждый *пастух, мельник, кузнец* и т.д. является *колдуном*. Но тогда чтó именно необходимо, чтобы за *профессионалом* закрепилась репутация *колдуна*?

Здесь мы ограничимся примерами, связанными с *пастухом* — в продолжение работ по анализу *пастушеского текста* — и начнем с краткого мифологического досье пастуха:

Пастух, пастырь в мифопоэтической традиции имеет функции охранителя, защитника, кормильца, путеводителя, мессии, патриарха, вождя и т.д. Он причастен к тайне общения с животными и растениями, с небесными светилами и подземным царством, к идее времени. Один из наиболее древних образов пастуха связан с мифом об умирающем и воскресающем боге. Пастух включается в схему «основного» индоевропейского мифа. Пастухи могут выступать как божества-антагонисты, борющиеся за стадо. Отсюда связь пастуха со змеем, либо в качестве его противника, либо в качестве его ипостаси. Легкость перевоплощения может иметь корни и в близости пастуха к природе, к животному миру. Этим обусловлена двойственность его собственной природы, что может проецироваться и на сферу его характера (от пасторального пастушка до свирепого разбойника). Особое положение пастуха среди людей, его удаленность, отъединенность могут объяснять то, что, оставаясь

inslav

в тени, он нередко становится скрытым протагонистом. Он обладает знанием, которое позволяет осуществлять медиацию между миром человека и миром природы. Отсюда же, возможно, и особая предрасположенность пастуха к разного рода метаморфозам, как буквальным (превращение в зверя, птицу и т.п.; к ним же может относиться и переодевание — превращение **в** или **из** пастуха), так и метафорическим (презираемый пастух, находящийся в самом низу социальной лестницы, обладает мудростью, становится царем и под.) — по [МНМ 1982, s.v.], см. [Цивьян 1995_1, 336—337], [Цивьян 1999, passim].

Исходная «мифологичность» пастуха и его связь с *иным* миром, реконструируемая по сказочным текстам, где она достаточно глубоко упрятана, в ритуале выходит на первый план (имеются в виду прежде всего егорьевские обряды и «отпуск скота»). Ритуал этот описан многократно, в последнее время см. фундаментальную работу Т.Б. Щепанской, посвященную «функциональному анализу обрядового поведения в сфере эзотерического знания» [Щепанская 1990, 70]. В работе приведено исчерпывающее описание и интерпретация «поведения» (действий, стратегии) пастуха в, так сказать, принадлежащем ему мифологическом хронотопе, который, собственно говоря, совпадает со временем и местом пастьбы[12]. Иными словами, перед нами — операционная ипостась или операционный фрагмент *пастушеского текста.*

Мифологическое обоснование этого фрагмента — связь пастуха с лешим (см. выше). Более того, речь может идти о двойничестве. Леший не только исполняет по договору работу пастуха, но и сам почти «очеловечивается» в этой пастушеской ипостаси[13], точно так же как пастух «набирается мифологичности» от своего двойника; функция покровителя зверей делится между лешим и пастухом, или *знающим человеком* (синоним пастуха) — с ним леший разделяет заботу о домашнем скоте (Криничная 1994_2, 162, 181); ср., с другой стороны, *пастух* как название (специализация) лешего, оберегателя скота [Черепанова 1983, 62][14].

Нас в данном случае интересует не столько эта рационально (sub specie мифологии или sub specie реалий) интерпретируемая особость пастуха, вытекающая из его профессиональной деятельности, сколько тот факт, что за ним независимо закрепляется репутация человека (существа?) странного, таинственного, опасного, знающего *нечто* и в связи с пастьбой и скотом, и помимо этого. В этом контексте магическая связь пастуха с музыкой, с музыкальными инструментами — яркий знак его причастности к *иному* миру. К магии звука в славянской скотоводческой обрядности [Плотникова 1999] см.:

inslav

Галицкие горцы говорят, что майки (русалки) иногда берут на свои игрища овчарей, чтобы им играли на сопилке [Зеленин 1995, 157]; о музыкальных инструментах пастуха — барабанка, шергунцы, трензель, бубны — см. [Поволжье 1985, № 259];

У нас был такой старик, все ране коров пас, у него медна труба была. К земле наклонится и закричит по-своему, и все придут, и буренки, и пеструшки» [Русский север 1996, № 341];

Если у пастуха был музыкальный инструмент — труба или барабанка — значит, нечистая сила действует через посредство этого инструмента. «Ведь есть какая-то сила, — объясняет мне старушка-информатор. — Вот она (женщина-пастух) в барабанку забарабанит, да все они выходят из лесу, гонит их какая-то сила» [Щепанская 19.., 20 — 21].

Примечательна формулировка А.М. Линевского:

Пастушество является ответвлением той стадии колдовства, когда оно еще не обособилось в профессию, а бытовало в каждой родовой группе [Линевский 1936 — 1937, 176] — цит. по [Криничная 1994[2], 163].

Ср. соответствующую «колдовскую орнаментику» в характеристике пастуха:

«Леший», «сила», «обход» — это термины, маркирующие особый статус пастуха. Так в деревне определяли отличие пастуха от всех прочих: его особые способности, а вместе с тем и особое отношение к нему [Щепанская 1990, 20];

Пастух в деревне был, ваган[15], *чужой*, с реки Вага. К нему все обращались с делом ⟨...⟩ Пришла она домой, а ваган все это уже знал и сказал ей: «Не послушалась меня, так ходи весь век кривая...»;

«Пастухи, кто и с чертом ворожат, кто и с богом, кто как сумеет»; «Може, и с лешим знался пастух, откуда мы знаем»; «Вот чудо был пастух. А он чо-то читал, чо-то знал ⟨...⟩ Во, какое чудо пастух был. Что он знал — неизвестно» [Русский север 1996, №№ 140, 142, 300, 301]; леший увел конюха и свел его с ума (тот всюду видел волков): опасный человек, «ну прямо, разбойник! Только из тюрьмы вышел, за убийство сидел. ⟨...⟩ А взгляд у него страшный был, ну, прямо волчий. ⟨...⟩ «Я, — говорит, — погреться зашел. Иду с пастбища» (после чего обернулся в серую, похожую на волка собаку): «Я так думаю, что оборотень это был»; колдун — Чабан» (объясняется, что это его фамилия); Отец с сыном пасли колхозных коров, коровы разбегались. «Вот идем, а встречу идет пацан лет тринадцати. Нищий сам, сумка тряпочная через плечо. Говорит: — Я у вас буду жить, коров пасти. [ночью] Он коров-то обошел — они, как ходили, так и ходят на одном месте. А назавтре пошли купаться. Я-то купаюсь, а Витька никак не раздеется. Оказывается, — я потом-то увидал — у него хвостик как у черта. ⟨...⟩ Вот такой пацан был. Он, наверно, гипнозом обладал» [Восточная Сибирь 1987, № 52, 283, 315, 361];

Знающиеся с нечистыми духами пастухи во многих районах России почитались колдунами. На Терском берегу Белого моря жители еще недавно вспоминали о пастухах-поморах, «сильных колдунах», которые сумели «закрыть» их скот, сделать его невидимым для людей [Власова 1995, 216]; о том, как избавиться от чар колдуньи, мужик узнает от подпаска [Никитина 1927/1994, 200].

inslav

Ср. также роль пастуха в этиологической легенде о происхождении Ольховского озера: Бог, странствующий по земле и неузнанный, проклинает деревню и затопляет ее; «спустя сто лет затопленная деревня опять увидела свет Божий, и вот каким сбразом: *пастух* увидел крест на берегу озера и хотел поднять его, но крест оказался на цепи. Пастух потянул цепь — и на поверхность озера всплыла деревня, радостные жители которой подняли зеселый крик. Пастух так испугался, что выпустил цепь из рук, и на его глазах деревня снова ушла в воду еще на сто лет» [Народная проза 1992, № 335].

Пастух остается тем, кого надо остерегаться. Эта таинственность, амбивалентность становится клишированной (о пастухах известно, что они — *странные*), переходит и на образ литературного пастуха. Так, в повести И. Шмелева «Росстани» в старом деревенском пастухе есть нечто неуловимо-тревожное, некий подтекст таинственного (который, впрочем, никак не проявляется):

Узнал [главный герой] колченогого пастуха Хандру-Мандру, старого ворчуна ⟨...⟩ всегда своенравный, зубастый ⟨...⟩ За то и прозвали его — Хандра-Мандра. ⟨...⟩ маленькое, с кулачок, сплошь красно-бурое пятнышко лица пастуха, с жилками, как у королька. ⟨...⟩ Хитро смотрел ⟨...⟩, помигивая белком попорченного глаза ⟨...⟩ Дубленое было его лицо с ветров и погоды, со скулами-шишечками, без щек. Втянулись они под скулы, поросли серой щетинкой, и только в бровях еще чернело кусточками, посмыло кой-где дождями.

— Поднесешь чего — уберегу коровку, пожальствуешь — та-ак бока настегаю!.. Со мной не шути... ⟨...⟩

— А ты, Хандра-Мандра... глазок оловянный!..

⟨...⟩ Ей-Богу! — хитро подмигивал белком Хандра. ⟨...⟩ А я будто с придурью...

И далее, о *пастушеских звуках* — (магической) игре на жалейке, щелканье кнута:

Ах, жалейка! Шло давнее, в ноющих переливах, далекое, совсем похороненное ⟨...⟩ Хандра-Мандра все играл, все глубже вытягивал, тащил из страшной дали живые вороха. Ревели коровы утренним бодрым ревом. И в этих ревах и живых вскрикиваниях жалейки пробиралась тоскливая дума, что это последние голоса и жизнь уходит ⟨...⟩ Крепко, как из пистолета, ударил кнут, побежало, рассыпалось по горам и отдалось в овраге. Всегда отдавалось ⟨...⟩ И отвечал овраг. И теперь отвечает. ⟨...⟩ И было грустно, и думалось, что уже выводятся настоящие пастухи, помрет Хандра-Мандра и здесь уже не будут играть так. Последние это пастухи. [Шмелев 1996, 531 — 534].

Ср. образ пастуха в стилизованной быличке с характерным названием «О том, как Якуня коров пас, а Гриша через то чуть колдуном не заделался»:

inslav

[Профессиональный пастух] Якуня ⟨...⟩ психоватый был — волосы сивые из-под шапки лохмами во все стороны лезли, а как заговорит — будто кто его за язык потягивал ⟨...⟩ У Якуни, вишь, дудка такая была ⟨...⟩ делал он ее тайно, на всю жизнь ⟨...⟩ Сказывали, что к лесному хозяину на поклон ходил, чтоб первейшую осину во всем лесу отобрал. Трубу-то из бесовского этого дерева делать положено (...) трубой своей он лешего призывал...

Далее описание договора с лешим, «отпуска» скота, пастушеских заговоров и, наконец, оборотничество:

Якуня разбежался, да и перевернулся через ножик. Только оземь вдарился, одежда с него полетела, морда вытянулась, шерстью порос. И превратился пастух в огромадного волка с седыми подпалинами на боках...

После смерти старого пастуха у нового ничего не получается, поскольку он не знает магических приемов, а научиться им не может:

Уж как Гриша-угланя тогда старался науку эту выучить! Только плохо у него без Якуни получалось ⟨...⟩ Тогда он и задумал на колдуна выучиться, чтобы биси помогали... [Тихов 1993, 102, 103, 108, 126, 130—131].

Перед нами своего рода *маска пастуха*, сходная с соответствующей *маской* (в прямом и переносном смысле) ряженого, понимаемой как отражение представлений о мире, а не как воплощение определенного профессионального признака, см. трактовку в [Ивлева 1987, 68—69].

Повторим, что мифологические обоснования для перечисленных профессий совершенно ясны, и их связь с первоэлементами, со стихиями, с универсумом в его до-культурном, дочеловеческом состоянии не вызывает сомнений и подтверждается существованием двойников-божеств или демонов. Однако существенно следующее. У *пастуха* есть и положительные божественные покровители, святые, надзирающие за скотом: св. Егорий[16], св. Николай, свв. Флор и Лавр. Однако, они не «вытягивают» пастуха с демонологического уровня и не отрывают его от класса хтонических персонажей. Ср. приведенный в [Русский север 1996, 139] старый народный стих о Егории храбром, где он «наезжает на мифических пастухов, очевидно, лесных повелителей:

И пастят стада три пастыря,
Три пастыря, да три девицы ⟨...⟩
На них тела, яко еловая кора,
Влас на них, как ковыль трава...»[17]

Когда речь заходит о колдунах других профессий, исходящая от них опасность воспринимается опять-таки как реализация их магических способностей вообще. Например, плотник может построить дом[18], а печник сложить печь так, чтобы вызвать сверхъестественные звуки: стук, грохот, вой и т.п. Техни-

inslav

ческие способы, которыми это достигается (вставить бутылку и под.), прекрасно известны, как и поводы к соответствующим действиям (недовольство платой и под.). Однако рационалистические объяснения не считаются сильными: более существенным оказывается место, отведенное данной фигуре в классификационной структуре.

Это возвращает к вечному вопросу: верят или не верят рассказчики и слушатели тому, что рассказывается в быличках ц подобных жанрах. Вопрос этот представляется некорректным и, кроме того, несущественным. Как только рассказчик и его аудитория входят в пространство былички, проблема снимается. Педагогическая роль такого рода текстов известна и описана: это экспликация правил и запретов, регламентирующих повседневную жизнь в синхронии и диахронии [Цивьян 1995_2].

Теперь можно сделать еще одно уточнение: былички прорабатывают и подтверждают универсальную классификацию, заданную архетипической моделью мира. В этой классификации *свое место* есть у *человека вообще* и у *каждого человека*, характеризуемого полом, возрастом, социальным (в том числе семейным) положением, этнической и конфессиональной принадлежностью, профессией и т.п. — и именем. В сущности, все *Якуни, Марьи, Витьки* и т.п. из быличек, хоть и указывают на конкретного человека (и могут сильно усложнить его взаимоотношения с окружающими), но в большей степени имеют ту же функцию, что имя в фольклоре вообще. Далеко не всякое имя оказывается мотивированным, даже в мифологической реконструкции, и неправомерным кажется оставлять в стороне его основную функцию — именование как выделение из массы, как указание на единичность и уникальность.

С другой стороны, определение *своего* места и своей *единственности* помогает перейти к *общему*. Как только имярек получает сигнатуру *пастуха*, он получает и соответствующее мифологическое досье, оказывающееся более сильным, чем его реальные или, точнее, исходные свойства, поскольку он невольно начинает ориентировать себя на свое собственное амплуа.

Итак, в классификационной сетке модели мира выделяется класс *знающих*, то есть обладающих особым (сверхъестественным, магическим) знанием. *Знающие* отмечены своей особостью, но: *знающим* может стать каждый, по своей ли воле, или насильно, или даже случайно. Однако не у каждого этот modus potentialis переходит в реальность: случаются неудачи, существует и modus irrealis.

Нетрудно прогнозировать, кто же в первую очередь имеет шансы войти в класс *знающих* (нейтральные обозначения вро-

inslav

де *был один.., старик, старуха* и под. можно среди прочего считать и табуированием). В первую очередь, это *профессионалы*. Во-первых, на мифологическом уровне они соответствуют демиургам или тем, кто получил свое умение от бога-творца, соответственно остающегося покровителем профессии. Во-вторых, они знают, что́ такое учение-обучение, знают методику и литературу, то есть владеют вполне академическим способом получения знаний.

Остается вопрос: допустимо ли и имеет ли смысл причислять *профессионалов* (*знающих*), приобретающих сверхъестественные свойства в связи с профессией (благодаря ей, из-за нее) к мифологическим (демонологическим) персонажам? Вопрос поставлен, но без систематического (а не на уровне выборочных примеров) обследования материала об ответе на него думать, по меньшей мере, преждевременно.

[1] Из последних работ см. тщательно проработанную операционную «Схему описания мифологических персонажей», легшую в основу словаря Славянских древностей» [СД 1995] и [СД 1999] и Мифологического словаря [МС 1995], [Виноградова, Толстая 1994], ранее [Толстые 1984], и статьи в этих словарях, где, например, *ведьма* и *колдун* описываются как персонажи низшей мифологии, представляющие собой реального человека с демоническими свойствами.

[2] Рассматривается русская традиция.

[3] О соотношении имени и образа мифологического персонажа в проекции на его функции см. [Левкиевская 1999].

[4] «Восточные славяне считают колдуном человека, который способен нарушать естественные законы природы и действует при посредстве помощников, данных ему нечистой силой — дьяволом» [Никитина 1994, 177].

[5] О различении колдунов «природных» (у них есть маленький хвостик) и «ученых», тех, кто научился колдовать см. [Власова 1995, 181]; чтобы стать колдуном, нужно пройти серьезные испытания, а иногда и обучиться чарам и заключить договор с дьяволом ⟨...⟩ к колдунам отдают в обучение ⟨...⟩ чернокнижники — колдуны, имеющие у себя черные книги, фармазоны ⟨...⟩ В XIX в. к чернокнижникам причисляли грамотеев, которые, имея у себя рукописи заговоров и не принятых в православии молитв, занимались знахарством и колдовством [Новичкова 1995, 243, 251, 572, 573]; источник магической силы колдуна — сговор с нечистой силой, обмен души на «слово-знание»; есть и «книжницы», «знающие», обладающие магической силой, почерпнутой из знания «заговоров» — «стишков» — их отличие от колдунов заключается в том, что они обращаются не только к нечистой силе, но и к Господу (Фишман [1994, 139, 133, 135] о карельской старообрядческой общине); когда-то в Заонежье даже имелись целые «школы чернокнижия», в которых колдуны обучали учеников чтению «черной книги» и овладению силой заговоров [Логинов 1994, 152], и т.д. «Настоящим волшебством мог владеть "знатливый" человек, волшебник, колдун, ведун, чародей» [Смилянская 2003, 77].

inslav

[6] Ср.: «Просим Господа от злого человека, от парализованного человека, от девки-самокрутки, от мужчины хитрого» [Вятский фольклор 1994, № 109]; «Вот эту женщину, старушку, люди считали какой-то колдуньей»; «А сватья... была колдуньей, зятева мать» [ЛПБ 1989,234].

[7] В с. Заозерье Угличского р-на Ярославской обл. пастух обходил стадо вместе со священником [Соколова 1979, 165]; Описание «отпуска» и магических действий, которые совершает пастух: собирает муку и шерсть от скотины, отрывая сам по нескольку волосков; затем его жена печет колобки с этой шерстью. Затем пастух начинает дуть в трубу. Чередование священника и пастуха: «Священник начинает служить молебен. Пока он служит — на разложенном огне горят дрова. Священника сменяет пастух», который читает «отпуск». На огне в это время горят уже не дрова, а можжевельник. «Отпуск» читают по бумажке и после этого бумажку передают на хранение в церковь. В течение лета пастух не дает никому дотрагиваться до своей трубы. В поисках скотины обращаются то к священнику, то к лешему [Колпакова 1975, 20—21]; «Егорьев день. Водой святой кропили весь двор, скотину и с вербой выгоняют. Пастухам и попам по мешку яиц крашеных»; «На Егория в церкви пастух отслужит молебен»; (на Николу пастухи с иконой обегают стадо три раза) — «Пастух бежит бегом, и из стада ни одна корова не выйдет. Женщин туда не пускали» [Поволжье 1985, № 252, 267, 270].

[8] Ср. отражение профессии в звуковом коде: демонологические персонажи обнаруживают себя «звуками незримо совершаемой хозяйственной работы (звон пилы, удары досок, рубка дров, шум, гул, звуки молотьбы, прядения, тканья, удары молота, скрип вращающегося мельничного колеса и т.п.» [Виноградова 1999, 198].

[9] Ср. к этому: мифические существа в туристской быличке (восходящие к представлениям о заложных покойниках) предстают в «профессиональном» облике: (Белый) Альпинист, (Черный, Белый) Спелеолог, (Черный, Зеленый, Забытый) Турист, (Зеленый) Байдарочник [Абанькина 1998, 225—226].

[10] Исследователь отмечает разницу в манере рассказа быличек о колдунах пожилыми людьми (конкретность, вплоть до имени) и детьми (абстрактность: «колдунья какая-то была»; «в одной деревне жил один злой колдун») [Харина 1990, 143]. — Однако эти *была, жил в деревне* автоматически включают колдуна в человеческое общество, где он должен быть *кем-то.*

[11] О чем свидетельствуют многочисленные рекламные объявления, помещаемые под характерным названием «Оккультные услуги», например, «Вечерняя Москва»: *ведьма* (далее номер телефона); «Центр Plus»: «Маг-*профессионал* Илья Герман» (он же в газете «Экстра М»:» «И. Герман. Мощная магия. Быстрая проф. помощь в вашей проблеме»); «Черная магия. Высокоэффективная *профессиональная* помощь в самых сложных и запущенных случаях...»; «Магистр черной магии ⟨...⟩ Профес. помощь в решении проблем»; «*Специалист* черной магии Петр Смелов»; К этому же рекомендация газеты «Привет, Петербург»: «Павел Вершин — белый маг, *специалист международного класса*, человек-загадка, спасший тысячи нуждавшихся в помощи и утешении людей»; или: «Не забывайте, что Алла Дан не только *профессиональная* колдунья, но и *профессиональный* врач, психолог, которая может разрешить комплексно практически лю-

inslav

бую вашу проблему (...) проводит обучение магии, целительству, биоэнерготерапии, гаданию индивидуально и в мини группах», — об этом сообщает «Магический вестник Аллы Дан» за июль — август 1999г. (остальные объявления приблизительно того же времени) и т.д., и т.п.

[12] Отмеченная точка такого хронотопа — родник, который «дышит»: начиная со второй половины августа, над ним поднимается струйка пара. «Здесь отдыхают пастухи, прежде чем гонят стадо дальше в лес (как оказалось, только до половины августа — до «дыхания» родника). Здесь с нами еще здоровались, чего не делали глубже в лесу» [Чеснокова 1994,172].

[13] «Лешие — это "прóклятые люди", происхождение которых связывается с библейской легендой о Моисее, который проклял людей и некоторые из них стали лешими. Лешие пасут диких зверей и имеют жен — *лесань*» [Быт 1993, 125]; «Леший по своему облику ничем не отличается от обычных людей и бывает настолько похож на родственника, соседа, знакомого, что видевший его в лесу человек убеждается в своей ошибке лишь по возвращении домой» [Криничная 1993, 13]; см. также собрание свидетельств в [Померанцева 1975, 40—42] и т.д. Следует отметить, что леший принадлежит к тому классу демонологических персонажей, которые пользуются человеческим языком [Санникова 1988].

[14] За связь с лешим пастуха очень уважают [Новичкова 1996, 319]; поводом к обвинению пастуха в колдовстве мог служить обряд жертвоприношения лешему [Щепанская 1990, 23].

[15] Пастухи-ваганы обладали особым знанием обрядов и запретов [Криничная 1994_2, 163].

[16] Ср.: «Пастухи говорили: «Хоть все глаза прогляди, а без Егорья не усмотришь за стадом"» [Шаповалова 1974, 130, 131].

[17] Ср. пасечника с его демонологическим патроном — водяным и христианскими покровителями св. Зосимой и Савватием.

[18] См. распространенный сюжет быличек «Плотники населяют новый дом нечистью» [Зиновьев 1985, № 39].

Абанькина Е.В. «Мифологическая» функция туристской былички // Мифология и повседневность. Матер, науч. конф. 18—20 февраля 1998 года. СПб., 1998.

Агапкина Т.А. Чужой среди своих // Человек — не-человек, 1994.

Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1994. Т. 1, 2, 3.

Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.

Белозерье 1997 — *Морозов И.А., Слепцова И.С., Островский Е.Б., Смольников С.Н., Минюхина Е.А.* Духовная культура северного Белозерья: Этнодиалектный словарь. М., 1997.

Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

Богатырев П.Г. Из статьи «Верования великороссов Шенкурского уезда». Ведьмы и оборотни // [Русское колдовство 1994].

Быт 1993 — Быт великорусских крестьян-землепашцев. Этнографическое бюро князя В.Н. Тенишева. СПб., 1993.

Виноградова Л.Н. Человек как вместилище демонической души // [Человек не-человек 1994].

inslav

Виноградова Л.Н. Звуковой портрет нечистой силы // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999.

Виноградова Л.Н., Толстая С.М. К проблеме идентификации и сравнения персонажей славянской мифологии // [СБФ 1994].

Власова М. Новая абевега русских суеверий. СПб., 1995.

Восточная Сибирь 1987 — Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В.П. Зиновьев. Новосибирск, 1987.

Вятский фольклор 1994 — Вятский фольклор. Заговорное искусство. Котельнич, 1994.

Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.

Ефименко П.С. Из материалов по этнографии русского населения Архангельской губернии // [Русское колдовство 1994].

Зеленин Д.К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1901—1913. М., 1994.

Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии. М., 1995.

Зиновьев В.П. Указатель сюжетов сибирских быличек и бывальщин // Локальные особенности русского фольклора Сибири. Новосибирск, 1985.

Иванов А.И. Из статьи «Верования крестьян Орловской губернии». Колдуны и ведьмы // [Русское колдовство 1994].

Ивлева Л.М. Мир персонажей в русской традиции ряженья // Русский фольклор. Л., 1987. XXIV.

Колпакова Н.П. У золотых родников. Л., 1975.

Колчин А. Из статьи «Верования крестьян Тульской губернии». 1. Ведьмы, колдуны и колдуньи // [Русское колдовство 1994].

Костомаров Н.И. Домашняя жизнь и нравы великорусского народа. М., 1993.

Криничная Н.А. Лесные наваждения (мифологические рассказы и поверья о духе — «хозяине» леса). Петрозаводск, 1993.

Крнничная Н.А. На синем камне. Мифологические рассказы и поверья о духе — «хозяине» воды. Петрозаводск 1994_1.

Криничная Н.А. Леший и пастух (по материалам северно-русских мифологических рассказов, поверий и обрядов) // [ОВНК 1994_2].

Левкиевская Е.Е. Мифологический персонаж: соотношение имени и сбраза // Славянские этюды. Сборник к юбилею С.М. Толстой. М., 1999.

Линевский А.М. Материалы по обычному праву карел Сегозерского озера // Археолого-этнографический сборник. Петрозаводск, 1936—1937.

Логинов К.К. О свадебной «порче» в Заонежье // [ОВНК 1994].

ЛПБ 1989 — Легенды. Предания. Бывальщины / Сост. Н.А. Криничная. М., 1989.

Майков 1992 — Великорусские заклинания / Сборник Л.Н. Майкова. СПб.; Париж, 1992.

Михайлов Н.А. Человек: не-человек (К антропологии русских заговоров) // [Человек — не-человек 1994].

МНМ 1982 — Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2.

Народная проза 1992 — Народная проза. М., 1992.

Невская Л.Г. Душа: роль и место в противопоставлении «человеческое» и «нечеловеческое» // [Человек — не-человек 1994].

inslav

Никитина 1927/1994 — *Никитина Н.А.* К вопросу о русских колдунах (Представлено академиком Е.Ф. Карским в заседании Отделения Гуманитарных Наук 26 октября 1927 года) // [Русское колдовство 1994].

Никольская Р.Ф., Сурхаско Ю.Ю. О карельской народной медицине // [ОВНК1994].

ОВНК 1994 — Обряды и верования народов Карелии. Петрозаводск, 1994. Вып. 3.

Панченко А.А. Исследования в области народного православия. Деревенские святыни северо-запада России. СПб., 1998.

Плотникова А.А. Магия звука в славянской скотоводческой обрядности // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999.

Поволжье 1985 — Традиционные обряды и обрядовый фольклор русских Поволжья. Л., 1985.

Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975.

РДС 1995 — Русский демонологический словарь / Сост. Т.А. Новичкова. СПб., 1995.

Русский север 1996 — Мифологические рассказы и легенды русского севера / Составитель и автор комментария О.А. Черепанова. СПб., 1996.

Русское колдовство 1994 — Русское колдовство, ведовство, знахарство. СПб., 1994.

Садовников Д.Н. Сказки и предания Самарского края. II. Самара, 1991.

Санникова 1988 — *Санникова О.В.* Говорит нечистая сила // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. 1. М., 1988.

СБФ 1994 — Славянский и балканский фольклор. Верования, текст, ритуал. М,. 1994.

СД 1995 — Славянские древности. Этнолингвистический словарь/ Под ред. Н.И. Толстого. 1. М., 1995.

СД 1999 — Славянские древности. Этнолингвистический словарь/ Под общей ред. Н.И. Толстого. 2. М., 1999.

Словник 1984 — Этнолингвистический словарь славянских древностей. Проект словника. Предварительные материалы. М., 1984.

СМ — Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995.

Смилянская Е.Б. Волшебники. Богохульники. Еретики. Народная религиозность и «духовные преступления» в России XVIII века. М., 2003.

Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979.

Софронова Л.А. Миф в культуре: человек — не-человек // [Человек — не-человек 1994].

Тихов В. Страшные сказки, рассказанные дедом Егором, крестьянином бывшего Чурдынского уезда Пермской губернии. Пермь, 1993.

Толстые 1984 — *Н.И.* и *С.М. Толстые.* Принципы составления этнолингвистического словаря славянских древностей // [Словник 1984].

Фишман О.М. «Отче» и колдуны: образы жизни карельской старообрядческой общины // [ОВНК 1994].

Харина Н.Е. Современное состояние народных суеверных рассказов // Фольклорные традиции современного села (по материалам фольклорных экспедиций МГУ 1981—1987 гг. в русские села Татарской АССР). М., 1990.

inslav

Хрепов Н.А. Традиционная культура и игровой универсум земледельца // Славянская традиционная культура и современный мир. М., 1997. Вып. 1.

Цивьян Т.В. Из восточнославянского пастушеского текста: *пастух* в русской сказке // Этноязыковая и этнокультурная история Восточной Европы. М, 1995_1.

Цивьян Т.В. Оппозиция мифологическое/реальное в поздних мифопоэтических текстах // Малые формы фольклора. М., 1995_2.

Цивьян Т.В. Движение и путь в балканской модели мира. М., 1999.

Человек — не-человек 1994 — Миф и культура: человек — не-человек. Тез. конф. М., 1994.

Человек — не-человек. М. 1999.

Черепанова О.А. Мифологическая лексика русского Севера. Л., 1983.

Чеснокова Н.Н. Жизнь на погосте. Предки зырян ужговских в их современном восприятии и в археологических источниках // Смерть как феномен культуры. Сыктывкар, 1994.

Шаповалова Г.Г. Егорьевский цикл весенних календарных обрядов у славянских народов и связанный с ним фольклор // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.

Шмелев И.С. Неупиваемая чаша. Романы. Повести. Статьи. М., 1996.

Щепанская Т.Б. «Знание» пастуха в связи с его статусом (севернорусская традиция XIX — начала XX в.) // Русский север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л., 1986.

Щепанская Т.Б. Неземледелец в земледельческой деревне: обрядовое поведение (севернорусская зона, XIX — начало XX в.) // Этнокультурные традиции русского сельского населения XIX — начала XX в. М., 1990. Вып. 1.

Элиаде М. Кузнецы и алхимики // Азиатская алхимия. М., 1998.

2000

inslav

«НОЧНАЯ ПЕСНЬ ПАСТУХА, КОЧУЮЩЕГО В АЗИИ» ЛЕОПАРДИ

К мифологеме пастушества

Стихотворение великого итальянского поэта-романтика Джакомо Леопарди (1798 — 1837) «Canto notturno di un pastore errante dell'Asia» рассматривается здесь в контексте, может быть, несколько неожиданном: *пастушеский текст* и его протагонист — *пастух* как мифологический персонаж; контекст отсылает к работам автора о *балканском пастушеском тексте* («*Движение* и *путь* в балканской модели мира», 1999).

Мифологические словари представляют пастуха следующим образом (см. хотя бы «Мифы народов мира». М., 1982, s.v.): пастух, пастырь имеет функции охранителя, защитника, кормильца, путеводителя, мессии, патриарха, вождя и т.д. Он причастен к тайне общения с животными и растениями, с небесными светилами и подземным царством, к идее времени. Примечательно, что в корпусе соответствующих фольклорных и мифологических текстов разных традиций непосредственные связи пастуха с космосом завуалированы, сохраняются на глубинном уровне и извлекаются преимущественно путем реконструкции (ср. загадки, в которых небо и небесные светила загадываются через пастуха со стадом). Напротив, в литературных текстах, особенно у авторов с мифопоэтическим чутьем, *пастух* мифологизируется — в ситуациях, казалось бы, и необязательных.

Стихотворение Леопарди навеяно, как он пишет в «Note ai canti», фрагментом «Путешествия из Оренбурга в Бухару в 1820 году», принадлежащего барону Мейендорфу: описание медитации глядящего на луну пастуха. Содержание стихотворения — размышления о бренности жизни («тема Леопарди»). Оно открывается сравнением-отождествлением жизни Луны и жизни пастуха, причем и то, и другое представлено как *движение* и *путь* у пастуха — краткий, у луны — бесконечный / бессмертный *(Somiglia alia tua vita / la vita del pastore* ⟨...⟩ *ove tende / questo vagar mio breve, / il tuo corso immortale/*). Жизнь пастуха — это путь *per montagna e per vale* 'через горы и

inslav

долины', ограниченный только краткостью человеческой жизни, но в пределах ее непрерывный, т.е. вечный. Луна — *eterna peregrina 'вечная странница'*. Краткое блуждание человека (пастуха) противопоставлено вечному пути мифологического персонажа (Луны), но они совершают его вместе, и немая Луна, наблюдая из своего пустынного (верхнего) мира за пастухом, как бы движется вместе с ним и его стадом. Луне, озирающей мир человека сверху, открыты (поэтому) тайны, содержащиеся прежде всего в *вечном движении: Бег времени, безмолвный, бесконечный* — значимо для себя самой перевела Ахматова *...del tacito, infinito andar del tempo*. От *простого пастуха* тайны скрыты — до поры до времени (вспомним еще одного «простого пастуха» — Париса, которому было предназначено судить богинь); тайны откроются, если/когда пастух поднимется на небо, где будет летать среди облаков, пересчитывать звезды (т.е. пасти свои небесные стада) или, как он говорит про себя, блуждать, 'как гром, от вершины к вершине' *come tuono erro di giogo in giogo*. Иными словами, когда, оставив свою земную ипостась, пастух превратится в равного Луне небесного персонажа (Громовержца? — ср. маркированное противопоставление *этого* пастуха и Луны по оппозиции *звук-гром/молчание-немота*), т.е. станет мифологическим пастухом архетипической модели мира, «космическим пастырем», он будет причастен космическим тайнам. Поразительна почти терминологическая точность, с которой Леопарди передает эту мифологему.

1999

inslav

О МИФОЛОГИЧЕСКОМ ГЕРБАРИИ: *РУТА*

Анализ каждого самостоятельного фрагмента мифологического словаря или кода модели мира (ММ) можно представить как реконструкцию глубинного уровня, который нередко выступает на поверхность в секуляризованной форме, скрывая свои истоки, тянущиеся к некоему сюжету, мотиву, к некоей мифологеме. Такого рода многослойность наглядно проступает в «растительном» фрагменте/коде ММ.

В этой короткой заметке мы пытаемся немного приоткрыть мифологическое досье *руты* (Ruta graveolens L.). Пришедшая с востока и нередко упоминаемая в паре с мятой («Но горе вам, фарисеям, что даете десятину с мяты, руты и всяких овощей...» Лк. 11, 42) и распространившаяся в Средиземноморье, а затем в Европе, рута с древнейших времен известна своими медицинскими и кулинарными свойствами (Теофраст относит ее к овощам, наряду с базиликом и укропом). Универсальные апотропейные свойства руты как средства защиты от злокозненных существ самых разных обличий и функций приписываются ее ядовитости, но прежде всего — острому запаху. Предполагается, что на север Европы рута путешествовала вместе с монастырской фармакопеей, и это «герметизировало» знания о ее лечебных и соприкасавшихся с ними магических свойствах. Впрочем, такого рода герметизация знаний о лекарствах характерна для любой ММ, в том числе и «окультуренной» — ср. в наших больницах табу на название прописываемых лекарств, которое отзывается пережитком убеждения, что колдовство-лечение потеряет силу, если пациент узнает его технику.

Итак, если магические свойства руты в общем прикровенны, она в буквальном смысле расцвела в не-мифологических жанрах фольклора, прежде всего в лирических песнях. Балканский *седеф*, балтийская *зеленая рута* прочно вошли в символику девичества, чистоты и привлекательности невесты, став основным флористическим клише (особенно для балто-славянской традиции). Конечно, и здесь проступает «теневой портрет» руты: га-

inslav

рантом девической неприкосновенности служат апотропейные свойства руты. Рутовый веночек — не только украшение, но и средство защиты, а в этом своем качестве рута может быть жесткой — она и пахнет, и отравляет, и вызывает воспаление кожи («жжет»). Так проявляется амбивалентность руты, объединение в ней противоположных значений. Это, впрочем, свойственно мифологическому гербарию. «Травой милосердия» (Herb of Grace) называют руту потому, что она изгоняет дьявола и злых духов, и здесь объединение Добра и Зла не только иллюстрирует эту особенность руты, но указывает на следы мотива *превращения* в ее мифологическом досье, что, в свою очередь, может отсылать к сюжету и далее — к мифологеме.

Магические функции руты сосредоточены на ее свойстве быть одновременно и ядом, и противоядием. Эта амбивалентная связь с ядом прочно прикрепляет руту к «змеиной теме», как непосредственно (ср. сербскую традицию, где рута выступает как надежное противоядие против укуса змеи и ядовитого паука[2]), так и в обществе *ласки*, одного из ярких представителей мифологического бестиария. О том, что ласки едят руту как противоядие от укусов змей (предполагается, что они с ними сражаются), говорил еще Плиний. В средние века это поверье было широко распространено, ср. у Одо из Мена[3]:

> Ласки нас учат, что рута поистине дивный противник
> Всяческих ядов: они поедают руты побеги,
> Если им предстоит с ядовитыми змеями биться.

«Змеиная» тема переходит таким образом в змееборческую, и здесь предстоит обратиться *уже* к двойственности ласки. С одной стороны, она выступает как враг змеи и едва ли не единственный ее победитель. С другой стороны, она обнаруживает глубокое родство с хтоническими животными и прежде всего со змеями. Об этих свойствах ласки *в связи* с балканской и славянской традициями писалось, и отмечалась взаимозаменяемость ласки и змеи по признаку ядовитого укуса[4]. Еще один общий признак — усиление ядовитости с помощью особых трав, *κακὰ φάρμακα* у Гомера, см. Ил. XXII, 93—95:

> Словно как горный дракон у пещеры ждет человека,
> Трав ядовитых нажравшись и черной наполняся злобой,
> В стороны страшно глядит, извиваясь вкруг над пещерой.

В этом случае яд совершенно явно выступает не как антидот, а как оружие, направленное против врага. Перед нами, таким образом, раскрывается технология того, «как стать ядовитым», т.е. опасным. Уже упомянутый мифологический словарь соединяет мотив ласки, наевшейся руты и запасшейся ядом, с

inslav

«ядовитой девицей» из Gesta Romanorum, XI, которая становится опасной («ядовитой») потому, что сама ест яды.

Возможно, отсылка от ласки к Poison damsel не случайна: здесь и проступает мотив *превращения*. Хтонические животные, в число которых входит и ласка, неоднократно рассматривались в контексте мифологемы «Громовержец и его семья», в которую включен мотив превращения детей. В связи с лаской можно говорить о «женском варианте» этого мотива (ср. многочисленные легенды о превращении в ласку женщины в наказание за определенные проступки). Не рассматривая более подробно сюжеты, связанные с метаморфозами ласки, подчеркнем лишь неслучайность змеиной темы, отсылающей к противнику Громовержца, Змею-Дракону. Это подкрепляется средневековыми поверьями о том, что ласка — и только она — может победить *василиска*.

В христианской традиции василиск олицетворяет Антихриста, Дьявола и под., однако драконообразная сущность этого персонажа, появившегося из яйца, снесенного жабой или петухом (откуда его представление в виде крылатого змея с петушиной головой), несомненна[5]. Его значимое имя βασιλίσκος 'царек', толкуется как *rex serpentium*. Ласка, сражающаяся с василиском — это уже иная мифологическая ступень, это не взаимоотношения разных представителей животного мира (ср. «Рикки-Тикки-Тави»), а поединок Героя с Драконом (Громовержца с его Противником-Змеем), выраженный в зооморфном коде ММ. Поскольку в ММ возможен переход от одного кода к другому, постольку мотив *руты* как средства, необходимого для победы *ласки* над *василиском*, может привести к транспонированию этой же самой схемы в растительный код.

В открытом в 1974 г. Музее религиозного искусства в Удене (небольшой городок в Голландии) воспроизведен монастырский аптечный сад. В каталоге растений[6] рута, эта «волшебная трава»[7], единственная удостоилась средневекового стихотворного «мифологического *комментария*», принадлежащего Якобу ван Меерланту (XIII в.).

Описав руту как антидот, как средство для лечения ран, автор переходит к «змеиной теме»:

> Ruten roeke scuwet elc serpent,
> Alsmen over waer dat kent.
> Wie so hem met groente Ruten
> Al omme ende omme behanghet buten.
> Hi mach sender sorghe gaen
> Den balsilicus doet verslaen.

— Сообщив, что запаха руты боится змея, что для того, чтобы чувствовать себя в безопасности, надо с ног до головы обве-

inslav

шаться зеленой рутой (ее, так сказать, «общеапотропейное» действие), он добавляет, что таким образом, т.е. с помощью руты, можно п о б е д и т ь в а с и л и с к а.

Как и в случае с лаской, рута выступает в двойственной роли: из оружия оборонительного (антидот) она превращается в оружие наступательное, необходимое в поединке с василиском. Прочность этого мотива свидетельствуется польскими данными (Marcin Siennik, 1568): «kto się obłozy rutą, że miejsca gołego nie będze, tedy taki może bazyliszko zabić bez wszelkiej szkody i obrazy»[8]. В данном случае мы не касаемся вопроса о происхождении этого поверья, о первоисточнике текста, обращая внимание только на единство мифологической информации. В рамках растительного кода ММ можно говорить о том, что это обвешивание рутой или «переодевание рутой» соответствует превращению в руту, которая таким образом оказывается воплощением Героя, вступающего в поединок с Драконом. Это вызывет в памяти и другие обряды «переодевания растением» и прежде всего балканскую Пеперуду, одетую ветками бузины (или другой зелени) и связанную с тем же сюжетом, или «куст» — св. Георгий, победитель Дракона (мотив Диониса).

В случае руты и василиска как будто выступает только одно растение. Однако родство названий дракона — *василиск* — и мифологически значимого растения — базилик — восходящих к одному и тому же источнику, греч. βασιλεύς нельзя обойти вниманием. В определенном смысле здесь можно предполагать перекодировку противника руты в растение. В данном случае это может показаться слишком смелым. Однако в балто-балканском флористическом коде, описывающем брачные отношения, рута соответствует *девушке* (не является ли рутовый веночек остатком «переодевания» — превращения в руту?), а базилик — *юноше*. Вообще особая роль лексемы *царь* в названии мифологически отмеченного растения (в другом ареале функции базилика принимает на себя *василек*[9]) и «царя змей» в контексте языкового кода ММ (шифровка с помощью с л о в а) должна быть отмечена особо: слово перекрывает реалии, и лингвистическая информация оказывается сильнее любой другой.

В данном случае тексты с участием руты оказалось возможным возвести к определенной мифологеме (свернутому сюжету). Кроме того, рута втянута в свою орбиту полярных персонажей-тезок. Вопрос о том, не является ли это совпадение имен указанием на сходство — родство — тождество их носителей, указанием на возможность перехода от одного кода к другому и т.п., весьма интересен, но это — особая тема.

inslav

[1] Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. N.Y, 1950. S.v. *rue.*

[2] *Чајкановић В.* Речник српских народних веровања о биљкама. Београд., 1985. С. 211.

3 *Одо из Мена.* О свойствах трав. М., 1976. С. 109.

[4] *Цивьян Т.Е.* К мифологическим обоснованиям одного случая табу, *ласка* (mustela vulgaris) // Проблемы славянской этнографии. Л., 1979. С. 191—192; *Гура А.В.* Ласка (mustela nivalis) в славянских народных представлениях. 2 // Славянский и балканский фольклор. М., 1984. С. 131—133.

[5] Средневековый бестиарий. М., 1984. С. 192. О вражде ласки и змеи там же, с. 111.

[6] Artsenijhof. Geneeskrachtige kruiden bij het museum voor religieuze kunst. Uden, 1987. P. 9.

[7] Folkloristisch woordenboek van Nederland en Vlaams Belgie. s'Gravenhage: Batavia, 1949. P. 479.

[8] *Nowiński M.* Dzieje upraw i roślin leczniczych. Warszawa, 1980. S. 105.

[9] Ср. еще название луговой руты — *василистник желтый: Залесова Е.Н.* Полный русский словарь-травник и цветник. СПб., 1900. Т. III. S.v. *Рута луговая.*

1989

inslav

ОБ ЭНТОМОЛОГИЧЕСКОЙ СИГНАТУРЕ РЕМИЗОВА: *ПАУК*

Мир насекомых у Ремизова, если не слишком разнообразен, то весьма характерен и за немногими исключениями (бабочка-махаон, пчела) принадлежит к числу «домашних вредителей»: комары, мухи, блохи, клопы, тараканы. Мотив борьбы с ними и уничтожения их встречается у Ремизова столь же часто, сколь и отмеченно (от описания обряда похорон комара, мухи и блохи до тараканьего пастуха и зловещего Тараканомора). Эта борьба имеет фольклорно-мифологическое обоснование, поскольку «всякое насекомое, которое сосет, пиявит и точит, и ничем от него не отобьешься, никуда не схоронишься, — докучная погань, гнус — творение сатанинское». К миру сатанинского, несомненно, должен принадлежать и паук, «отмеченный среди отмеченных»: его нельзя назвать докучливым гнусом, поскольку паук принадлежит к более высокому рангу зла — он не «докучает», а заманивает, овладевает и убивает. С ним у Ремизова гораздо более сложные и неоднозначные отношения.

Зная особенность творческого мира Ремизова, трудно определить, когда и как появилась у него выделенность «паучьей» темы и зачатки ее амбивалентности. Может быть, первый толчок дали его занятия на естественном отделении математического факультета московского университета, где он собирался взять ракообразных и паукообразных и... «всю эту водяную кишь и прядь — и почему раков едят, а пауками брезгуют?» Конечно, этому способствовали и серьезные занятия народными традициями, и в первую очередь русским фольклором, откуда Ремизов извлекал мифологическое досье паука-оборотня, в которого превращается черт:

> Солдат раскрыл глаза: своды у дома раздвинулись, и как паук спускается на него тот самый детина, что пирога ему не дал; спускается пауком, пугает — и уж дышать стало трудно. И пало на ум солдату: сгреб он сумку, да паука и толкнул — паук обернулся кошкой. Он ее за хвост в сумку. И с сумкой бежать.

inslav

Символизируемое пауком сатанинское в его экзистенциальной ипостаси почерпнуто у Достоевского: и свидригайловская баня с пауками, и «красненький паучок» из «Бесов» и, наконец, Тарантул неоднократно воспроизводятся Ремизовым с прямой и подчеркнутой отсылкой к источнику:

...не пауки Свидригайлова, глазастые и тысяченогие, ткущие жизнь и распределяющие долю живому без пощади и милосердия по своим каким-то соображениям; не баня с пауками — этот образ то-светной вечности...; Вий... живое черное сердце жизни, корень, неистовая прущая сила — вверх которой едва ли носится Дух божий, слепая, потому что беспощадная, обрекая на гибель из ею же зачатого на земле равно и среди самого косного и самого совершенного не пощади никого. Вий — а Достоевский скажет Тарантул (и т.д.).

Неотвратимость гибели, идущей от паука, отражена в одном из ремизовских снов, где этот мотив опирается еще и на внутреннюю форму слова (родственного греч. «крючок» и др.):

И по мере того, как лицо ее с огромными серыми без зрачков глазами приближалось ко мне, тонкие паутинные сети медленно опускались с потолка. Я с ужасом чувствовал над головой эти сети, свой неизбежный капкан. А когда глаза моей соседки слились в одно серое стекло, сеть коснулась моего темени и острый крючок вошел мне в живое. А зацепя, чуть дернул и грубо поволок меня через Сашу, через стол вверх — по потолку.

Ср. «материальное» воплощение хищника-паука: в комнате Ремизова со знаменитыми игрушками, подвешенными па веревочке (-паутинке), в углу сидел паук, поджидавший эти игрушки, чтобы их съесть. Однако этим роль паука в ремизовском мире не ограничивается. Возможно, стимулом к актуализации не столько символа, сколько образа паука послужило одно из наиболее «чувствительных падений» Ремизова — обвинение (несправедливое) в плагиате:

«Москва встретила меня карикатурой: жиром заплывшая морда, по носу узнаю себя, пауком среди книг, и в руках ножницы», а подпись: «Писатель или списыватель?"» («Плагиатор»).

Ремизов принял этот образ как свою сигнатуру (ср. приводимое им обращение Розанова: «В третий раз захожу, — повторил Розанов, — ну, прощай, волк и паук, до пятницы»); вполне в своем духе он и боролся с ней, и признавал в этом образе нечто глубинно-позитивное, хотя и искаженное и потому трагическое. Ср.:

Вглядевшись в воспоминания Степуна... я вдруг понял, да ведь он меня хотел представить пауком. А ведь он прав: развесить такую паутину —

inslav

книжное хозяйство и мысленно бегать из угла в угол, конечно, сравнить с пауком. Только Степун меня не знает, если не видит, из каких корней мое слово и вся эта паутина. ..

Вероятно, амбивалентность паука побудила Ремизова дать эту сигнатуру особо выделенному своей амбивалентностью герою «Мертвых душ» — Плюшкину:

Степан паук. Паутина, берлога, гнездо. Однажды паук приладил к маятнику паутину и часы остановились. И вещи — вещи растут по часам — стали разрушаться. ... Хозяин на пожарище.. Собирает обгорелое, и с тем же самым задором, как пауком бегал по своей паутине, строя». («Огонь вещей», о Плюшкине).

Выражением/результатом этого «строительного», т.е. созидательного, но обращенного в конце концов на разрушение свойства паука является паутина, одновременно и украшение («при ясном солнечном небе... кругом плавала длинная паутина, ее было столько, что издали, на припоре света, поле было как будто накрыто хрустальным ковром» («Шаляпин»), и ловушка («перед этим непроницаемым паутинным перепутьем у человека опустятся руки: паутина, которая днем кутала мне глаза, теперь спутала мне ноги»). Ремизов сам и создатель этой паутины (в прямом — ср. о его рукописной книге «это паутинная, мелко расшитая буквами, книга» — и в переносном — «заманиватель» людей — смысле), и ее жертва: «*И прямо в глаза мне не осенние паутинки, а ежиные иглы вливают свои студеные жала*)». Он сам и паук, он и тот, кто ищет помощи у паука, которая из-за оборотнической паучиной природы не может не обернуться гибель:

И в тяжелой вянущей тьме как будто беру я что-то — хочу материнскую руку прижать к сердцу, И вижу: паук! И гляжу в высоту: "Крылатый паук, залей рану на моем сердце!" И на зов мой спускается мохнатый холодный паук. И тьма еще темней и безысходней.

1995

inslav

Язык:
тема и вариации

Поэтика



inslav

inslav

СЕМАНТИЧЕСКИЙ ОРЕОЛ *ЛОКУСА*

Выбор места действия в художественном тексте

«Для личностей многочеловеческих (народных и многонародных) ⟨...⟩ связь с физическим окружением (с природой территории) настолько сильна, что приходится ⟨...⟩ рассматривать это физическое окружение как продолжение данной многочеловеческой личности», — писал Н.С. Трубецкой в связи с проблемой самоидентификации[1]. Эта связь отсылает к теме *человек—пространство/место (локус)*, детально разработанной в разных аспектах и в разных научных дисциплинах, от биологии до философии. Здесь мы хотели бы рассмотреть только одну сторону темы — на материале художественной литературы и, прежде всего и в основном, sub specie семиотики.

Вряд ли можно найти текст (по крайней мере, сюжетный), в котором не было бы указано *место действия*[2]. Более того, существует традиция (или потребность) н а з в а т ь место, сначала установив его признаки (природные и культурные), а затем дав ему с о б с т в е н н о е и м я / и м я с о б с т в е н н о е, реальное, вымышленное или зашифрованное: действие происходит *на севере, на море, в лесу* и т.п.; *в городе → в городе Петербурге / в городе Глупове / в городе N*[3].

То, насколько важна для автора (писателя, рассказчика) привязка к месту/топониму, подмечено и обыграно в одном мемуарном тексте — Ю.К. Щеглов пересказывает А.К. Жолковскому услышанные им в ростовском Доме крестьянина (в 1960 г.) разговоры шоферов:

— Ах, Алик, они говорили только об одном. Из их разговоров я понял, что советские люди ни о чем другом вообще не думают. Особенно внимательно они слушали некоего Василия Васильевича; видимо, он у них пользуется большим авторитетом в этом вопросе. Они все просили его: «Василь Васильич, ты расскажи, как ты в Сумах-то, как ты в Сумах-то?»

— Ну, и он рассказал?
— Рассказал.
— Что же он рассказал?

inslav

— Он рассказал довольно обычную историю, которая могла произойти и не в Сумах, в которой, в сущности, ничего такого специфически сумского не было[4].

Ничего в «истории» *специфически сумского* не было, но и для слушателей, и для рассказчика (как, кстати, и для ироничных пересказчиков) эпизод потерял бы многое, причем не столько в достоверности, сколько в художественной и (более прикровенно) семиотической ценности. *Локус* «переигрывает» сюжет[5], из пространственного фона становится своего рода персонажем, имеющим имя = топоним, — ситуация, которая представляется едва ли не универсальной. Далеко не просто определить, что первично, что вторично, что к чему привязано, т.е. по каким принципам происходит «размещение сюжета» в конкретной точке. Заранее скажем, что в исторических, географических, мемуарных и под. описаниях, по самому жанру претендующих на объективную точность в обозначении пространства, недостоверность как бы заложена изначально. Обычно она списывается на недостаток сведений, на утери памяти, однако далеко не всегда эти объяснения являются сильными: вариации и лакуны могут быть преднамеренными, и все это приводит к выводу, что *локус/топоним* ведет себя более самостоятельно, чем это ему предписано общими представлениями[6].

Введение понятия *пространственных текстов*, начавшееся с *петербургского текста русской литературы* и теперь широко тиражируемое (*московский, провинциальный, итальянский* и другие **** ские* тексты), является, по сути дела, признанием определяющей роли *локуса* в конструировании текста и даже в классификации сюжетов, привязанных к определенному *локусу*, так сказать, *специфически сумских*. Можно предположить, что столь популярный сейчас (в России) жанр экскурсий по маршрутам, проложенным литературными произведениями (ср. *Петербург Достоевского*, прежде всего по «Преступлению и наказанию», *Москва Булгакова*, прежде всего по «Мастеру и Маргарите», и др.), т.е. попытка установить *место действия*, реальное или условное (в последнем случае читатель становится своего рода соавтором), свидетельствует о том, насколько сильно в сознании читателя и/или исследователя *место* определяет развитие сюжета и его *смыслы*. Однако сам механизм выбора места/топонима в каждом конкретном случае или в корпусе произведений одного автора (от чего потом можно перейти к более крупным классификационным единицам — к тем же *пространственным текстам*) во многом остается нераскрытым. Точнее, все кажется понятным и даже лежащим на по-

inslav

верхности, — но до определенного уровня, перейдя который мы оказываемся перед вечными вопросами, заданными в свое время Ж. Дюмезилем: *Почему? Как?*[7]

В этой статье предполагается рассмотреть набор *локусов/топонимов* в сравнительно небольшом прозаическом корпусе произведений одного автора. Выбор определен одним из направлений научных интересов юбиляра (В. Шмида): это художественная проза Пушкина[8]. Рассматриваются: «Арап Петра. Великого» — *АПВ*; «Роман в письмах» — *РвП*; «Повести Белкина» — *ПБ* («Выстрел» — *В*, «Метель» — *М*, «Гробовщик» — *Г*, «Станционный смотритель» — *СС*, «Барышня-крестьянка» — *БК*); «История села Горюхина» — *ИСГ*; «Рославлев» — *Р*; «Дубровский» — *Д*; «Пиковая дама» — *ПД*; «Кирджали» — *К*; «Египетские ночи» — *ЕН*; «Капитанская дочка» — *КД*. За пределами анализа остаются отрывки, наброски и планы ненаписанных произведений, а также путешествия и то, что определяется как «историческая проза» (прежде всего, «История Пугачева»). Последние не рассматриваются потому, что там *локус* изначально определен ж а н р о м, а нас на этом этапе интересуют случаи, когда *локус* определен с ю ж е т о м[9].

Еще одно ограничение, введенное нами, состоит в следующем: здесь представлен анализ *культурных*, а не *природных локусов*, т.е. рассматриваются только единицы политико-административного деления (*страна, губерния, город* и т.д.) и соответствующие им топонимы, — но не «пейзажи»[10]. Мы начинаем анализ с «топографического» списка по каждому из текстов. Список не соотносится ни с героями, ни с сюжетом — пока это чистое перечисление (частотность употребления каждого обозначения внутри одного произведения не учитывается):

АПВ: Париж, парижский, Россия, русский, Русь, Петербург, петербургский, Франция, граница, Красное Село, столица, Ораньенбаум (sic!), Нарва, Рязань, Цареград.

РвП: деревня, Петербург, Москва, уездный, саратовский, Палестина, Рим.

ПБ:«*От издателя*»: село, деревня, околодок, Горюхино, Ненарадово.

В: местечко***, столица, деревня, деревенька, городок, Москва, Н** уезд, поместье, Скуляны.

М: поместье, Ненарадово, деревня, Жадрино, жадринский, *** ское (поместье), Бородино, Москва, *** губерния, столица, уезд, деревня, Вильна.

Г: Москва, германский, городок.

СС: *** ская губерния, станция***, С***, Смоленск, Петербург, местечко***, село.

БК: губерния, имение, деревня, Россия, околодок, Москва, уездный, город, столица, столичный, село, Прилучино, Тугилово, колбинские, захарьевские, хлупинские (крестьяне соответствующих деревень).

inslav

ИСГ: село, Горюхино, Москва, деревня, вотчина/отчина, губернский, уездный, город, Петербург, страна, столица, имение, Дериухово, Перкухово, захарьинские, карачевские (крестьяне соответствующих деревень).

Р: Москва, московский, деревня, ** село, губернский, город, столица, Париж, Франция, Англия, Германия, Россия, Европа, Бородинское (сражение).

Д: поместье, губерния, губернский, имение, село, сельцо, селение, Покровское, Петербург, город, городской, уезд, уездный, Кистеневка, кистеневский, Песочное, Арбатово, деревня, станция, Москва, **, граница.

ПД: Париж, деревня, подмосковная, саратовская, Версаль, Петербург, Москва.

К: Молдавия, Австрия, Скуляны, Яссы, Бессарабия, Кишинев, Килия.

ЕН: египетский, Петербург, неаполитанский, Флоренция.

КД: деревня, село, станция, Москва, Пруссия, Мыс Доброй Надежды, Россия, Оренбург, оренбургский, Симбирск, симбирский; Белогорская, Татищева, Нижнеозерная, Юзеева (крепости); Бердская слобода, Казань, Сибирь, Петербург, петербургский, почтовый двор/станция, София, Царское село, губерния, город, провинция, провинциальный, ***.

Теперь проведем классификацию локальных указателей, разделив их на 2 группы: I. *Виды поселений* II. *Топонимы*. Группа топонимов в свою очередь делится на 3 подгруппы: 1. *Реальные топонимы* 2. *Вымышленные топонимы* 3. *Зашифрованные* буквой и/или звездочкой) *топонимы*.

I. Виды поселений

вотчина/отчина — *ИСГ*; город, городок *В, Г, БК, ИСГ, Р, Д, ПД*; граница — *АПВ, Д, К, КД*; губерния, губернский — *М, СС, БК, ИСГ, Р, Д, КД*; деревня, деревенька, деревушка — *РвП, ПБ, В, М, БК, ПД КД*; имение — *БК, ИСГ, Д*; крепость — *КД*; местечко — *В, СС*; околодок — *ПБ, БК*; поместье — *В, М, Д*; провинция, провинциальный (провинциал) — *БК, КД*; село, сельцо, селение — *ПБ, Д, М, СС, БК, ИСГ, Р, Д, КД*; слобода — *КД*; станция, станционный — *СС, Д, КД*, почтовый двор — *КД*; столица, столичный — *АПВ, В, М, БК, ИСГ, Р*; страна — *ИСГ*; уезд, уездный — *М, БК, ИСГ, Д*; усадьба *Д*.

II. Топонимы

1. Реальные топонимы

Австрия — *К*; Англия — *Р*; Бердская — *КД*; Бессарабия — *К*; Бородино, Бородинское — *М, Р*; Версаль — *ПД*; Вильна — *М*; Германия, германский — *Г, Р*; Европа — *Р*; Египетский — *ЕН*; Казань — *КД*; Килия — *К*; Кишинев — *К*; Красное село — *АПВ*; Молдавия — *К*; Москва, московский, подмосковный — *РвП, В, М, Г, БК, ИСГ, Р, Д, ПД, КД*; Мыс Доброй Надежды — *КД*; Нарва — *АПВ*; Неаполитанский — *ЕГ*; Нижнеозерная крепость — *КД*; Ораньенбаум — *АПВ*; Оренбург, оренбургский — *КД*; Палестина — *РвП*; Париж, парижский — *АПВ, Р, Д, ПД*; Петербург, петербургский — *АПВ, РвП, СС, ИСГ, Д, ПД, ЕГ, КД*; Пруссия — *КД*; Рейнская федерация — *Р*; Рим *ЧРвП*; Россия, русский — *АПВ, Р, БК, КД*; Рязань — *АПВ*;

inslav

Саратовский — *РвП, ПД*; Сибирь — *КД*; Симбирск, симбирский — *КД*; Скуляны — *В, К*; Смоленск — *СС*; София *ЛД*; Татищева (крепость) — *КД*; Флоренция — *ЕН*; Франция — *АПВ, Р*; Цареград — *АПВ*; Царское село — *КД*; Юзеева (крепость) — *КД*; Яссы — *К*.

2. Вымышленные топонимы

Арбатове — *Д*; Белогорская крепость — *КД*; Горюхино — *ПБ, ИСГ*; Дериухво — *ИСГ*; Жадрино, жадринский — *М*; Захарьевский — *БК*; Захарьинский — *ИСГ*; Карачевский — *ИСГ*; Кистеневка, кистеневский — *Д*; Колбинский — *БК*; Ненарадово — *ПБ, М*; Перкухово — *ИСГ*; Песочное — *Д*; Покровское — *Д*; Прилучино — *БК*; Тугилово — *БК*; Хлупинский — *БК*.

3. Зашифрованные топонимы

** Д; *** КД, ** село — *Р*; *** местечко — *В, СС*, *** ская/ое: губерния — *М, СС*, деревня — *Р*, поместье — *М*, село — *СС*, станция *** — *СС*; Н. село — *СС*; Н ** уезд — *В*; С *** — *СС*.

Прежде всего обращает на себя внимание разработанность первой группы лексем («Виды поселений»), которая подробно и точно отражает политико-административное деление России: *страна — столица/провинция — губерния — уезд — города́ губернский/уездный — село/сельцо — деревня — поместье/имение/усадьба*. Видам поселений соответствуют и все три подгруппы топонимов, которые, за исключением некоторых лексем первой подгруппы (реальные топонимы — стра́ны и города́, *Россия, Москва, Петербург* и т.п.), могут иметь при себе соответствующее классификационное уточнение: *село Горюхино, сельцо Кистеневка, поместье Ненарадово, Белогорская крепость* и т.п.; это уточнение обязательно при зашифрованных топонимах (ср., однако, «В** появились разбойники», «Дубровский» 168; «В тридцати верстах от *** находится село», «Капитанская дочка» 360).

Следующий фильтр — *локусы*, в которых п р о и с х о д и т действие, и *локусы*, которые лишь у п о м и н а ю т с я — по разным основаниям и с разной степенью мотивированности. Например, в «Арапе Петра Великого» действие происходит во *Франции* (Париж) и *России* (Красное село, Петербург), упоминаются же по разным поводам Ораньенбаум (Петр спрашивает у великой княжны Елизаветы, помнит ли она «маленького арапа, который для тебя украл у меня яблоки в Ораньенбауме?», 16), *Нарва* (у шведского офицера, танцмейстера Наташи, нога была прострелена под Нарвой, 24), *Цареград* (Ибрагим был продан в Цареграде, 32). Ср. нагнетение «упоминаемых» топонимов в «Рославлеве»: *Франция, Англия, Германия, Париж, Рейнская конфедерация, Бородинское сражение*. Этот же прием ха-

inslav

рактерен для «Капитанской дочки» и «Кирджали», т.е. для сюжетов, претендующих на историческую достоверность[11].

Какие бы отклонения от исторической точности ни были (ср. хотя бы сочетание реальных и вымышленного топонимов в «Капитанской дочке»: *Симбирск, Оренбург, Москва, Петербург* к т.д. и все *крепости* — кроме *Белогорской крепости*; см. там же *София*, город, в который Марья Ивановна приезжает за несколько лет до его действительного основания[12], и др.), тем не менее, и логика, и мотивация топонимической насыщенности сохраняются. В эту же группу входит квазиисторическая «История села Горюхина» и вступление «От издателя» в «Повестях Белкина», где появление многочисленных вымышленных и при этом «говорящих» топонимов обосновано изложением «истории *локуса*». Вполне естественно, что там вымышленные топонимы почти все — гапаксы (за исключением Горюхина и Ненарадова).

Локальная организация других произведений следующая: действие происходит в *столице* (Петербург, Москва, Париж) и/или в *провинции* (безымянные, вымышленные или зашифрованные *города* и *села* (*деревни, поместья*), расположенные в *губерниях* и *уездах*, почти обязательно *дальних*[13]) — всё в соответствии с административной иерархией[14]. Тексты могут быть *монолокальными* и *полилокальными*. При этом набор реальных *локусов* (= топонимов), в которых происходит действие, весьма ограничен: в общем, все вертится вокруг Москвы и Петербурга.

Начнем с полилокальных текстов, где локусы либо «реальны» (п е р е м е щ е н и я героев по ходу повествования), либо только н а з в а н ы, они входят в предысторию, являются деталями, сообщающими достоверность, кладущими события на карту и на время. И в том и в другом случае *локусы* формируют хронотоп. При этом практически всегда идет игра на с о ч е т а н и и реальных, вымышленных и зашифрованных топонимов. О *Белогорской крепости* и *Софии* в «Капитанской дочке» уже говорилось. К этому же: Дубровский приезжает в родную деревню с вымышленным названием *Кистеневка* из *Петербурга*, где он учился, — так же как молодой Берестов («Барышня-крестьянка») приезжает в свою безымянную деревню из *Москвы*. Ради точности следует сказать, что Москва не н а з ы в а е т с я, а в ы ч и с л я е т с я по косвенному свидетельству: «по рукам ходил список адреса одного из его писем: *Акулине Петровне Курочкиной, в Москве, напротив Алексеевского монастыря...*» (100); вообще же известно только то, что он «был воспитан в *** университете» (100).

inslav

Ср. в связи с последним случай «Станционного смотрителя». Там топография построена «на звездочках»: *‴ ская губерния, станция‴, С‴, местечко‴*, но при этом сообщается, что Минский («говорящая» топонимическая фамилия) едет из *Смоленска* в *Петербург*, и в *Петербург* же отправляется на поиски Дуни отец (ср.реальные петербургские адреса: *Измайловский полк, Демутов трактир, Литейная*). Этой амальгамы оказалась достаточно для того, чтобы отождествить *станцию‴* с *Вырой*, под Петербургом, и даже открыть там претендующий на аутотентичность «Музей станционного смотрителя», — хотя пушкинский текст таких прямых указаний не дает. Здесь, помимо более или менее основательных топографических вычислений, роль топонимического указателя, конечно, сыграла знаковая фамилия станционного смотрителя *Вырин*.

В мобильности персонажей (которые реже ходят пешком и чаще ездят: этим подчеркивается не только фактор скорости, но и дальность расстояний) заложена идея *движения* = перемещения из одного *локуса* в другой, причем перемещения мотивированного. На этом строится несколько сюжетов, в которых *полилокальность* обоснована содержательно. При этом подразумевается, что действие должно происходить на громадном, бесконечном пространстве русской глуши, в отдаленных (*дальних*, см. выше) губерниях или вообще в пунктах (селах, деревнях, поместьях), расположенных на большом расстоянии друг от друга. Эту «локальную» мотивированность мы находим в «Метели» (ср. ту же ситуацию в «Капитанской дочке» — буран в степи), где вся интрига закручена на «дорожной путанице», которая может случиться только в глухих местах глубокой провинции; в «Выстреле», где Сильвио мечется в поисках своего врага — опять-таки по местечкам, уездным городкам, деревенькам и поместьям. Столь же несомненно, что благородный разбойник Дубровский может действовать только *на большой дороге*, скрываясь в лесах и появляясь в деревнях и усадьбах, т.е. его *локус* — сельская местность в провинции, а уездный город фигурирует только как место суда. Мотивирована и не требует дополнительных объяснений «деревенская локализация» «Барышни-крестьянки» — фокус с переодеванием и романтические встречи требуют пасторальных, а не урбанистических декораций. «Роман в письмах» построен на противопоставлении *столица/провинция*, и в этом его основная пружина.

Оппозиция *столица/провинция* играет особую роль в русской исторической и культурной традиции и, естественно, находит яркое выражение в литературе[15]. На аксиологической оси оценочные критерии могут меняться на противоположные,

inslav

и провинция предстает то как пасторальный рай, то как ад невежества и дикости. Соответственно и столица выступает то как образец культуры, то как воплощение бездуховности, пресыщенности и развращенности. В русской модели мира собственная страна воспринимается как громадное (*без конца и края*) пространство, в котором *провинция* (как семиотическая единица и как реальность) помещена в почти мифологическую даль и глушь. Другая характерная черта той же модели — соревнование/противопоставление двух *столиц*, Москвы и Петербурга, где первой отводится роль *провинции*, не дотягивающей до европейского уровня, а второму приписывается светскость, казенность и бездушие.

Эти «русские универсалии» находят подтверждение и в пушкинской прозе[16]. Не разбирая не раз отмеченное и подробно описанное, ограничимся несколькими примерами, отражающими противопоставление *Москва & Петербург = столицы / губерния, уезд, город(ок), деревня (деревенька) = провинция:*

Рассеянные жители столицы не имеют понятия о многих впечатлениях, столь известных жителям деревень или городков, например об ожидании почтового дня. ⟨...⟩ Прошло несколько лет, и домашние обстоятельства принудили меня поселиться в бедной деревеньке Н** уезда. ⟨...⟩ Всего труднее было мне привыкнуть проводить осенние и зимние вечера в совершенном уединении («Выстрел» 61, 64);

Мария Гавриловна жила в ***губернии и не видала, как обе столицы праздновали возвращение войск. Но в уездах и деревнях общий восторг был еще сильнее («Метель» 77).

Петрушу Гринева отправляют из симбирской деревни не в Петербург, а в еще большую глушь:

Чему он научится, служа в Петербурге? мотать да повесничать? ⟨...⟩ Вместо веселой петербургской жизни ожидала меня скука в стороне глухой и отдаленной.

— В противоположность ему Марья Ивановна, которой ее царскосельская хозяйка приписала «провинциальную застенчивость», не полюбопытствовала взглянуть на Петербург и в тот же день уехала обратно в деревню. («Капитанская дочка» 261, 360); Лиза из «Романа в письмах», выбирает деревенскую жизнь:

Я тотчас привыкла к деревенской жизни, и мне вовсе не странно отсутствие роскоши. Деревня наша очень мила. ⟨...⟩ осенью и зимою немного печально, но зато весной и летом должно казаться земным раем. ⟨...⟩. Уединение мне нравится на самом деле, как в элегиях твоего Ламартина» (42).

— Лизе вторит Владимир, приехавший в деревню, чтобы отдохнуть от Претербургской жизни, которая ему «ужасно надо-

inslav

ела» (49). Именно Владимиру принадлежит сравнительная характеристика *Петербурга — Москвы — деревни* (в пользу последней):

Петербург прихожая, Москва девичья, деревня же наш кабинет, Порядочный человек по необходимости проходит через переднюю и редко заглядывает в девичью, а сидит у себя в кабинете (49):

Ср. еще противопоставление Петербурга и Москвы:

В своей одежде он всегда наблюдал самую последнюю моду с робостью и суеверием молодого москвича, в первый раз отроду приехавшего в Петербург («Египетские ночи» 245) и т.д.[17]

Пушкинский идеал чистой и романтической девушки, воспитанной в строгих правилах и в строгих границах (в буквальном и переносном смысле), противопоставленной холодной светской красавице, на «пространственном» уровне соответствует противопоставлению *провинциальной* барышни *столичным* дамам (это, конечно, не ограничивается его прозой). Действительно, все идеальные героини, все *Маши* и *Лизы* в рассматриваемых сюжетах идеальны потому (или пока) они «не изменяют» провинции (как это сделала *Дуня* в «Станционном смотрителе»)[18]. Известный пассаж; из «Барышни-крестьянки» можно считать программным:

Те из моих читателей, которые не живали в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни! Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам. Для барышни звон колокольчика есть уже приключение, поездка в ближний город полагается эпохою в жизни, и посещение гостя оставляет долгое, иногда и вечное воспоминание. Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями, но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: *особенность характера, самобытность* (individualité), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия. В столицах женщины получают, может быть, лучшее образование; но навык света скоро сглаживает характер и делает души столь же однообразными, как и головные уборы (101).

Ср. в «Романе в письмах»:

Эти девушки, выросшие под яблонями и между скирдами, воспитанные нянюшками и природою, гораздо милее наших однообразных красавиц... (53).

Классический руссоизм «положен» на пространство (и культурную традицию) России, и *локус* вносит свою лепту в ха-

inslav

рактеры героинь, ср. трех *Лиз*, барышню-крестьянку, воплощающую все достоинства и преимущества провинциального воспитания, и двух бедных воспитанниц: *Лизу* из «Романа в письмах», выбравшую деревню (очевидно, поэтому признаются ее «столичные» достоинства: «тихая благородная стройность в обращении, прелесть высшего петербургского общества», притом, что она сохранила в себе «живое, снисходительное, доброродное» 52), и *Лизу* из «Пиковой дамы», в которой ощущается некая приземленность (замужество с «очень любезным молодым человеком», имеющим «порядочное состояние» и т.п.; неслучайно стремление романтизировать «опернную» *Лизу*, заставив ее броситься в Зимнюю канавку)[19].

Последняя героиня приводит к рассмотрению оставшихся трех *монолокальных* произведений. Действие двух из них происходит в Петербурге — «Пиковая дама» и «Египетские ночи», одного в Москве — «Гробовщик». На первый взгляд, все три сюжета не связаны с определенным *локусом*: и карточный проигрыш, повлекший сумасшествие героя, и импровизация, и страшный сон могут быть приурочены к любому месту.

В предположении, что выступление итальянца-импровизатора в большей степени «ложится» на train de vie петербургского светского общества, «Египетские ночи» мы оставим в стороне.

В случае же двух остальных повестей правомерно говорить о формировании пространственных, ***ских* текстов: *петербургского* и *московского*, противопоставленных друг другу поворотами сюжета. Сверхъестественные события, происходящие в П е т е р б у р г е, приводят к трагической развязке, в М о с к в е — к комической[20].

Петербуржец (петербургский немец) Германн, жертвующий любовью ради богатства, становится невольным убийцей графини, сыгравшей с ним после смерти злую шутку, теряет все и сходит с ума.

Москвич, носитель мрачной профессии гробовщик[21] Адриан Прохоров, пережив потрясение, причиной которому были всего лишь неумеренные возлияния в компании добродушных соседей-немцев, обнаруживает, что столь напугавшие его визиты покойников ему только приснились, *покойница Трюхина* жива, и все благополучно.

Безумный Германн, кончающий свои дни в 17 нумере (*петербургской*) Обуховской больницы, «не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз!..."» («Пиковая дама» 237).

Московский финал контрастен. Проснувшись в ужасе, Адриан обнаруживает себя в своем новом, долгожданном доме на

inslav

Никитской и узнает, что единственные последствия его ночных приключений состоят в том, что он проспал обедню. «Ой ли — сказал обрадованный гробовщик. ⟨...⟩ — Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей» («Гробовщик» 87).

«Пиковая дама» считается основой и началом *петербургского* текста, притом, что, как уже было отмечено, собственно петербургские приметы там даны очень скупо: «История с чудесным карточным выигрышем могла произойти и в Париже (где, собственно, и лежит завязка сюжета, — там случается "анекдот о трех картах", столь сильно подействовавший на воображение Германна), и в Москве (откуда в Петербург переехал Чекалинский), да и вообще в любом месте, где есть игорный дом ⟨...⟩. ...не на Петербурге основан топографический (и топонимический) словарь Пиковой дамы»[22].

В определенном смысле то же можно сказать и о «Гробовщике», хотя там использован несколько иной прием: Москва упомянута только один раз и в следующем контексте: «пили здоровье Москвы и целой дюжины германских городков» («Гробовщик» 84), и чтобы ее опознать, т.е. понять, где происходит действие, надо изначально знать названия ее улиц, знать, что Басманная, Никитская с храмом Вознесения, Разгуляй являются неоспоримыми московскими приметами, знаками *Москвы*[23]. Однако общий колорит в характеристике города и его обитателей настолько ярок, и сюжет настолько на него «ложится», что мотивированность выбора места кажется несомненной. Сюжет ли «давит» на *локус* или *локус* на сюжет, но выбор места действия в обеих *монолокальных* повестях воспринимается как единственно возможный или, по меньшей мере, органичный.

В.Н. Топоров в своей работе о «гео-этнических» панорамах обращается к словесному (литературному) представлению реального пространства (и времени), процеженному сквозь фильтр культуры, откуда оно выходит преображенным. Под «гео-этнической» панорамой автор понимает максимально широкий, синтетически обобщающий способ "разового" ви́дения целого, дающий ответ на три основнх вопроса: *где? — когда? — кто?*, притом что объект видения дан в пространственном (географическом) коде. Пространственные характеристики панорамы весьма разработаны и включают в себя помимо геофизического и природного, этнического, экономического и т.п. культурно-исторический, религиозно-этический и аксиологический аспект. Только пространство подлинно устойчиво и может служить опорой; только оно конкретно-вещно и может быть увидено, услыша-

inslav

но, прочувствовано *здесь* и *сейчас*, Эстетическая функция панорамы, с одной стороны, ориентирована на поэтику перечислений (для расширения культурного кругозора); с другой стороны, на формальную отмеченность, на выбор. Уже в пушкинское время принцип, лежащий в основе «гео-этнических» панорам, последовательно сужаясь, применялся при литературном освоении темы города, дома, интерьера, а позже и мира душевных состояний человека»[24].

Предпринятое приближение к теме *локуса* у Пушкина — первый шаг к анализу «гео-этнической» панорамы его поэтического мира, связанной, среди прочего, с взаимодействием *локуса* и сюжета. Такого рода взаимодействие включает выбранную здесь тему в круг нарратологии, более точно — сюжетологии, которая рассматривает «порождение рассказываемой истории и преобразование этой истории в процессе нарративного конструирования»[25].

[1] *Трубецкой Н.С.* К проблеме русского самопознания. Париж, 1927. С. 3–7.

[2] Другую необходимую составляющую, *время* мы в данном случае оставляем в стороне.

[3] О *городах N.* в русской литературе см. теперь целый ряд исследований, из недавних — работы А.Ф. Белоусова в связи с романом Дробычина «Город N».

[4] *Жолковский А.К.* Из мемуарных заметок (продолжение) // Неприкосновенный запас. 1999. № 2 (4). С. 87.

[5] Не будем повторять здесь известные идеи Проппа о том, что фольклорный сюжет может быть восстановлен по передвижению героя и по перечислению мест, в которые он попадает, но приведем в связи с этим наблюдение Якобсона, что «как правило, в заглавиях оригинальных произведений Пушкина ⟨...⟩ указывается либо главное действующее лицо, либо место действия» (*Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 147): в этом можно видеть особую маркированность локуса, «приравнивание» его к персонажу, т.е. указание на его сюжетообразующую роль.

[6] В несколько ином аспекте, с отсылкой к статье П. Сувчинского «Местодействие в русской литературе» (1929) см.: *Frank S.K.* Dostoevskij. Jadrincev und Čechov als 'Geokulturologen' Sibiriens // Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann. Die Welt der Slaven. Sammelbände Сборники. Band 13. München, 2001.

[7] Подводя итог сравнительному анализу разных архаических традиций, Дюмезиль пишет: «Конечно, эти трансформации и отклонения объяснимы, но дадим себе отчет, что в тех же пространственных и временных условиях могли возникнуть и другие, но однако не возникли. Человеческий ум непрерывно производит отбор среди своих сокровенных богатств. Почему? Как?» (*Дюмезиль Ж.* Верховные боги индоевропейцев. М., 1986. С. 157).

inslav

[8] См. прежде всего: *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996.

[9] Цитаты даются по изданию: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 6. Художественная проза.

[10] В том числе и городские: внутренняя структура населенных пунктов, их «интерьер» — улицы, площади, набережные, здания и т.п. (как и интерьер зданий) не рассматриваются, если только не на уровне отдельных примеров.

[11] Ср. также *итальянский слой* в «Египетских ночах»: итальянец в России; секретарь неаполитанского посольства, молодой человек, недавно возвратившийся из путешествия, «бредя о Флоренции...» («Египетские ночи» 253) или еще: к *Мысу Доброй Надежды* Петруша Гринев приделывает мочальный хвост, мастеря из карты бумажного змея («Капитанская дочка» 259).

[12] Указано А.Л. Осповатом, которому автор приносит благодарность за топонимические консультации. См.: *Осповат А.Л.* Из наблюдений над царскосельским топосом «Капитанской дочки» // Тыняновский сборник. М., 2002. Вып. 11. С. 199—200.

[13] Что такое *дальняя губерния*, в каком направлении и на каком расстоянии от центра она расположена, — особая тема, которая здесь не затрагивается.

[14] В плане к «Истории села Горюхина» говорится, что ее автор собирается писать историю *губернского города*, поскольку *уездный город* права на историю не имеет.

[15] Этой проблеме посвящен сборник: Русская провинция. Текст — Миф — Реальность. М.; С-П., 2000; см., в частности, открывающую его статью о становлении и семантическом развитии термина провинция: *Зайонц Л.О.* «Провинция» как термин. Ср. развитие темы в: Геоэтнические панорамы. Провинция и ее локальные тексты. М., 2003.

[16] Семиотический анализ противопоставления двух столиц у Пушкина см. в: *Николаева Т.М.* «Московский текст» в переписке Пушкина // Лотмановский сборник 2. М. 1997; *Шварцбанд С.* О Москве и Петербурге у Пушкина (семиотика и затекстовая реальность) // Там же. — Это противопоставление может рассматриваться и в контексте пушкинских парадоксов, см.: *Schmid W.* Puškins Paradoxien // Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann. Die Welt der Slaven. Sammelbände. Сборники. Band 13. München, 2001. С. 433.

[17] Ср. из письма П.А. Вяземского Пушкину (26 июля 1828, Пенза): «...В провинциях прелесть. Здесь только, как в древности или в Китае, поэт сохраняет свои первобытные права и играет свою роль не хуже капитана-исправника или дворянского заседателя. В столицах мы считаемся по армии в человеческом роде».

[18] Добродетельная петербурженка *Наташа* в «Арапе Петра Великого» противопоставлена ветреной парижанке *графине Д.* В оппозиции *Париж/Петербург* можно видеть своего рода отражение оппозиции *столица/провинция*, тем более что в то время во всем Петербурге «не было ничего великолепного», и дома казались построенными наскоро (16).

[19] К сожалению, в книге В.Н. Топорова, посвященной «Лизину» тексту, пушкинским *Лизам* посвящено только несколько строк, см.: *Топоров В.Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995, С. 456.

inslav

[20] Вяч.Вс. Иванов замечает, что в «Гробовщике» сновидением мотивируется фантастика, в то время как во «Влюбленном бесе» (sc. в «Уединенном домике на Васильевском») фантастика отнесена к яви (*Иванов Вяч.Вс.* К истолкованию фантастических произведений Пушкина // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri. Padova, 2002. С. 180).

[21] Как и полагается, окрашенной черным юмором, ср. хотя бы вывеску на заведении Адриана Прохорова о гробах, которые «также отдаются напрокат и починяются старые» («Гробовщик» 81).

[22] *Цивьян Т.В.* Интерьер петербургского пространства в «Пиковой даме» Пушкина // Slavica Tergestina, Художественный текст и его гео-культурные стратификации. Trieste, 2000. VIII. С. 192. (В настоящей книге — С. 264).

[23] К тому же этот московский *локус* биографически связан с Пушкиным. *Немецкая слобода* (Басманная, Разгуляй), очевидно, притянула к себе клишированную тему *честных немцев*, которая традиционно принадлежит *петербургскому тексту* (Гоголь, Достоевский, Лесков и др.).

[24] *Топоров В.Н.* «Гео-этнические» панорамы в аспекте связей истории и культуры (к происхождению и функциям) // Культура и история. Славянский мир. М., 1997, passim.

[25] *Шмид В.* Нарратология Пушкина // Пушкинская конференция в Стэнфорде. Материалы и исследования. М., 2001. С. 300.

2004

inslav

ИНТЕРЬЕР ПЕТЕРБУРГСКОГО ПРОСТРАНСТВА В «ПИКОВОЙ ДАМЕ» ПУШКИНА

Поводом к написанию этой статьи явилась давняя дискуссия о «территориальных» текстах русской литературы вообще и об одном из них в частности — о *петербургском*, «с легкой руки» которого появились и появляются другие тексты (*московский, провинциальный* и т.п.). *Петербургский текст* (далее ПТ) давно получил права гражданства; у него есть своя хронология и свои авторы («демиурги»). Достаточно единодушно признается, что в начале этого литературного явления стоит Пушкин, а образцовыми примерами ПТ в его творчестве являются «Медный всадник» и «Пиковая дама». Естественно, признается и то, что точка отсчета для ПТ определена достаточно условно, что она *выбрана* как начало некоего этапа (периода, направления), подготовленного предшествующими текстами и очертившего (новые) границы своего собственного пространства. Под границами понимается сама структура ПТ с ее грамматикой, словарем и с ее семантикой, в свою очередь определяющей набор сюжетов, персонажей и формирующей то, что можно назвать «смыслами» ПТ или его«идеей».

Исследования ПТ катятся, в определенном смысле, по наезженной колее — так же, как и продуцируется и репродуцируется сам ПТ в разных вариантах[1]. В какой-то момент можно едва ли не зайти в тупик, перестав понимать, кто за кем идет в конструировании ПТ: исследователь за писателем или наоборот? И тут неизбежно возникает сомнение, не навязываем ли мы писателю слишком жесткую схему и слишком высокую степень «умышленности» в заполнении этой схемы?

Действительно, если мы обратимся к Пушкину, точнее, вернемся к Пушкину, т.е. к *началам* ПТ, то у нас не могут не появиться вопросы, пусть они и носят несколько метафизический характер. Например: выбирал ли он местом действия «Пиковой дамы» Петербург, имея в виду (еще не сформулированный исследователями — или создателями) ПТ, или это объясняется иными причинами, в том числе и случайностью? «Медный

inslav

всадник и «Пиковая дама» составляют своего рода *петербургское единство* в началах ПТ (они и были написаны одновременно в 1833 г., во время второй Болдинской осени). Однако, если сюжет «Медного всадника", — наводнение 1824 года — мог разворачиваться *только в Петербурге* (что подчеркнуто и названием поэмы, и подзаголовком «Петербургская повесть» и тем, что «происшествие, описанное в сей повести, основано на истине», а «подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов»), то в отношении «Пиковой дамы» все выглядит не так однозначно[2].

История с чудесным карточным выигрышем могла произойти и в Париже (где, собственно, и лежит завязка сюжета, — там случается «анекдот о трех картах», столь сильно подействовавший на воображение Германна), и в Москве (откуда в Петербург переехал Чекалинский), да и вообще в любом месте, где есть игорный дом или дом, где собираются любители карточной игры (как это было у Нарумова и у того же Чекалинского[3]). При внимательном прочтении текста обнаруживается, что лексема «Петербург» или указание на петербургские реалии встречаются в нем редко, и не на Петербурге основан топографический (и топонимический) словарь «Пиковой дамы»: следует заметить, что один из признаков «территориального текста» состоит в том, что такой текст «любит» называть сам себя, и это приводит даже к избыточности.

Существенно и следующее. В черновых набросках к «Пиковой даме», место действия было определено в первой же фразе, за которой следовали уточняющие детали:

> Года четыре тому назад собралось нас в Петербурге несколько молодых людей, связанных между собою обстоятельствами... Обедали у Андрие, ...ездили к Софье Астафьевне... (495).

Однако в окончательном варианте это ушло, и осталось лишь косвенное указание на Петербург, которое можно видеть в «конногвардействе» Нарумова[4].

Вся I глава имеет отчетливо французский топономастический колорит: графиня Анна Федотовна лет шестьдесят тому назад ездила в *Париж*, за нею волочился *Ришелье*, она проиграла *герцогу Орлеанскому*, обратилась за помощью к *Сен-Жермену*, явилась в *Версале au jeu de la Reine* (211 — 212); об «открытых игрецких домах Парижа» мечтает и Германн (234). Столь же отчетливо Франции противостоит «не-петербургская» Россия: графиню в Париже называли *La Vénus moscovite* — *moscovite* ассоциируется не только с Россией, но и с Москвой, к этому же «под Парижем нет у них ни *подмосковной*, ни *саратовской де-*

inslav

ревни» (211). Еще одно упоминание Москвы — в связи с переездом из нее Чекалинского (234).

Петербург назван трижды — в отмеченных точках сюжета, причем первый раз как бы сдвоенно, в одном эпизоде: одержимость идеей трех карт связана у Германна со странствиями по городу:

> Что если, — думал он на другой день вечером, *бродя по Петербургу*, — что, если старая графиня откроет мне свою тайну! ... Рассуждая таким образом, очутился он *в одной из главных улиц Петербурга* перед домом старинной архитектуры (219).

Третье упоминание Петербурга связано с началом роковых карточных экспериментов Германна (а не с его маршрутами и не с петербургскими реалиями): сказано, что в Петербург переезжает из Москвы Чекалинский (234). С Германном же связан и единственный микротопоним: *Обуховская больница*, в 17-м нумере которой он сидит (237). В *этом* Петербурге нет Невы (как и других рек и каналов), нет Невского проспекта (как и вообще отождествляемых адресов — графини, Германна, Нарумова, Чекалинского[5]); нет знаменитых храмов (графиню отпевают в *** монастыре), ресторанов (вместо *Андрие* черновых набросков — неизвестный *уединенный трактир*). Едва ли не единственный (но яркий) пассаж, характерный для "Петербурга ПТ», следующий:

> [Германн в десять вечера стоит перед домом графини]: Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты. Изредка тянулся Ванька на тощей кляче своей, высматривая запоздалого седока. — Германн стоял в одном сертуке, не чувствуя ни ветра, ни снега (223)[6].

Более пристальное «топографическое прочтение» текста обнаруживает следующее: организация пространства в «Пиковой даме» построена на оппозиции *внутренний/внешний* таким образом, что основной пространственной единицей, основным семиотическим локусом является *дом* и его *интерьер*, представленные не только как реалии, но и как лексемы мифологического словаря (откуда они и переходят в ПТ). *Внешнее* пространство ограничено фрагментом, видным из *окна дома*, и — *vice versa* — это то «уличное» пространство, которое необходимо для того, чтобы *видеть*, при этом не столько сам дом, сколько то, что происходит *внутри*. *Око-окно* — известный символ-тождество мифологического словаря. Он обозначает *зрение-ви́дение/смотрение*, т.е. получение информации визуальным путем. Представляется, что в этом и состоит организующий стержень «Пиковой дамы»:

inslav

Взгляд изнутри наружу: Лизавета Ивановна осталась одна: она оставила работу и стала *глядеть в окно*. Вскоре на одной стороне улицы из-за угольного дома показался молодой офицер (215); [о погоде на улице узнают, открыв] *форточку* (216 — 217); ...однажды Лизавета Ивановна, сидя под *окошком* за пяльцами, нечаянно взглянула на улицу и увидела молодого инженера, стоящего неподвижно и *устремившего глаза к ее окошку* [она смотрит в окно еще два раза и видит его]... После обеда она подошла к окошку с чувством некоторого беспокойства, но уже офицера не было... [затем она видит его у *подъезда* и] Возвратясь домой, она подбежала к окошку, — офицер стоял на прежнем месте, *устремив на нее глаза*... С того времени не проходило дня, чтоб молодой человек, в известный час, не являлся под *окнами* их дома. Между ним и ею учредились неусловленные сношения... она... *смотрела* на него с каждым днем долее и долее... она *видела* острым взором молодости... (218).

Взгляд снаружи внутрь [Неведомая сила притягивает Германна к дому графини] Он остановился и стал *смотреть* на окна. В одном *увидел* он черноволосую головку... Германн *увидел* свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь (221); [ожидая отъезда графини в бал, Германн стоит перед ее домом и видит, как] *окна* померкли (223).

Контакты через окно: [получив письмо от Германна, Лизавета Ивановна не знает, что делать], перестать ли сидеть у *окошка* [но выбирает другой вариант, пишет письмо и] *увидя* идущего Германна, Лизавета Ивановна... отворила *форточку* и бросила письмо на улицу (222); Наконец, она бросила ему в *окошко* следующее письмо (223).

Итак, контакты через окно способствуют возникновению между героями *неусловленных сношений*:

Не прошло и трех недель с той поры, как она в первый раз *увидела в окошко* молодого человека, — и уже она была с ним в переписке, — и он успел вытребовать от нее ночное свидание! (227).

Здесь стоит обратиться к архетипической (фольклорной) модели мира, в контексте которой *окно* среди прочего имеет значение «нерегламентированного» и потому опасного входа в дом: через окно попадает во *внутреннее*, защищающее пространство дома враг («вредитель»). Поза-позиция «с пяльцами под окошком» (ср. в «Сказке о царе Салтане», *три девицы под окном / пряли поздно вечерком*) может повернуть события в совершенно неожиданную и нежелательную сторону — как это и происходит в «Пиковой даме». Дальнейшее подтверждение опасности контактов через *око/окно* — в сверхъестественных событиях, происходящих с Германном уже после смерти графини. Германн выбирает запрещенный, *непрямой* (не случайно он появляется *из-за угольного дома*, т.е. из-за угла) способ общения и тем самым подготавливает опасные контакты с потусторонним миром:

[На похоронах, при прощании Германн] бледен, как сама покойница, взошел на ступени катафалка и поклонился... В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо *взглянула* на него, прищуривая одним *глазом*...

inslav

[Ночью, при лунном свете Германн, проснувшись, думает о похоронах старой графини]. В это время кто-то с улицы *заглянул* к нему в *окошко*, — и тотчас отошел... [после визита призрака] Германн слышал, как хлопнула дверь в сенях, и *увидел*, что кто-то опять *поглядел* к нему в *окошко* (232—233).

Следует сказать, что это подготовлено и тем, что перед фатальным приходом Германна графиня, выглядящая как покойница (качание страшной старухи как бы *по действию скрытого гальванизма, мутные глаза, мертвое лицо*) сидит в вольтеровых крестах у *окна* (215). Далее, в комнате Лизаветы Ивановны:

Германн сел на *окошко* подле нее и все рассказал... Она отерла заплаканные *глаза* и подняла их на Германна: он сидел на *окошке*, сложа руки и грозно нахмурясь (229).

Мотив *ока-окна*, как уже было сказано, универсален, т.е. не привязан именно к Петербургу. Однако Петербург, точнее, ПТ, как бы вбирает в себя определенный круг семантических единиц, чтобы потом сделать их *своими*, превратить в собственные дифференциальные признаки. Иными словами, опасно не только *окно* как таковое, но *петербургское окно*[7]. В этом контексте известная формула-символ «Петербург — окно в Европу» (окно, *из* которого Россия смотрит *наружу*, т.е. в Европу, и/или *в* которое смотрит *внутрь*, на Россию Европа) приобретает оттенок амбивалентности. В самом деле, это не надежная *дверь* — обычный, «законный» вход и выход, а «сомнительное» окно, влекущее за собой возможность опасных контактов[8].

Еще более отчетливо ситуация мифологической (и отсюда *петербургской*) опасности проступает в «Пиковой даме» в связи с *интерьером дома*. Уже говорилось, что дом графини не имеет адреса[9]; известно лишь, что он находится *в одной из главных улиц Петербурга* и что это дом *старинной архитектуры* (219). Из чего можно заключить, что это должен быть богатый, большой дом с типичной для XVIII в. анфиладной планировкой, вроде той, которая угадывается в доме Чекалинского («они прошли ряд великолепных комнат...», 235). Очевидно, такие комнаты есть и в доме графини (*скучная и пышная гостиная*, 217, *зала, гостиная*, 224 и т.д.), но к нам, как известная волшебная избушка, он поворачивается совершенно другой стороной: он тесен, раздроблен на маленькие помещения, в свою очередь разделенные ширмами. Независимо от реальности ширм как необходимого элемента обстановки (ширмы в уборной графини, за которыми она переодевается, ширмы в спальне, за которыми стоит кровать), их присутствие играет знаковую роль в этом утесненном интерьере. Стóит вспомнить описание *бедной комнаты* Лизаветы Ивановны,

где стояли ширмы, оклеенные обоями, комод, зеркальце и крашеная кровать, и где сальная свеча темно горела в медном шандале (217)[10].

inslav

Вот еще примеры из интерьерного словаря: *каморка, маленький* (двери, кровать), *узкая, узенькая, витая* (лестница). Утесненность подчеркнута обилием вещей:

[в спальне графини]: Перед кивотом, наполненным старинными образами, теплилась золотая лампада. Полинялые штофные кресла и диваны с пуховыми подушками... стояли в печальной симметрии вдоль стен... По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы славного Leroy, коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки... Германн пошел за ширмы. За ними стояла маленькая железная кровать... (224).

О передвижениях Германна по городу мы знаем мало, и определить его маршруты по карте невозможно. Известно лишь, что он хаотично *бродил* по Петербургу и, подчиняясь *неведомой силе*, постоянно оказывался перед домом графини, стоявшем *в одной из главных улиц* города. Но путь *внутри* дома, *по дому*, описан чрезвычайно подробно и точно, мало того, он повторен *трижды*: 1) письмо-инструкция Лизаветы Ивановны, 2) путь Германна *туда* и 3) его путь *обратно*. Все три пути повторяют друг друга без противоречий, лишь лексический набор варьируется таким образом, что подчеркивается увеличивающаяся сложность, узость и лабиринтность этого непрямого, обходного и потому *неправильного/неправедного* пути:

Ступайте прямо на лестницу... [в передней], вероятно, вы не встретите никого... Из передней ступайте налево, идите все прямо до графининой спальни. В спальне за ширмами увидите две маленькие двери: справа в кабинет, куда графиня никогда не входит; слева в коридор, и тут же узенькая витая лестница: она ведет в мою комнату (223);

Германн взбежал по лестнице, отворил двери в переднюю... вошел в спальню... прошел за ширмы... справа находилась дверь, ведущая в кабинет; слева, другая — в коридор. Германн ее отворил, увидел узкую, витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... Но он воротился и вошел в темный кабинет (224)[11];

«Я думала провести вас по потаенной лестнице, но надобно идти мимо спальни, а я боюсь». — «Расскажите мне, как найти эту потаенную лестницу»... Он спустился вниз по витой лестнице и вошел опять в спальню графини... вошел в кабинет, ощупал за обоями дверь и стал сходить по темной лестнице... Под лестницею Германн нашел дверь, которую отпер тем же ключом, и очутился в сквозном коридоре, выведшем его на улицу (229 — 230).

Организующим центром пути оказывается *лестница* (также весьма значимая единица мифологического словаря), точнее лестницы, поскольку их три[12]: «парадная», по которой Германн входит в дом, *узенькая витая*, ведущая во внутренние покои, и *потайная*, выводящая из дома. Путь тем самым усложняется, становится еще более *закрытым* (в семиотическом смысле термина, т.е. принадлежащим *иному* миру[13]), и это определя-

inslav

ется тем, что Германн, как уже говорилось, на каждом витке делает *неправильный выбор*, поворачивая «не в ту сторону»[14].

Итак, пространство сюжета в «Пиковой даме», если можно так сказать, ориентировано на интерьер. Это становится особенно очевидным при сопоставлении с «Медным всадником», где *внутреннего* пространства *дома* практически нет, и оппозиция *внутренний/внешний* представлена почти исключительно *внешним* — в противопоставление «Пиковой даме», Конечно, это определено сюжетом поэмы: наводнение — явление, которое захватывает прежде всего *внешнее* пространство и, врываясь во *внутреннее*, как бы выворачивает его наизнанку, *во-вне*[15]. Ср.:

...воды вдруг
Втекли в подземные подвалы,
К решеткам хлынули каналы... злые волны,
Как воры, лезут в окна[16]...
Обломки хижин, бревны, кровли,
Товар запасливой торговли,
Пожитки бедной нищеты...
Гроба с разбитого кладбища
Плывут по улицам... (279);

Невой ограбленный подвал (284).

Лишь однажды, до наводнения, говорится о *внутреннем* пространстве дома:

Итак, домой пришед, Евгений
Стряхнул шинель, разделся, лег... (277).

Далее все действие переносится *во-вне*. Царь выходит на балкон своего дворца, стоящего на реках улиц, как *печальный остров*; пейзаж «после наводнения» подчеркнуто *внешний*:

Уже по улицам свободным...
Ходил народ. Чиновный люд,
Покинув свой ночной приют,
На службу шел...
...С дворов
свозили лодки... (284).

С наводнением вся жизнь Евгения переносится *во-вне*: львы, на которых он сидит, стоят *над возвышенным крыльцом*; после трагедии

...он
себе домой не возвращался...
Весь день бродил пешком,
А спал на пристани... (284),

т.е. на краю, на границе, или на *пороге* воды и тверди, — и умирает Евгений у *порога* домика Параши, снесенного на *пустын-*

inslav

ный остров (287); доступ *внутрь* ему как бы закрыт. Ср. к этому же значимо: *...питался / В о к о ш к о брошенным куском* (284), а далее «мифологическая» характеристика Евгения: *Ни то, ни се, ни житель света / Ни призрак мертвый...* (285), как бы объясняющая, почему путь *внутрь* дома для него невозможен.

И в «Медном всаднике» маршруты героя описываются тем же глаголом *бродить*, однако основные точки городского пейзажа (панорама Петербурга в его «водной» ипостаси) узнаваемы и могут быть «положены на карту», — не в последнюю очередь потому, что они (многократно) *названы*: *град Петров, Петра творенье, Петроград, Петрополь, Нева, невские берега, Марсовы поля, Коломна, острова, царский дворец, площадь Петрова...*[17], не говоря уже о монументе, *Медном всаднике*, как указателе собственного локуса. Топографическая проработанность пространства в «Медном всаднике» является сильным основанием для того, чтобы отнести поэму к *началам* и *образцам* ПТ.

Рассмотренные не просто вместе («в паре»), но в контексте ПТ, «Медный всадник» и «Пиковая дама» оказываются как бы в дополнительном распределении. Точнее, у каждого есть *свое* петербургское пространство (пространство ПТ): в «Медном всаднике», оно *внешнее*, в «Пиковой даме» — *внутреннее*. Но если *внешний* Петербург опознается и отождествляется однозначно, то *внутренний*, интерьерный, представляется амбивалентным. Как сюжет «Пиковой дамы» в принципе может быть привязан и не к Петербургу, так и дом графини может быть перенесен в другой локус: его планировка и интерьер типичны для его времени, для его владелицы и т.п., может быть, в большей степени, чем для Петербурга. Однако его включению в пространство ПТ помогает «Медный всадник», второй (или первый?) член этой петербургской пары. В итоге перед нами *полное* описание петербургского пространства и *извне*, и *изнутри*[18]. Вряд ли имеет смысл рассуждать о том, насколько сознательно проводил Пушкин такое разделение/объединение и насколько он «имел в виду» ПТ. Но, как бы то ни было, параметры «двойного» петербургского пространства были заложены и впоследствии — уже явно умышленно — использованы Достоевским, а вслед за ним и другими создателями *петербургского текста*.

[1] В свое время мы предприняли попытку рассмотреть в качестве образца ПТ статью Т.К. Горышиной «Растительный мир старого Петербурга», помещенную в историко-краеведческом сборнике «Невский архив» (М.; СПб., 1993).

[2] Текст «Пиковой дамы» цитируется по изданию: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 6. В скобках даются номера страниц.

inslav

[3] «В Москве составилось общество богатых игроков, под председательством славного Чекалинского... Долговременная опытность заслужила ему доверенность товарищей, а открытый дом, славный повар, ласковость и весёлость приобрели уважение публики» (234).

[4] И далее — в «немецкости» Германна, ср., однако, *московский* «национальный состав» в «Гробовщике» (немцы, чухонец Юрко).

[5] Этот дефицит отчасти возмещен в опере «Пиковая дама»: Зимняя канавка и т.п. детали.

[6] Можно отметить и вольное обращение Пушкина с реальным петербургским климатом, точнее со световым днем: в I главе рассвет после *долгой зимней ночи* наступает в *шестом часу* утра, что невозможно.

[7] В противопоставление беззаботному мандельштамовскому: *Вы, с квадратными окошками невысокие дома — / Здравствуй, здравствуй, петербургская несуровая зима.*

[8] Нужно ли и можно ли смотреть в это окно или из него — к прочно существующей проблеме «целесообразности» Петербурга как *гениальной ошибки* Петра (ср. вообще двойственное отношение к его реформам).

[9] Хотя в литературной топографии Петербурга он прекрасно известен как дом Голицыной на Малой Морской.

[10] *Темно* (в значении *тускло*) придает образу оттенок оксюморонности.

[11] Т.е. Германн в уже извилистом пути делает еще одну девиацию, дополнительно увеличивая «неправильность».

[12] Как ранее *три* пути — к многократно описанной роли числа 3 в «Пиковой даме».

[13] Для того, чтобы выйти из дома, надо пройти мимо мертвой графини, т.е. соприкоснуться с миром смерти: Лизавета Ивановна боится, Германн принимает это спокойно, поскольку стремится вступить в «неусловленные сношения» со сверхъестественным и уже причастен *нижнему* миру. *Странные чувствования,* которые навевает на него *темная лестница,* относятся лишь к любовным приключениям графини в прошлом, но образы связаны со смертью и достаточно натуралистическими ее деталями: ... молодой счастливец, давно уже истлевший в могиле, а сердце его престарелой любовницы сегодня перестало биться (230).

[14] Независимо — и раньше — к этим же выводам (дом-лабиринт, путь по лабирнту; *дверь* и *лестница* как ключевые слова) пришел М. Евзлин в своей статье, посвященной мифологической интерпретации «Пиковой дамы», см.: *Евзлин М.* Пространство и движение в повести Пушкина «Пиковая дама» // Studia Russica II. Slavica Tergestina 6. Trieste, 1998.

[15] Текст «Медного всадника» цитируется по изданию: *Пушкин А.С.* Указ. соч. Л., 1977. Т. 4. В скобках даются номера страниц.

[16] Снова враждебная сила прорывается через *окно*; к этому ранее: *Сердито бился дождь в окно* (277).

[17] Топография «Медного всадника» изучена и описана досконально и закреплена иллюстрациями Бенуа.

[18] Следует сказать, что оба произведения рассматриваются вместе и на сюжетно-персонажном уровне, причем подчеркивается их приуроченность к большому городу, т.е. к Петербургу, как к бездушной силе, подавляющей бунт *маленького человека.* Со времени Пушкина эта тема становится в ПТ определяющей.

2000

inslav

НАРЕЧЕНИЕ = ОБРЕЧЕНИЕ ИМЕНЕМ В ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ «ШИНЕЛЬ»[1]

Изобретательность Гоголя по части придумывания, нанизывания, каталогизирования «говорящих» имен, фамилий и прозвищ, которые становятся дифференциальным признаком персонажа, его «ярлыком», — тема столь же известная, сколь и неисчерпаемая. *Имя=ярлык* это как бы заключительная точка: человеку *влеплен* «пашпорт на вечную носку, и нечего прибавлять уже потом, какой у тебя нос, или губы — одной чертой обрисован ты с ног до головы» («Мертвые души», ч. I, гл. 5). А до этого имя надо найти, добиться полного соответствия между именем и его носителем, попасть в точку, «в яблочко». Неслучайно в цитированном выше пассаже четыре раза появляется слово, семантически связанное с точностью, с прицельным выстрелом (*меткий/метко*) и одновременно с идеей маркированности (*метить*): *выражено было очень* ***метко****, произнесенное* ***метко****, а уж куды бывает* ***метко****,* ***метко*** *сказанное русское слово*[2]. Глубинный смысл этой меткости в том, что за ней стоит *потеп=отеп,* указание на то, что имя определяет судьбу. Соответственно выбор имени, то есть акт *имянаречения* становится провиденциальным и программирующим дальнейшую жизнь и ее сроки (ср.: *речь/рок*; *нарекать судьбу — нарекать именем*).

Случай «Шинели»[3] в кругу гоголевских сюжетов представляется едва ли не единственным в своем роде или, во всяком случае, особо от**меч**енным. Отмеченность дополнительно подчеркнута тем, что в сцене имянаречения главного героя *описание* соединено с *метаописанием*: сообщается не только *как* назвали героя, но и *как* это произошло. Оказывается далее, что описание «таких обстоятельств, что никак нельзя было дать другого имени» (142), на первый взгляд имеющее орнаментальную («каламбурную») функцию и всем нагромождением несообразностей уводящее в сторону комизма (что отмечалось не раз), отвечает на главный вопрос *почему это произошло*. Формулировка «сами собой случились такие обстоятельства» (142) указывает отнюдь не на случайность, но раскрывает изначаль-

inslav

ную «припечатанность» героя судьбой, его обреченность жить по «законам пустой жизни», о которых (в связи с третьим периодом в творчестве Гоголя) говорил М.М. Бахтин:

> Он производил гениальные эксперименты над действительностью. Он брал событие, погружал его в определенную среду и показывал, как оно будет там развиваться. Среда эта — пустота жизни. ⟨...⟩ Гоголь тем и велик, что душевную пустоту и скверну показал объективированной [Бахтин 2000, 422].

Наше обращение к столь известному сюжету анализа, как выбор имени в «Шинели»[4], имеет целью раскрыть технику игры автора с читателем. Заранее скажем, что гоголевская игра, по нашему мнению, состоит в том, чтобы настойчиво «порошить глаза» читателю, уводя его с правильного пути: выстраивать объяснения, которые кажутся нелепыми и неправдоподобными, но оказываются единственно верными, демонстрировать бессмыслицу неизвестно откуда взявшихся «ограничений на имя», которая потом оборачивается предопределенностью и т.п., словом, убеждать читателя, что он не должен ничего принимать всерьез, и таким бриколажным способом подводить его к тому, что на деле перед ним разыгрывается не комедия, а трагедия.

В первом варианте «Повести о чиновнике крадущем шинели» (1839) у героя не было имени. Назван он был позднее, причем имя и отчество были определены сразу, а фамилия (и, следовательно, весь тройственный комплекс) менялась: Акакий Акакиевич Тишкевич[5], Акакий Акакиевич Башмакевич, Акакий Акакиевич Башмаков и, наконец, *Акакий Акакиевич Башмачкин.*

В вариантах Гоголь специально обращает внимание на концентрацию *к*, создающую удвоенное отчеством неблагозвучие необычного имени — *Акакий Акакиевич* (ср. его анаграммирование в достаточно искусственной фамилии Башмачкин и тем более в формах Т*ишкевич* — Баш*макевич*, как бы дублирующих отчество):

> Конечно, можно было бы некоторым образом избежать частого сближения буквы к[6], но обстоятельства были такого рода, что никак нельзя было этого сделать (522)[7].

Но простого сообщения имени оказывается недостаточно. Оно сопровождается избыточно подробным рассказом о том, как происходило имянаречение и чем оно было мотивировано. Более того, «история имени» предваряется «историей фамилии», причем подчеркивается невозможность докопаться до истоков и оснований ее появления и — поэтому — ее немотивированность:

inslav

Фамилия чиновника была Башмачкин. Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и даже шурин и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки (142).

Далее Гоголь переходит к имени, причем если фамилия представлена вполне обычной (но немотивированной), имя он считает необычным (но мотивированным). Время обращается вспять, к моменту рождения и крещения *чиновника Башмачкина.*

Имя его было: Акакий Акакиевич. Может быть, читателю оно покажется несколько странным и выисканным, но можно уверить, что его никак не искали, а что само собой случились такие обстоятельства, что никак нельзя было дать другого имени, и это произошло именно[8] вот как: родился Акакий Акакиевич против ночи, если только не изменяет память, на 23 марта. Покойница матушка, чиновница и очень хорошая женщина, расположилась как следует, окрестить ребенка. Матушка еще лежала на кровати против дверей, а по правую руку стоял кум, превосходнейший человек, Иван Иванович Ерошкин, служивший столоначальником в сенате, и кума, жена квартального офицера, женщина редких добродетелей Арина Семеновна Белобрюшкова. Родильнице предоставили на выбор любое из трех, какое она хочет выбрать: Моккия, Соссия, или назвать ребенка во имя мученика Хоздазата. «Нет, подумала покойница, имена-то все такие». Чтобы угодить ей, развернули календарь в другом месте; вышли опять три имени: Трифилий[9], Дула и Варахасий. «Вот это наказание», проговорила старуха: «какие все имена, я право никогда и не слыхивала таких. Пусть бы еще Варадат или Варух, а то Трифилий и Варахасий». Еще переворотили страницу — вышли: Павсикахий и Вахтисий. «Ну, уж я вижу», сказала старуха: «что, видно, его такая судьба. Уж если так, пусть лучше будет он называться как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий». Таким разом и произошел Акакий Акакиевич.

Итак, матушка должна выбирать из 8 имен: *Моккий, Соссий, Хоздазат; Трифилий, Дула, Варахасий*; *Павсикахий, Вахтисий*, в то время как приемлемыми для нее могли бы быть (в крайнем случае) *Варадат* и *Варух*. Именно этот невозможный набор и приводит ее к уже апробированному *Акакию*. Так образуется первый уровень «смешного»: и Варадат, и Варух, и Акакий ничем не отличаются от предложенных имен. Соответственно, логика матушки необъяснима. Более того, поскольку выбор все равно делается не по святцам, а по прецеденту, почему бы не воспользоваться «имеющимися под руками» более обычными именами: *Иван* (кум Ерошкин) или *Семен* (отчество кумы Белобрюшковой)?

Гоголь объясняет, откуда взялись эти необычные имена, да еще в таком сгущении, причем если в окончательной редакции

inslav

родильнице просто «развернули календарь», то во второй редакции изложение более подробное, без эллипсисов, и с отличающимся набором имен[10].

Священник открыл святцы и, как водится мальчику давать имя святых несколькими днями вперед, то священник представил матушке любое из трех: Еввул, Моккий, Евлогий. ⟨...⟩ — Священник перевернул через страницу [и] вышли опять три имени: Варахасий, Дула и Трифилий. ⟨...⟩ Странно — уж пусть бы еще Варадат или Фармуфий, а то... Трифилий. Я и не выговорю таких. — Священник перевернул страницу и вышли два: Павсикакий и Фрументий. — Ну, уж коли так, сказала мать, так пусть так называется, как отец... (452).

Таким образом, все совершается «по букве», и по чистому случаю герою выпадает достаточно редкое и к тому же неблагозвучное имя. В этой сцене воспроизводен ритуал гадания со случайным выбором (типа подблюдного), когда неудачно выпавший жребий программирует неудачную судьбу. — Отметим, кстати, что герой рождается под Благовещение (25 марта), день без именинников. Так подспудно вводится мотив без-имянности (без-индивидуальности); о семантике привативности в связи с *А-какием* см. далее. Однако в таких сочетаниях эти имена в святцах не встречаются, все они падают на разные числа[11]: *Мокий* январь 29, май 11, июль 3; *Соссий* апрель 21, сентябрь 19; *Хоздазат* (*Хуздазат, Усфазан)* апрель 17[12]; *Трифиллий* июнь 13; *Дула* июнь 15; *Варахисий* март 28[13]; *Павсикакий* май 13; *Вахтисий* май 18; *Варадат* февраль 22; *Варух* сентябрь 28.

Нет сомнений, что Гоголь предполагал, что читатель может заглянуть в святцы и обнаружить это несоответствие, более того, сам его к этому подталкивал нагнетением и других несообразностей. Первая, не раз отмеченная — фамилия шурина, свойственника по жене, который, следовательно, никак не может быть Башмачкиным[14]. Вторая, не столь бросающаяся в глаза, — никак не объясненная поспешность, с которой совершился обряд крещения. Хотя, насколько нам известно, точный день правилами не определен, все же, крещение в первый день, да еще сразу после родов (когда «матушка еще лежала на кровати», 142) обычно совершается в том случае, если родившийся младенец «не жилец» на свете. Впрочем, возможно, это в какой-то степени указывает на неприспособленность героя к существованию на *этом* свете — вспомним, что активным он становится только после смерти:

Но кто бы мог вообразить, что ⟨...⟩ суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за непримеченную никем жизнь (169).

inslav

Тема смерти и загробного существования проступает в наименованиях матери героя, достаточно разнообразных: *покойница* (2 раза), *матушка* (2 раза), *чиновница, женщина, родильница, старуха* (2 раза). Особое внимание обращает на себя первое (появляющееся при представлении матери читателю и открывающее ряд *покойница матушка, чиновница и очень хорошая женщина*) и последнее, *старуха,* оканчивающее эпизод («*Ну уж я вижу*», *сказала старуха*). *Женщина, чиновница, родильница, матушка* естественны, но *покойница* (особенно в сочетании *подумала покойница*) и *старуха* (см. почти оксюморон *старуха-родильница*) придает всему происходящему иной колорит, уводя из реального мира к потустороннему[15]. Если прибавить к этому и покойного отца («отец *был* Акакий», 142), причем контекст подводит к тому, что это было уже давно (что несколько противоречит реальности), то странность происхождения героя, изначально связанного с загробным миром (*тот свет*) и как бы родившегося от покойников, не может не обратить на себя внимания. Таким образом, проступает мрачный обертон[16], и это странное рождение (вместе с поспешным крещением) как бы предсказывает ту посмертную «деятельность» Акакия Акакиевича, о которой было сказано выше. При этом фон безымянности сохраняется: в начале герой назван *одним чиновником* (141), после смерти получает еще одно «безымянное имя»: *мертвец-чиновник* или *чиновник-мертвец* (170, 173).

Об этом, по сути дела, писал Тынянов, когда раскрывал «основной прием Гоголя в живописании людей — прием маски. ⟨...⟩ Маска одинаково вещна и призрачна; Акакий Акакиевич легко и естественно сменяется привидением» [Тынянов 1977, 202—203]. Легкость этой смены отчасти может объясняться и тем, что, по мнению Тынянова, в имени героя «словесная маска потеряла уже связь с семантикой, закрепилась на звуке, стала звуковой, фонетической» [Тынянов 1977, 203]. Эйхенбаум ранее назвал то же самое «комическим звуковым жестом» [Эйхенбаум 1969, 202]. Основная характеристика данной звуковой маски/звукового жеста — неблагозвучность (какофония). Более чем хорошо известны возражения на этот счет В.В. Виноградова[17]. Приведем здесь лишь один пассаж из его рецензии на цитированную работу Тынянова (где упоминается и Эйхенбаум), поскольку дальше в нашей статье пойдет речь как раз о роли семантики в имени героя. Виноградов считает словесные маски Гоголя ярлыками, наклеенными после, а не до выработанных сюжетных построений:

inslav

... у Гоголя иногда словесной маской лишь закреплялось построение характера: тот же Д.А. Оболенский рассказывает, со слов Гоголя, как Гоголь и Языков «ложась спать, забавлялись описанием разных характеров и засим придумывали для каждого соответственную фамилию» [Виноградов 1976, 462].

Что в «Шинели» Гоголь подбирал имена прежде всего по принципу необычности, «неудобопроизносимости» или пейоративных ассоциаций (кроме Акакия см. еще Дула), очевидно. Так в списке оказались персидские (Хоздазат, Варахисий, Вахтисий), сирийское (Варадат), еврейское (Варух). И среди греческих и латинских имен также выбраны достаточно редкие. Значения, возможно, не играли главенствующей роли (*Мокий — насмешник, Соссий — здравый, Трифиллий — трехлистный, Дула — раб, Варух — благословенный*). Однако одно имя стоит особняком: это *Павсикакий — пресекающий зло.* Гоголевское написание *Павсикахий* уводит его от *Акакий,* хотя оба имени однотипны и образованы от одного и того же др.-греч. *κακός* 'злой, дурной'. Однако значение первого элемента делает их противопоставленными по оппозиции *активный/пассивный. Павсикакий,* тот, кто *παύσει κακόν* «прерывает, пресекает зло»; он, по определению, активен, его предназначение — борьба со злым началом/грехом. *Невинный, незлобивый* (не затронутый злом/грехом) *А-какий,* по определению, пассивен: *а* privativum в его имени лишает его возможности к сопротивлению, подчеркивая в то же время его не-винность/не-виновность перед миром. Это эксплицировано в знаменитом фрагменте «оставьте меня, зачем вы меня обижаете», когда Акакий Акакиевич *преклоняет на жалость* своими *проникающими словами,* за которыми слышится «я брат твой» (143—144).

Привативность — уже средствами русского языка — подчеркивается в авторском «надгробном слове» над героем:

И Петербург остался *без* Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и *никогда* и *не* было. *Ис*чезло и скрылось существо *никем не* защищенное, *никому не* дорогое, *ни* для кого *не* интересное, даже *не* обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя ⟨...⟩ *без* всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу... ⟨...⟩ как бы в награду за *не*примеченную *ни*кем жизнь» (169).

Такого рода меональное описание (фигура фикции, уход в «ничто») было отмечено Белым, в частности в связи с превращением Башмачкина в призрак [Белый 1934, 257].

С другой стороны, можно считать, что в финале, когда ставший призраком *А-какий* «карает» *значительное лицо,* он выступает в роли *Павси-какия.* Способность к действию, к совершению «поступка» вводит тему двойственности Акакия Акакие-

inslav

вича, предполагающей его метаморфозу (смену роли). До отрицательного, почти шокирующего предела это доведено в «Распаде атома» Георгия Иванова, где сливаются мотивы «Шинели» и «Записок сумасшедшего» и соответственно Башмачкин и Поприщин:

Акакий Акакиевич получает жалование, переписывает бумаги, копит деньги на шинель, обедает и пьет чай. Но все это только поверхность, сон, чепуха, бесконечно далекая от сути вещей. ⟨...⟩ внутри, под непроницаемым ядром одиночества, бесконечная нелепая сложность, страшная взрывчатая сила, тайные мечты, едкие, как серная кислота [Иванов 1994, 29].

Имя героя выбрано с потрясающей точностью. *Обозначающее* и *обозначаемое*, в определенном смысле контрастные, вносят свой вклад в формирование образа. Можно метафорически сказать, что эта «двусторонность» отразилась в удвоении имени отчеством. *Обозначающее*, с его комическим неблагозвучием (неблагозвучием в квадрате), соответствует неинтересности и никчемности («пустоте» в бахтинском, смысле) героя, открывающего список **маленьких=незначительных** людей[18]. *Обозначаемое*, незатронутость злом и, следовательно, непричинение зла, призывает видеть в каждом *брата* и открывает список **маленьких=значительных** людей, имеющих право на внимание и жалость. Обе компоненты сливаются воедино, и, в конце концов, ставят перед каждым человеком самую трудную задачу — любить ближнего, который, *быть может, всех ничтожней* среди *людей ничтожных мира*. В каком-то смысле это задача более трудная, чем любовь к врагу, где наградой преодоления становится катарсис.

Действительно, это провиденциальное имя, которое кодирует и характер, и судьбу героя, не только не могло быть случайным — оно было единственным. Ср. еще важные указания. Во второй редакции «явление героя» описывается следующим образом:

Отец был Акакий, так пусть и сын называется Акакий, и таким образом составился Акакий Акакиевич. Его тут же окрестили (452).

Это описание содержит двойной смысл: *составилось* имя и/или герой воплотился в человека, *составившись* из имен. — В основном тексте. «Таким образом произошел Акакий Акакиевич» (142) также имеет два смысла, имея в виду происхождение имени и/или происхождение героя[19]. Собственно, об этом говорит и покойница-матушка:

«...видно, его такая судьба. Уж если так, пусть лучше будет он называться как и отец его». ⟨...⟩ Ребенка окрестили; при чем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник (142).

inslav

Ср. ранее о нем «вечный титулярный советник» (141). Громоздя несуразности, отвлекая деталями и подробностями, Гоголь дважды повторяет ключевую фразу наречения=обречения героя, фланкирующую эпизод, — в расчете на проницательного читателя, который поймет ее *правильно*, т.е. буквально, и увидит в ней *правду*:

1) *...сами собой случились такие обстоятельства, никак нельзя было дать другого имени* (142);

2) *Мы привели это потому, чтобы читатель мог сам видеть, что это случилось совершенно по необходимости и другого имени дать было никак невозможно* (143)[20].

[1] Впервые к этой теме автор обратился в докладе на конференции «Имя: Внутренняя структура, семантическая аура, контекст» (Москва, Институт славяноведения РАН, 2001); отчасти отраженном в [Цивьян 2002].

[2] Ср. также анаграммирующую поддержку *мет-*: несметное множество (2 р.), мечется, предмет, нет ни немецких, немец, но нет (слова...).

[3] Текст «Шинели» цитируется по академическому изданию [Гоголь 1938]. Цифры в круглых скобках означают номера страниц.

[4] Сошлемся хотя бы на классическую работу Б.М. Эйхенбаума [Эйхенбаум 1969, 312—314].

[5] Очевидно, эта фамилия показалась Гоголю слишком «говорящей» и — в контексте игры с читателем — слишком прямолинейной.

[6] Ср. автокомментарий Ахматовой к строке из «Поэмы без героя» *Ясно все*: *не ко мне, так к кому же*: «Три *к* выражают замешательство автора» (из «Примечаний редактора»). — Возможно, это отсылает и к «Шинели», тем более, что присутствие Гоголя в «Поэме» подтверждалось самой Ахматовой (ср. известную цитату из «Невского проспекта» *и валились с мостов кареты*).

[7] Снова некие фатальные обстоятельства.

[8] Обратим внимание на нагнетение звукового комплекса **имя/имен-** в зачине истории имянаречения: ***имя – имени – именно – изменяет*** (к этому же отчасти *странным память, выисканным, никак не, никак нельзя*).

[9] *Дважды* выбор из *трех* имен. Во втором случае число *три* дублируется именем *Трифилий* («Трилистник»; напомним, что выбор имен происходит при перелистывании календаря). Один раз (*третий*) — выбор из *двух* имен, но это *третья* пара: *Варадат — Варух, Трифилий — Варахасий, Павсикахий — Вахтисий.*

[10] И здесь соблюден тот же порядок: *два* раза выбор из *трех* имен, *один* раз — из *двух.*

[11] Имена даются в правильном написании.

[12] Вероятно, святцами (и «Шинелью»?) вдохновлялся Вагинов, когда у него один из персонажей «Бамбочады» *низвел* свою жилицу в *Нунехию* (апрель 16) *Усфазановну* (апрель 17) [Вагинов 1991, 284—285].

[13] «По букве», должен был бы быть выбран именно Варахисий.

[14] «Герой изначально был мертвецом и действовал в столь же мертвом мире» (*Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст.

inslav

М., 1993. С. 349); см. также: *Кривонос В.Ш.* Загадка эпилога «Шинели» Гоголя // Литература, 2002, № 9.

[15] К этому же и сбивающее читателя с толку квазиэтимологизирование: непонятно, как и когда произошла фамилия, связанная с башмаком, раз по меньшей мере три поколения ходили в сапогах.

[16] Ср. во второй редакции: «Родился он как раз против ночи на 4 февраля зимою в самое дурное время» (451 — 452), темнота и холод как мифологические характеристики *иного* мира.

[17] Обзор вопроса см. теперь [Graffy 2000, 31 сл.].

[18] Неслучайно герой определяется эпитетами *бедный* и *бледный*; и то, и другое может пониматься как в буквальном, так и в метафорическом смысле (ср. известное шутливое стихотворение: *Карапетик бедный, / Отчего ты бледный? / Оттого я бледный, / Потому что бедный*).

[19] О тождестве человека и его имени см. еще в рассуждении матушки: «— Вот это, батюшка, какие имена, я таких и не слышала. Это такие имена — и людей таких нет» (452, 2-я редакция).

[20] И в заключение приведем всех *Акакиев* по святцам: март 9, апрель 17; май 1, 7, 19; июнь 29, июль 7, 28; сентябрь 15.

Бахтин М.М. Записи лекций М.М. Бахтина по истории русской литературы. Записи Р.М. Миркиной. [Гоголь] // Бахтин М.М. Собр. соч. М., 2000. Т. 2.

Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.

Вагинов К.К. Козлиная песнь. Романы. М., 1991.

Виноградов В.В. Гоголь и Достоевский (рецензия на книгу Ю.Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь») // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М., 1976.

Гоголь Н.В. Шинель // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Л., 1938. Т. 3.

Иванов Г. Распад атома // Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994.

Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Цивьян Т.В. Имянаречение героя в повести Гоголя «Шинель» // Вавилонская башня. Слово. Текст. Культура. М., 2002 .

Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969.

Graffy J. Gogol's *The Overcoat*. L., 2000.

2003

inslav

ПРОСВЕЧИВАЮЩИЕ МОТИВЫ

Тургенев у Комаровского

Эта заметка возникла из читательских впечатлений, уже давних, от повести В.А. Комаровского «Sabinula»[1]. Они были оживлены переизданием повести в томе произведений Комаровского и помещенными там же статьей о ней и комментариями к ней. И статья В.Н. Топорова, и комментарий М.Л. Гаспарова направлены на структуру текста, в узком и широком смысле, и на выявление античной/римской «арматуры», римского хронотопа в павловско-царскосельских декорациях, т.е. в контексте всех игровых отклонений от исторических реалий. Так раскрывается великолепие «экономной» поэтики Комаровского, и его до сих пор мало замеченный и мало оцененный вклад в развитие новой русской прозы. В этой прозе собственно сюжету, замаскированному, рассеченному на фрагменты, которые читатель должен собирать сам, сюжету, не имеющему развязки (гадать о ней предоставляется тому же читателю), отводится, на первый взгляд, роль не более чем фона. Перед нами прорыв в *иное* литературное пространство, освоение *иного* способа письма, при котором сюжет должен скромно отступить на второй план, оставив за собой роль своего рода стимула к созданию произведения.

В основе повести лежит более чем известное клише любовного треугольника, который составляют две героини и один герой. Конфликт заключен в том, что наивная, чистая, юная девушка не предполагает опасности со стороны опытной и циничной соперницы, одерживающей победу ради «любви к искусству». Герой пассивен, он, строго говоря, не делает выбор, а подчиняется. В каком-то смысле, именно он терпит главное поражение, теряя настоящую любовь и не приобретая ничего взамен.

Римлянин «Аппий недавно кончил школу и собирался в Милет, дабы усовершенствоваться в ораторском искусстве», но после смерти отца «решил сделаться купцом» (112). Действие начинается с того, что он перевозит из Лауданума в Рим — «провинциалок» — мать и сестру (матрону

inslav

Клавдию, вдову, «истратившую свои слезы на оплакивание мужа», и юную Сабину) — и помещает их у старого друга семьи, Тацита (113).

Сабина (*Sabinula*, «Сабиночка», она только в названии повести[2]) представлена исключительно через свои действия, точнее, через реакции на все, что происходит вокруг и что представляет для нее прелесть новизны; отсутствует описание ее внешности, характера, интересов, занятий и т.п. Можно предположить, что особых знаний, собственных интеллектуальных интересов у нее просто и нет. Она непосредственно, не думая, радостно впитывает жизнь через зрение, слух, обоняние, осязание, и эти ее свойства тонким образом подчеркнуты:

Аппий д у м а л[3], что живет в скверное время, когда легионы устремляются не на варваров, а против восставшей черни. Ему вспоминались священные имена Сципионов, Цезаря, Августа и он кусал губы, сознавая ничтожество своего поколения.

Сабина д у м а л а о д р у г о м. Ей весело было увидеть Капитолий, Цирк, Пантеон Агриппы — все, о чем она наслышалась с раннего детства. Сердце ее билось под коричневым платьем домашней пряжи. Она заглядывалась на солдат, на молодого легата, на голубые очертания Кампаньи, виллы, белевшие в облетелых рощах, вдыхала в себя свежий воздух и еловый запах итальянской зимы. Небо было сине и весело. На деревьях белыми полосами лежал снег, по дороге уже обратившийся в грязь. Белки прыгали с ветки на ветку. Снегири щелкали в кустах. Иногда, когда путешественники подымались в гору, проглядывало, как светлый сафир, Тиренское море, блестя и радуясь мартовскому солнцу (114).

Это противопоставление продолжится и далее. Римская вилла Тацита поражает провинциалок своим великолепием, и особенно восхищает их фонтан: Сабина «вздумала умыться, но ледяные капли, как острия ранили ея щеки» (114). Сабина еле сдерживает смех, смотря на друга Тацита Ветулия, старого магистрата с изъеденным волчанкой носом[4] («но матрона Клавдия посмотрела на дочь — и та затихла», 115), а во время чтения тацитовской Истории просто дремлет, в то время как остальные слушатели д у м а ю т:

Сабина слушала и дремала. Публий Агрикола слушал и смотрел на Сабину, деревенская свежесть которой была редкостью в городе. ⟨...⟩ Клавдия думала о бедах, могущих обрушиться на Лауданум ⟨...⟩ Аппий думал о море и сиренах (116).

События вокруг не трогают Сабину:

Где-то шумит город, — это жаровня, полная раскаленных угольев, или скорее, феникс, постоянно воскресающий из пепла. Где-то слышны оклики вооруженного разъезда второй стражи — н о С а б и н а с п и т. Сон ее ровен, как полет Меркурия... (116).

Сюжет обязывает героя, молодого всадника Публия Агриколу, влюбиться в Сабину, причем влюбился он «римской лю-

inslav

бовью», которая сравнивается не с воркованием горлинок, а с внезапным голодом барса (119). И хотя он не признавался себе в родившемся чувстве, «имя Сабины, однако, как серебряный браслет, брошенный на дно источника, блестел на дне души. ⟨...⟩ Вечером он ходил по Форуму, как шалый, страшась встретить милое ее лицо» (119). Окружающие заметили эти перемены, но Сабина вновь была совершенно закрыта:

> Сама Сабина была загадочна, как египтянка. Молчала и не выдавала своих чувств. Таила их от матери и от брата. Сидела с Тацитом и помогала ему, поправляя подушку кресла, подымая упавшие свитки. Но заметно хорошела с каждым новым днем. ⟨...⟩ Публий попросил Тацита «переговорить с матроной, умолить ее — вручить ему судьбу дочери ⟨...⟩ Сабина, с тайной радостью, подчинилась желанию матери и новому игу (120).

На этом кончается глава V.

А перелом сюжета, о котором читатель пока не подозревает, происходит в следующей фразе, начинающей главу VI и вводящей новую героиню: «Целий уехал в Африку, но Нигрина была еще совершенно одинока». Первая и основная характеристика «роковой» Нигрины (кроме многозначительного *но*): она «незаметно для себя» делает долги при всех римских императорах, от Клавдия до Вителия. Следующая, косвенная, описывает своего рода коллекцию Нигрины, которую ей предстоит продать, чтобы расплатиться с кредиторами, и которая подчеркивает не столько ее богатства, сколько причудливый и изысканный вкус. Это — три знаменитых по всему городу жеребца «чалый, золотистый и вороной», «статуи и статуэтки, сделанные в Коринфе и из коринфской меди», опалы, «которыми она особливо гордилась, когда вино разрумянит лица пирующих», литые блюда, с вычеканенными на них знаками зодиака и синие стеклянные сосуды, украшенные цепями персидского металла, без которых «почти нельзя было дать ужина. Совершенно прозрачные — наполненные красным вином они становились грозного темного цвета» (120).

Противопоставления простушки Сабины («Сабина спит») и искушенной Нигрины по оппозиции *природа/культура* настолько напрашиваются, что перечислять их излишне. Особенно отчетливо они проявляются в цветовых характеристиках, из которых здесь мы отметим только роль *темного, черного,* введенного самим именем *Нигрина*[5] (значимо противопоставленному светлой «окраске» самой героини). И естественно, что в то время как Сабина переживала *те дни, когда* [*ей*] *были новы все впечатленья бытия,* Нигрина «скучала. Капля по капле вливалась в ее жилы белая вода, каменело сердце, а глаза делались тусклыми и впалыми. Грусть эта зовется иногда приближением

inslav

старости — но белокурые волосы Нигрины по-прежнему белокуры, глаза иногда блестят, как Близнецы. Так стоит лето, перед тем как потерять и осыпать тусклые свои космы ⟨...⟩ Злая — она скучает в стенах, испещренных излучинами серого и желтого мрамора, колет длинной, заостренной иглой неловких прислужниц, бросает зерна ⟨...⟩ соловьям, дразнит серых какаду» (121) — и расставляет сети на «успевшего уже влюбиться в какую-то девчонку-провинциалку» (122) Публия Агриколу, сети, в которые он немедленно и попадается. Сцена соблазнения разыгрывается, как по нотам.

[Публия Нигрина встретила] совершенно спокойно, скрывши за мнимым равнодушием веселость у д а ю щ а г о с я з а м ы с л а. В фиолетовом пеплуме она походила на уже светлый Апрель, собирающий первые фиалки, или вернее — на вечереющий Август, роняющий яблоки. Голосом повелительным и звонким велела она вывести жеребцов ⟨...⟩. Когда вороной ⟨...⟩ бросился в их сторону, таща за собою рабов, держащих его под уздцы, Нигрина схватила руку Публия и повлекла его. ⟨...⟩ Они подошли к озеру, дышавшему светлым дымом. Плавным движением Нигрина вошла в лодку ⟨...⟩ Г е р к у л е с н а р а с п у т ь и — П у б л и й п р ы г н у л т о ж е. <...> [они плывут на уединенный остров]. Весна, стремившаяся покорить землю, устроила на нем (острове) свой укрепленный лагерь, чтобы было куда укрыться, когда северные ветры бросятся за ней вдогонку[6]. ⟨...⟩ Бог уже облекался в пурпур, предваряющий ночь, а Публий не возвращался из-за города. Ему мерещилось, что он собирает фиалки, ненароком рассыпанные Апрелем — хотя он только подбирал переспелые яблоки, оброненныя осенью (122 — 123).

«Публий Агрикола исчез и не возвращался много дней. Без вести пропал, хотя рабы его сказывали, как однажды утром он уехал верхом и с тех пор не видали его» (123). Аппий бросается его искать, но поиски его безуспешны. «Сабина чахла» (124) — это единственно, что мы знаем о ее реакции. Но все выясняется, и это приносит горе в семью Аппия. В праздничной толпе Аппий в д р у г увидел «скучающее лицо Публия. Рядом с ним стояла высокая женщина — рукою обвивая его шею» (124). Это финал повести[7], оставляющий читателю (и героям) свободу выбора и не предполагающий «эпилогической развязки», которую мы находим в другом тексте на тот же сюжет.

Этот другой текст — повесть Тургенева «Вешние воды»[8].

В основе повести лежит более чем известное клише любовного треугольника, который составляют две героини и один герой. Конфликт заключен в том, что наивная, чистая, юная девушка не предполагает опасности со стороны опытной и циничной соперницы, одерживающей победу ради «любви к искусству». Герой пассивен, он, строго говоря, не делает выбор, а подчиняется. В каком-то смысле, именно он терпит главное по-

inslav

ражение, теряя настоящую любовь и не приобретая ничего взамен. — Дословно повторенное резюме «Sabinula» столь же точно описывает тургеневский сюжет.

Мы оставляем в стороне те схождения, которые вытекают из использования одного и того же сюжетного клише. Очевидно, что ряд соответствующих произведений может быть существенно расширен. Мы не будем делать и параллельный разбор «Вешних вод» — основные совпадения и различия во многом предсказуемы, и даже «открытость» повести Комаровского, отсутствие в ней развязки, в отличие от тургеневской[9], можно отнести к особенностям поэтики XX в., о которых уже было сказано. Но нам кажется, что в «Sabinula» просвечивают мотивы и отзвуки «Вешних вод», что Комаровский, сознательно или подсознательно, ориентировался на Тургенева в большей степени, чем на общее клише[10]. И возможно, одним из внутренних стимулов была та римско-итальянская аура, которая была столь важна для Комаровского и которой он стремился окутать свой северный мир (о чем уже не раз писалось). «Чудесный край», откуда возвращался Санин, и где так и не побывал Комаровский.

Ощущение сходства обеих повестей возникло у автора этой статьи *до* собственно анализа, сопоставления, поисков прямых схождений и текстуальных параллелей. Это был почти «музыкальный» уровень, сходство звучания, тональности, смутных ассоциаций, которые вызвала последняя фраза «Sabinula»: Аппий видит «скучающее лицо Публия. Рядом с ним стояла высокая женщина — рукою обвивая его шею» (124). Ключевая фраза, не столько развязка, сколько кульминация повести, она отмечена контрастом *определенности* (выясняется, почему исчез Публий) и *неопределенности* (неизвестно, что будет дальше с героями). Эта фраза притянула *эпизод с грушей* из тургеневской повести:

> [Санин] видит себя сидящим в дорожном дормезе. ⟨...⟩ Ипполит Сидорыч кушает грушу, которую он, Санин, ему очистил, А Марья Николаевна глядит на него и усмехается тою, ему, закрепощенному человеку, уже знакомой усмешкой — усмешкой собственника, владыки... (379)[11].

Название и эпиграф тургеневской повести, *Вешние воды*[12], возможно, притянули время «Sabinula» — *весну* (у Тургенева события происходят летом)[13]. Более пристальное чтение позволило найти и другие параллели, вплоть до текстуальных (хотя говорить о прямом цитировании было бы, пожалуй, неосторожно)[14].

Использование в обеих повестях одного и того же сюжетного клише, как уже было сказано, не требует особых подтверждений. Персонажные соответствия в любовном треугольние также не вызывают сомнений: Джемма = Сабина, Марья Нико-

inslav

лаевна Полозова = Нигрина, Санин = Публий Агрикола. И Марью Николаевну и Нигрину объединяет своего рода спортивный интерес, азарт игрока, и в этом смысле в их действиях нет практического расчета. Марья Николаевна, с м е я с ь, заключает пари с мужем — Нигрина встречает Публия «совершенно спокойно, скрывши за мнимым равнодушием в е с е л о с т ь у д а ю щ е г о с я з а м ы с л а» (122). Цель этого замысла — пополнение коллекции (Марью Николаевну и Нигрину объединяет страсть к красивым вещам, в которых они обе знают толк). Обе соблазнительницы заманивают жертву по одной и той же схеме: и в том, и в другом случае знакомство завязывается с деловыми целями: Марья Николаевна покупает у Санина имение, Нигрина продает Публию лошадей.

«Лошадиная тема» в обеих повестях слишком сходна, чтобы ее не отметить. И там и там она связана с резким поворотом событий и с «падением» героя. В «Вешних водах» это верховая поездка Санина и Марьи Николаевны за город:

Лошади стояли уже на улице перед крыльцом. Их было три: з о л о т и с т о-р ы ж а я чистокровная кобыла ⟨...⟩ красивая и г о р я ч а я к а к о г о н ь ⟨...⟩ — для Марьи Николаевны; м о г у ч и й, ш и р о к и й, н е с к о л ь к о т я ж е л ы й к о н ь, в о р о н о й, без отмет — для Санина; третья лошадь назначалась груму. ⟨...⟩ у могучего, но тяжкого санинского жеребца прерывалось дыхание (370, 374).

«Роковая» встреча Публия с Нигриной также связана с лошадьми (и на эту встречу Публий тоже «скакал по загородной дороге»): она продает трех жеребцов, чалого, з о л о т и с т о г о и в о р о н о г о. О чалом, «под тяжелое вооружение», говорится, что «сам цезарь гордился бы подобной лошадью», два других описаны более подробно:

З о л о т и с т ы й, еще очень молодой, развевал гриву, роя копытами весеннюю землю. Ржанием оглашал воздух и мотал головой. И и м я е г о б ы л о м е т к о е: — «О г о н ь». ⟨...⟩ в о р о н о й, — к о с м а т о е ж и в о т н о е, п р е д н а з н а ч а в ш е е с я для ж е с т о к о с т е й в о й н ы, — бросился в их сторону, таща за собою рабов, державших его под уздцы (122)[15].

Сцены соблазнения героев происходят в сходных декорациях «природной глуши». У Тургенева это настойчивые и неоднократные отсылки к «Энеиде» (гроза и пещера, в которой укрылись Дидона и Эней), т.е. к «римскому» сюжету[16]. «Эней?» — шепчет Марья Николаевна[17] у входа в караулку (= пещеру). К ней ведет долгий лесной путь:

Тень леса накрыла их широко и мягко, и со всех сторон ⟨...⟩ дорожка ⟨...⟩ внезапно повернула в сторону и вдалась в довольно тесное ущелье. Запах вереска, смолы сосновой, промозглой, прошлогодней листвы так и

inslav

сперся в нем — густо и дремотно. Из расселин бурых крупных камней било свежестью. По обеим сторонам дорожки высились круглые бугры, поросшие зеленым мохом. ⟨...⟩ По верхушкам деревьев, по воздуху лесному, прокатилось глухое сотрясение. ⟨...⟩ шел этот путь все вглубь, да вглубь леса. ⟨...⟩ Наконец, сквозь темную зелень еловых кустов, из-под навеса серой скалы, глянула на него убогая караулка, с низкой дверью в плетеной стене... (375—377).

У Комаровского место Энеевой пещеры занимает остров, а в роли античного прототипа выступает не римский, а греческий герой, см. сцену, процитированную выше, когда Нигрина, притворно испугавшись вороного жеребца, увлекает Публия к озеру, входит в лодку, а Публий, недолго пробывший *Геркулесом на распутьи,* прыгает за ней.

Остров весь полнился шумом безчисленных крыльев. Лебеди, дикие гуси, цапли обитали его. Весь он сквозил деревьями пепельного цвета и тонкими стеблями кустарника, пахнущего сладко. Крокусы высовывали головки, молодые дятлы перебегали от дерева к дереву и карабкались. ⟨...⟩ Зимородок чистил лазурные перья, с одного конца на другой перелетала иволга и куковала кукушка (123).

— Остров «звучит» весенними звуками. *Обитающие его* птицы не боятся людей — и это признак его уединенности.

Остановимся на этих, пожалуй, наиболее ярких совпадениях[18], прибавив к этому последнее: *taedium vitae.* С этого ощущения начинаются «Вешние воды» — и оно отнесено к Санину:

Никогда еще он не чувствовал такой усталости — телесной и душевной. ⟨...⟩ никогда еще «taedium vitae», о котором говорили уже римляне, то «отвращение к жизни» — с такой неотразимой силой не овладевало им, не душило его. ⟨...⟩ Он размышлял о суете, ненужности, о пошлой фальши всего человеческого. Все возрасты постепенно проходили перед его мысленным взором (ему самому недавно минул 52-й год) — и ни один не находил пощады перед ним. Везде все то же вечное переливание из пустого в порожнее. ⟨...⟩ а там вдруг, уж точно как снег на голову, нагрянет старость ⟨...⟩ перед концом пойдут, к а к р ж а п о ж е л е з у, немощи, страдания... (255).

У Комаровского сходные тяжелые размышления охватывают старого императора[19]:

Здоровье его решительно расшатывалось. ⟨...⟩ Taedium vitae — проклятый спутник римского одряхления, с каждым днем, к а к р ж а в ч и н а, охватывало императора ⟨...⟩ император чувствовал, что внимание его и память, когда-то столь цепкие, ослабевали. Сын его не радовал. ⟨...⟩ Жена — умерла ⟨...⟩ много лет назад, и он неоднократно думал о ней, когда сну мешали припадки хворости... (118).

Этот восходящий к древнему Риму общий для обеих повестей мотив вместе с тем указывает и на водораздел между ними. Разность между *итальянским* и *римским* во многом определяет

inslav

разность повестей, хотя Италия как локус сама по себе является сильным «объединителем».

Тургеневская героиня — итальянка, и итальянский колорит par excellence, на всех уровнях, начиная с языкового и кончая описаниями итальянского темперамента, эмоциональности и т.п., всех деталей, входящих в канонический образ итальянца, дан в повести, едва ли не с избыточной подробностью. Именно этот итальянский мир, с его темпераментной отзывчивостью, легкой возгораемостью, быстро сменяющими друг друга печалями и радостями, отчаянием не только от несправедливости, но от неблагородства формы, подчеркивает жестокость и низость поступка Санина. Но именно против «итальянских восторгов» Санина выступает Марья Николаевна, и, может быть, в этом она не вполне несправедлива[20].

Римский мир Комаровского, с его замкнутостью и молчанием в этом отношении контрастен — и недосказанность, неопределенность, открытость выступают не только как художественные приемы: они вполне вписываются в воспроизводимую им картину мира. Тургеневское *итальянское*, при всем его обаянии, почти приторно и во многом кажется поверхностным. У Комаровского оно противопоставлено суровости и лаконичности *римского*, более значительного, заключающего бóльшую глубину чувств[21].

Но и у Тургенева *итальянское*, в данном случае соответствующее всем возможным добродетелям, в определенном смысле, также уступает другому (русскому) образу. Как нередко бывает, отрицательный персонаж «переигрывает» положительный, и Джемма кажется несколько пресной и скучной (несмотря на свое артистическое дарование) в сравнении с ярким обаянием и значительностью Марьи Николаевны «очень замечательной особы», обвораживающей не только Санина, но и самого автора. Тургенев почти шаржирует хищность и порочность Марьи Николаевны:

> ...на губах змеилось торжество — а глаза, широкие и светлые до белизны, выражали одну безжалостную тупость и сытость победы. У ястреба, который когтит пойманную птицу, такие бывают глаза (377).

Однако такого рода пассажи отступают перед гораздо более сильно выраженным восхищением прежде всего перед ее женской неотразимостью:

> И не то, чтобы она была отъявленная красавица ⟨...⟩ ни тонкостью кожи, ни изяществом рук и ног она похвалиться не могла — но что все это значило? ⟨...⟩ [всякий, кто встретился бы с нею, остановился] перед обаянием мощного, не то русского, не то цыганского, цветущего женского тела... ⟨...⟩ «Эта женщина, когда идет к тебе, точно все счастье твоей жизни тебе навстречу несет» (344) и т.д.

inslav

Обаяние Марьи Николаевны *динамично*: она постоянно в движении, постоянно меняет «образы». На этом фоне особенно проступает *статичность* совершенной красоты Джеммы, ее статуарность и живописность в «музейном» смысле слова: она сравнивается то с мраморными олимпийскими богинями, то с Аллориевой Юдифью в Палаццо Питти, то с Рафаэлевой Форнариной (но следует помнить, что это не противоречит проявлениям итальянского темперамента, эмоциональности, артистизма). Анненский говорил о *странном* сходстве *чистых, сосредоточенных и одиноких* тургеневских девушек (Джемма, правда, в их число не входит) со статуями, об их способности превращаться в статую, об их несколько тяжелой статуарности[22]. — Т. Венцлова проницательно заметил, что для Анненского (в противоположность Пушкину) «важен не момент *оживания мертвого*, а момент *застывания живого*» и что именно в связи с этим у него упоминается Тургенев[23].

Не меньшее восхищение у героя (автора) вызывает одаренность, ум, образование, вообще неординарность натуры Марьи Николаевны:

> Она выказывала такие коммерческие и административные способности, что оставалось только изумляться! Вся подноготная хозяйства была ей отлично известна; ⟨...⟩ каждое ее слово попадало в цель (355); Марья Николаевна умела рассказывать... редкий дар в женщине, да еще в русской! ⟨...⟩ Санину не раз пришлось расхохотаться от иного бойкого и меткого словца. Пуще всего Марья Николаевна не терпела ханжества, фразы и лжи...» (360) и т.д.

Марья Николаевна — личность в полном смысле слова, властная, волевая, и как личность оставляет далеко позади *чистую, непорочную голубицу* Джемму[24].

Любопытна, как иллюстрация, театральная тема в характеристике обеих героинь. Вечерами в семье Розелли разыгрывался спектакль: Джемма превосходно, «совсем по-актерски» читала «комедийку» среднего франкфуртского литератора Мальца, «корчила самые уморительные гримасы, ежила глаза, морщила нос, картавила, пищала»; Санин «не мог довольно надивиться ей; его особенно поражало, как ее идеально-прекрасное лицо принимало вдруг такое комическое, иногда почти тривиальное выражение» (268). Очевидно, примерно такого же уровня пьесу смотрят Санин и Марья Николаевна в Висбаденском театре — но с какой убийственной язвительностью отзывается о ней Марья Николаевна:

> «Драма! — произнесла она с негодованием, — немецкая драма. Все равно: лучше, чем немецкая комедия». ⟨...⟩ То было одно из многочисленных доморощенных произведений, в которых начитанные, но бездарные

inslav

актеры ⟨...⟩ представляли так называемый трагический конфликт и наводили скуку. ⟨...⟩ Поднялось опять на сцене кривлянье да хныканье (354, 361, 365).

— Санин смотрит пьесу ее трезвыми и беспощадными глазами и никаких восторгов не испытывает[25].

Противопоставление масштабов на глубинном уровне ощущается и в том, что́ сообщается об обеих в заключении повести. «Она давно умерла» — говорит Санин о Марье Николаевне, отвернувшись и нахмурившись (381), и в этом подспудно ощущается некий драматизм (особенно если вспомнить, что цыганка предсказала ей насильственную смерть). Тем более ощущается этот драматизм на фоне Джеммы, благодарной Санину за то, что встреча с ним избавила ее от нежеланного жениха и позволила найти свою судьбу в Америке, в браке с преуспевающим негоциантом, «с которым она живет вот уже двадцать восьмой год совершенно счастливо, в довольстве и изобилии» (383). Отделавшись от всех сентиментальных, эмоциональных и романтических атрибутов *итальянского* (воплощенных в фрау Леноре, Панталеоне, Эмилио и даже пуделе Тарталье), Джемма воплотила образец мещанского счастья на американский манер, ничем, по сути дела, не отличающегося от когда-то отвергнутого немецкого варианта (как и фамилия *Слоком*, заменившая *Розелли*, ничуть не лучше *Клюбер*). И реакция Санина на эти, осчастливившие его известия, описана в манере, за которой можно предполагать авторскую иронию:

> Не беремся описывать чувства, испытанные Саниным при чтении этого письма. Подобным чувствам нет удовлетворительного выражения: они глубже и сильнее и неопределеннее всякого слова. Музыка одна могла бы их передать (383).

Как бы то ни было, нельзя расстаться с впечатлением, что несчастливый выбор Санина был в *ином* измерении более верным и, лишив его тихого семейного счастья, позволил ему пережить более высокий духовный опыт[26].

Если это прочтение признается имеющим основание, то, возможно, в каком-то смысле оно приложимо и к «Sabinula». При всей краткости и недосказанности, с одной стороны, при всей несомненности противопоставления *добродетель/порок*, при всей «антигероичности» главного героя, при явной симпатии автора к Сабине и развенчивании Нигрины при каждом удобном случае, при всем этом сохраняется ощущение некоторой бесцветности Сабины по сравнению с соперницей[27], притом *без-цветности* и в буквальном смысле[28].

О внешности Сабины мы знаем только одно: в Рим она приехала в *коричневом* платье; этот цвет выделяется на фоне свет-

inslav

ло-ярких цветов обрамляющего небесно-морского пейзажа *синий/голубой* («светлый сафир»), и снега — *белый* (к этому же, более косвенно: ее имя для Публия блестит, как *серебряный браслет*). Это единственная цветовая характеристика и единственный колористический антураж Сабины. — Цвета Нигрины гораздо более насыщенные и выдержаны они в другой гамме: *красный, пурпур, синий, лазурный, фиолетовый, темный, черный, серый, пепельный, золотистый, желтый*[29]. Примечательно, что уже упомянутый контрастный *светлый* цвет белокурой и светлоглазой Нигрины носит амбивалентный характер, связываясь с неподвижностью, утратой блеска, формы и имея, таким образом, отрицательную коннотацию: «капля по капле вливалась в ее жилы *белая* вода, *каменело* сердце, а глаза делались *тусклыми и впалыми*» (121) — признаки не только старости, но и смерти.

С Нигриной связаны *огонь, шум, движение* (т.е. порыв, страсть), см. эпизод с конями; появление Нигрины в финале (сцена триумфа) происходит на фоне *красного огня* — отблеска лучей апрельского солнца — и *стозвучного целого* песен и криков движущейся толпы (124). Сабина, как мы помним, не замечает ни *огня*, ни *шума*, ни *движения* города-*жаровни* (города-*феникса*): она *спит* (116). В Сабине можно найти оттолоски подмеченной Анненским тургеневской статуарности: сравнение ее с молчаливой египтянкой, и даже *Сабина чахла* косвенным образом указывают на неподвижность.

Этот контраст содержит если не оправдание, то хотя бы основание выбора Публия[30], пусть пассивного, но все-таки выбора. Хотя Публию уже скучно с Нигриной, вряд ли это даст шансы Сабине — ей, скорее, предназначен путь Джеммы.

[1] *Комаровский Василий*. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. СПб., 2000. — «Sabinula» цитируется по этому изданию, с сохранением авторского правописания.

[2] Это означает, что так называет ее автор, а не персонажи, и этим прикровенно выражены и его симпатии к самой героине, и сочувствие к тому, что с ней произошло.

[3] Разрядка везде наша. — *Т. Ц.*

[4] Возможно (учитывая любовь Комаровского к итальянской живописи), внешность добродушного старика навеяна картиной Гирландайо «Дедушка и внук» (Д. Гирландайо и ученики. Лувр. — Благодарю за это уточнение Н.М. Чернявскую-Гардзонио).

[5] Можно предположить, что в имени *Нигрина* просвечивает и *Тигрина*, имя, более соответствующее ее коварному «кошачьему» характеру.

[6] Зима, которая напрасно гонится за весной, — явный тютчевский мотив.

inslav

[7] И развязка краткого романа, начало и конец которого отмечены двумя фразами: *Сабина хорошела* и *Сабина чахла*.

[8] «Вешние воды» цитируются по изданию: *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем в тридцати томах. М., 1981. Т. 8.

[9] Напомним, что Тургенева упрекали за развязку в духе happy-end'a (устроена не только судьба Джеммы, но и Санина — он прощен, он будет при семье Джеммы), но он, наружно соглашаясь с упреками, ничего в повести не изменил.

[10] Здесь мы не касаемся того, насколько Тургенев был для Комаровского актуален. Никаких документальных подтверждений этому, как будто, нет (во всяком случае, в цитируемом нами издании). Однако мы исходим не только из того, что Комаровский, вне всякого сомнения, повесть Тургенева читал, но и из пристального интереса к Тургеневу, актуализированного русской литературой и особенно определенным кругом авторов в конце XIX — начале XX в. Не входя в историю вопроса, укажем лишь на другого царскосела — Иннокентия Анненского, на которого мы ниже не раз сошлемся.

[11] О том, что этот эпизод воспринимался особо отмеченно, свидетельствует письмо Анненкова Тургеневу: «Я не теряю надежды, что когда-нибудь из нее пропадет омерзительная груша, которую Санин очищает для мужа любовницы своей» (Рус. Обозр., 1989. № 4. С. 365).

[12] Ср. сочетание *вод* (Pl.) и *весны* в описании островного пейзажа: «...улитки уже выпустили рога, приветствуя обильные воды. ⟨...⟩ Весна, стремившаяся покорить землю ⟨...⟩. Тучи, как дельфины, плескались в закате» (123).

[13] Возможно, мотив *весна/(позднее) лето* в связи с Нигриной, похожей *на светлый Апрель, собирающий первые фиалки, или вернее — на вечереющий Август, роняющий яблоки* (сходство, которое обмануло Публия), также отражает сочетание *весенних* (воспоминания) и *летних* (реальность) мотивов у Тургенева.

[14] Наверное, это выглядит сильной натяжкой, но все-таки решимся сказать, что в имени *Сабина* можно видеть и отсвет имени тургеневского героя: *Санин/Санина*, использованного, кстати в названии романа Арцыбашева, отсылающем к тургеневской повести (см.: *Пильд Л.* Блок и Тургенев // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. III. Тарту, 1999. С. 141; ср. и другие работы того же автора о роли Тургенева в творчестве русских писателей начала века). — О гораздо более надежных коннотатах имени *Сабина* см.: *Топоров В.Н.* Поэзия и проза В.А. Комаровского // *Комаровский Василий.* Указ. соч. С. 339 сл.

[15] В.Н. Топоров отметил возможную связь псевдонима Комаровского, которым подписана «Sabinula», *Incitatus*, имя коня Калигулы, с мотивом коней Нигрины (*Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 338—339). Сказанное им можно продолжить: значения латинского слова — *скорый, быстрый, стремительный, сильный, бурный, возбужденный* — как бы развернуты в описаниях коней Нигрины, особенно *Золотистого*, носившего имя *Огонь*.

[16] Впрочем, в том же эпизоде есть отсылка и к другому сюжету: «...ведь это как в Бюргеровой "Леноре"» (374) — странное совпадение с матерью Джеммы, которая к тому же именуется на немецкий лад «фрау Леноре».

[17] Марья Николаевна, в отличие от Санина, читала «Энеиду» полатыни.

inslav

[18] В принципе они могут быть расширены, ср. хотя бы роль цветовой гаммы в обеих повестях (специально о «Sabinula» см. далее). Возможно, белокурость Нигрины — параллель к постоянно подчеркиваемой светлой «окраске» Марьи Николаевны (русые волосы, серые светлые глаза); ср. еще широкую шелковую блузу лилового цвета у Марьи Николаевны и фиолетовый пеплум Нигрины и др.

[19] Император — Веспасиан. В связи с этим можно высказать предположение, что строка Ахматовой *И это станет для людей, / Как времена Веспасиана...* из ее «римского» стихотворения отсылает, среди прочего, и к Комаровскому. Тогда у *времен* появляется второй слой — указание на те же *10-е годы*.

[20] «А у вас, видно, особое влечение ко всему итальянскому? Странно, что вы не там нашли свой предмет ⟨...⟩. А только я вижу: вы русский человек, а хотите жениться на итальянке. Ну да это — ваша печаль» (352, 373).

[21] Впрочем, это относимо и к тому, что можно назвать *римским* текстом русской литературы, во всяком случае, к той его версии, которую мы находим в неоконченной пушкинской «Повести из Римской жизни» («Цезарь путешествовал...»). Не только «аскетическая краткость» повести Комаровского, но и сама ее стилистика, в частности, ритмическая структура, подробно описанная В.Н. Топоровым (Указ. соч. С. 381 — 384), как представляется, могут отсылать к пушкинскому тексту. Но это — особая тема.

[22] *Анненский И.* Белый экстаз. Странная история, рассказанная Тургеневым // Анненский И. Книги отражений 2. М., 1979. С. 141.

[23] *Венцлова Т.* Тень и статуя // Венцлова Т. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Вильнюс, 1997. С. 95.

[24] На это обратил внимание Анненский, когда говорил, что красота у Тургенева — «самая *подлинная власть*» (ср. еще «*наглость властной красоты*», «пьянящая власть наслаждения, для которой Тургенев забывал все на свете»). Среди мужчин-жертв этой красоты («любителей свежих булок») Анненский называет и Санина, прибавляя, что «кроткая красота у Тургенева нас как-то не впечатляет» (*Анненский И.* Символы красоты у русских писателей // Анненский И. Указ. соч. С. 134).

[25] О Джемме мы узнаем еще, что она «не слишком жаловала Гофмана и даже находила его... скучным!» и отзывалась о нем «не без пренебрежения». И хотя для оправдания Джеммы говорится, что «фантастически-туманный северный элемент его рассказов был мало доступен ее южной, светлой натуре» (277 — 278), все же многоточие слишком выразительно!

[26] Конечно, есть большой соблазн видеть в этом указание на автобиографичность, что и сделал Буренин в своей пародии «Пирожница с берегов Рейна или Русский дворянин за границей. Тургеневская повесть», намекая на отношения Тургенева и Виардо. Тургенев, действительно, неоднократно подчеркивал автобиографичность и подлинность событий в «Вешних водах», ср. в воспоминаниях И.Я. Павловского: «Весь этот роман — правда. Я пережил и прочувствовал его лично. Это моя собственная история». Однако соотносил Тургенев свою историю с другими эпизодами и персонажами; в частности, он называл прототипом Полозовой княгиню Трубецкую, которая «в свое время наделала много шуму в Париже» (Цит. по: *Тургенев И.С.* Указ. соч. Примечания. С. 500).

[27] И автор вынужден компенсировать это намеками на ее скрытность и загадочность.

inslav

[28] Ср. у Анненского о *чистых тургеневских девушках*: «неподвижные лица; цвет кожи и волос, лишенный оттенков и игры — что-то сплошное, матовое или черное» (*Анненский И.* Белый экстаз. Странная история, рассказанная Тургеневым // Анненский И. Указ. соч. С. 141). — И у Джеммы цвет лица «ровный и матовый» (260).

[29] О колористической гамме «Sabinula» см.: *Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 377.

[30] Он — см. выше — обманулся, приняв *переспелые яблоки за весенние фиалки* (и обманулся сильно: по подсчетам М.Л. Гаспарова, «реальный возраст Нигрины — за 40», см.: *Гаспаров М.Л.* Sabinula. Комментарии // Василий Комаровский... С. 482). — Но весенние фиалки (вспомним *деревенскую свежесть Сабины*) у Публия уже были...

2003

inslav

«УМОПОСТИГАЕМАЯ ИТАЛИЯ» КОМАРОВСКОГО

Итальянские впечатления — едва ли не универсальная литературно-художественная тема, своего рода урок, который должно выполнить, не заботясь о том, что *он* затвержен многими и многими, в разных временах и пространствах. Италия — европейский культурный символ par excellence; символ, который не обесценивается ни туристскими толпами, ни тем, что, побывав в Италии и увидев ее «своими глазами» (что далеко не обязательно, см. далее), художники пишут картины, литераторы — стихи и прозу, композиторы — музыку, тиражируя одни и те же имена, памятные места, события, произведения искусства, пейзажи, в свою очередь, воспринимаемые как картины или через картины и т.п.

Эти бесконечные повторения не смущают ни авторов, ни адресатов — зрителей, читателей, слушателей; бывших и будущих туристов. *Узнавание* в Италии *известного заранее*, воплощение *умозрительного/умопостигаемого* (см. далее) порой становится едва ли не более важным, чем не-посредственные впечатления. Заданная не-итальянцам неитальянцами же Италия оказывается отраженной в *чужом* зеркале, причем зеркало это фасетчатое, дробящее единство отражения[1]. При этом каждая картинка, как бы она ни была мала, представляет *всю* Италию; картинки и складываются вместе (как мозаичные фрагменты в puzzle), и одновременно накладываются друг на друга: эти повторения-подобия создают единое, почти формульное представление об Италии, *итальянское клише*. Оно опирается прежде всего на собственные имена и названия, будь то топонимы, имена великих итальянцев или названия их произведений. По этому «именослову» не только опознается географическая, историческая и т.п. Италия, создается ее «литературная карта» [Moretti, 1997], ее «гео-этническая панорама» [Топоров 1997], но — прежде всего и преимущественно — *образ Италии*.

Когда мне говорят: «Александрия», / я вижу белые стены дома, / небольшой сад с грядкой левкоев... — под имя э т о г о

inslav

города Кузмин; подставляет прежде всего интимные воспоминания, не столь привязанные к историческим и художественным реалиям (имена богов, языческие храмы и праздники, названия мест — все это, скорее, декорации, в которых разыгрываются лирические сцены). Прощаясь с Александрией как с возлюбленной (*Ах, покидаю тебя, моя радость*), поэт противопоставляет ей *Рим великий, венец всех желаний, цель всех стремлений* — и разница позиций и валёров очевидна. «В Господень сад, великий Рим» (в котором видится и вся Италия) Кузмин возвращается в циклах «Стихи об Италии», 1919—1920 годов, и «Путешествие по Италии», 1921 года, когда Италия могла быть для него только воспоминанием. В этих стихах просматривается итальянский итинерарий в прямом и переносном смысле (*В Бедэкере ясно советы прочтете*); он опирается на заданный список имен-сюжетов. В первом цикле это Рим, Остия, озеро Неми, Тразименские тростники, Ассизи, Равенна, Венеция (если «выровнять» маршрут); Эней, Дидона; св. Петр, св. Марк(о), св. Аполлинарий, св. Виталий, «брат Франциск»; *великий Буонаротт*, Данте, Тьеполо, Чимароза; ридотто, баута, свадебный сундук и т.д. — все, что в заключающем цикл стихотворении определяется как *Твой важный и воздушный сон, / Италия, о мать вторая*[2]. Примеры такого рода можно умножать до бесконечности, в частности (и в особенности) для русской поэзии Серебряного века, но это — тема специальной работы[3]; Кузмин же избран здесь в кругу его непрямых сближений с поэтикой Комаровского.

Естественно, что для каждого автора обращение к Италии оправдано тем, что он описывает *свое*, индивидуальное и в этом смысле неповторимое ви́дение — и он прав, и не его вина, что эти ви́дения оказываются настолько совпадающими: слишком отчеканено *культурное клише* Италии в нашем сознании[4], и это само по себе является не только сильным творческим импульсом, но и путеводителем («бедекером») в прямом и переносном смысле.

Однако в соответствии со временем обновляются и путеводители; при этом меняется не столько канонический набор, сколько точка зрения. На рубеже XIX—XX веков в русской художественно-литературной традиции особенно актуализировалась унаследованная из прежних времен эмоционально-ностальгическая рецепция Италии, оживившая и преобразившая привычные и избитые «итальянские красоты» присутствием genius'a loci. Возможно, это было воспринято от англичан (Рёскин, Патер, Вернон Ли), ср. в предисловии Муратова к русскому изданию «Италии» Вернон Ли:

inslav

Исторический энтузиазм англичан перед Италией — явление замечательное, не повторившееся ни в каком другом народе. Под девизом Италии прошла вся английская литература ⟨...⟩ Литературные путешествия англичан в Италию начались еще в эпоху Аддисона ⟨...⟩ Для познания итальянского гения во всех его проявлениях, от Джотто до Тьеполо и от Данте до Карло Гоцци, ни одним народом не было сделано столько, сколько англичанами в 60—80-х годах XIX столетия⟨...⟩. ⟨...⟩ страницы Вернон Ли, быть может, доставляют одно из лучших объяснений Италии. Важность Италии для человечества лучше всего объясняется этим изумительным слиянием с ней, этим самоотверженным в ней растворением благородной и вещей человеческой души [Муратов 1914, 7—11].

Английским урокам следовал и сам Муратов в своих «Образах Италии» (1911). Но его книга отразила и «русскость», ту *пристрастность* (в этимологическом смысле слова, то есть особеннно острую привязанность), которая определяет вечное стремление в Италию (ощущаемое и как *вечное возвращение*). Напоминая в предисловии к своей книге страницы и строчки, написанные о ней русскими писателями и поэтами, Муратов заключает:

> Эпиграфом к этим «Образам Италии» должны быть поставлены ее образы, рожденные за сто лет русской поэзией и русской прозой [Муратов 1911, 2].

Выбранное Муратовым для его книги об Италии название уводит ее от жанра путеводителя (которым она, собственно говоря, является) к рассказу о собственных, то есть как бы единственных в своем роде переживаниях, которые становятся переживаниями читателя. Так суммируется и одновременно задается описание и восприятие *русской* Италии, подразумевающее нечто глубинное, скрытое от поверхностного взгляда, нечто о с о б о е и о с о б е н н о е.

Единственный прижизненный сборник Комаровского «Первая пристань» (СПб., 1913) включает цикл из семи стихотворений под названием «Итальянские впечатления». Цикл датирован 1912—1913 годами. *Впечатления* — печать, оставленная пережитым, увиденным, услышанным; в этом случае — путешествием. Цикл и построен как описание маршрута от северной границы Италии до Неаполя: «сверху вниз», как сказали бы итальянцы; в ощущении же «равнинного» человека, «от гор — через горы — к горам».

Первое, что автор-путешественник видит из окна поезда, — это горный пейзаж (I). Мотив *высоты*, *подъема* в разных воплощениях звучит постоянно, он пронизывает всю *Италию* Комаровского, не всегда связываясь с реальным рельефом. В упомянутом первом стихотворении *Утром проснулся рано. / Поезд в*

inslav

горной стране (и дальше *Эхо рокотом горным*) речь идет действительно об Альпах, а в следующем, где героиней является плоская и ровная Венеция (первая остановка, объявленная уже «при переезде границы»: «*Кружевом Casa d'oro / В с т а н е т солнечный сон. / Вечером пенье.* ⟨...⟩ *Море...*), горы заменены *лестницами* (*Пылают лестницы и мраморы нагреты*)[5]; ср. далее в описании картины Тинторетто, где с *книгой на с к а л е* Мария Магдалина». Далее (III) *перелески н е в ы с о к и х гор, / Как их божественный писал Джорджоне* (пейзаж Венето). При переезде из Венеции во Флоренцию (IV, снова пейзаж из окна вагона) горы выступают прикровенно: *С п у с к а е т с я фургон*; *Фьезоле* (ср. о *Фьезоле нагорном* у Блока). И *неугомонный карнавал* во Флоренции *спускается* по седым камням (V), и в Риме (VI) автор всходит на Капитолийский холм, и в неаполитанском стихотворении (VII) царствует Везувий (и то, что выше него):

Над жерлом хмурого Везувия,
Уснувшего холостяка, —
Как своды тяжкие Витрувия —
Гроза склубилась в облака.

Итак, Венеция, Флоренция, Рим, Неаполь — хрестоматийный маршрут, ускоренный движением поезда: итальянские пейзажи проносятся перед автором и, соответственно, перед читателем. Эта особенность восприятия и представления была отмечена исследователем: «в стихотворение вводятся элементы "репортажа": ускоренный темп сообщения, краткость фразы, включение именных фраз, интонация перечисления, отзывчивость на сиюминутную ситуацию (включая и "чужие" темы) без попыток ее осмысления» [Топоров 1979, 283]; о том, как это движение подчеркивается метром и ритмом стиха, см.: [Гаспаров 1998, 631].

Однако эта беглость и торопливость («туристическая поверхностность»), точнее, скорость — всего лишь первое впечатление. Этим обеспечивается то, что можно назвать «сгущением итальянских сигнатур» (Италия опознается по именам и названиям), причем из *итальянского словаря* выбираются лексемы, с одной стороны, наиболее характерные (диагностически, ср.: *Рим — Капитолий, Неаполь — Везувий*), а с другой стороны, не всегда из «первого ряда». Последнее представляется особенно интересным. Так, в описании легко опознаваемой Венеции нет ни названия самого города, ни собора Сан-Марко, ни Дворца дожей — а есть д в о р е ц Casa d'oro[6]; из х у д о ж н и к о в — Тинторетто, олицетворяющий венецианскую живопись (поэтому, возможно, появляется множественное число: *где Тинторетты / С багровым золотом мешают желтый лак,*

inslav

II), и Джорджоне (III). Стихотворение о Венеции представляет собой описание трех картин Тинторетто.

Первая — «Мария Магдалина за чтением» (Скуола ди Сан Рокко):

> Там в нише расцвела хрустальная долина
> И с книгой, на скале, Мария Магдалина.

Вторая — очевидно, «Тайная Вечеря» (церковь Сан-Джорджо Маджоре):

> Лучи Спасителя и стол стеклянных блюд.

Третья — «Перенесение тела св. Марка» (теперь галерея Академия, раньше Скуола ди Сан-Рокко):

> Несут белеющее тело, ждет верблюд;
> Разрушила гроза последнюю преграду,
> Язычники бегут от бури в колоннаду,
> И блеск магический небесного огня
> Зияет в воздухе насыщенного дня.

Из областей, через которые проезжает автор-путешественник, названа Тоскана (и в ней город Фьезоле и художник Джотто, IV)[7]; Флоренция (V) представлена карнавалом (хотя чаще он «приклеивается» к Венеции или к Риму), музеем — при этом не ожидаемым Уффици, а Барджелло, — художником, возможно, это Пьеро ди Козимо (через его картину «Смерть Прокриды» — *Над мертвою Прокридой голою / Дрожат молитвенно уста*!)[8], персонажем — Савонарола (и его костер); Данте не упомянут. Рим олицетворен Капитолием и Тибром, и нет обязательных Колизея и собора св. Петра. Легкие сдвиги в каноническом наборе и создают индивидуальность восприятия (на чем, собственно, и построена книга Муратова)[9].

Возможно, «Итальянские впечатления» Комаровского связаны с муратовскими «Образами Италии» в большей степени, чем это кажется с первого взгляда. Например, выбор Тинторетто: у Муратова ему единственному из венецианских художников посвящена отдельная глава. Ср.:

> Нет более благородной цели в прогулках по Венеции, чем поиски Тинторетто. Для этого надо побывать во многих церквах ⟨...⟩. ⟨...⟩ прежде всего надо побывать в двухэтажном здании прекрасной архитектуры начала XVI века, называемом Скуола ди Сан Рокко [Муратов 1911, 29]

— *Но в церковь и дворец иди, где Тинторетты...* (см. выше).

Основные характеристики живописной манеры Тинторетто у Муратова — *пламенная живописность*, разные оттенки красного и желтого (золотого), ощущение жара, грозы, урагана; ср. *багровое золото, желтый лак, буря, блеск небесного огня* у Комаровского. Флорентийский карнавал, Флоренция, пред-

inslav

ставшая *как многогрешная вдова, / Сжимающая индульгенцию, / Закутанная в кружева*, могут иметь источником новеллы Граццини-Ласка (XVI в.) — в пересказе Муратова (или актуализированные его пересказом):

...в доме некоей богатой и прекрасной вдовы собрались четверо юношей ⟨...⟩ хозяйка дома, которая была "красавица и шутница", быстро созвала других дам и решила устроить зимнюю "веселую войну". ⟨...⟩ "И, говоря правду, у нас теперь карнавал, а в это время дозволено веселиться даже в монастырях. Даже монахи теперь играют в мяч, разыгрывают комедии и, переодетые, поют и танцуют. И монахинь никто не осуждает за то, что они в эти дни на представлениях Господних праздников рядятся мужчинами..." и т.д.

Сразу после этого идет упоминание об *осени Савонаролы* [Муратов 1911, 194—196][10].

Достоверность этого *личного* восприятия подчеркивается бытовым фоном: все замечает турист, все для него оказывается причастным *прекрасной Италии*: *профиль тонкий / Цветочки предлагающей девчонки* (IV), самоописание «истомленный римской жарой турист»: *затягиваюсь папиросою / И всюду выбираю тень. ⟨...⟩ Ногами мучаясь истертыми, / Накидки подстилая край, / Сажусь...* (VI); шумная гостиница в Неаполе и неаполитанские реалии — *Стучит дверями коридор. ⟨...⟩ Несдержанными разговорами / Моя печаль раздражена. ⟨...⟩ А переулок блещет лужами, / На vetturino — балахон...*; и особенно типичная городская сценка, заключающая стихотворение и весь цикл необыкновенно жизнерадостной нотой:

Опять, размахивая косами,
В окне — и прямо против нас,
Она проветривает простыни
И полосатый свой матрас.

И всюду воздух опьяняющий
Пестро-раскрашенный Восток.
А я — веселый, обоняющий
Ее мелькающий цветок! (VII)

При ближайшем рассмотрении оказывается, однако, что все эти случайные, попутные, подмеченные любопытствующим взглядом детали также входят в *итальянское клише*: все они видены и слышаны сотни раз.

Выше говорилось о том, что перечисление *известного* (воспроизведение клише) для каждого «свидетеля» оправдано тем, что он видит все *своими глазами*, и как неповторим человек, так неповторимо его ви́дение. *Единственное, скрытое за общим*, — но для *Италии Комаровского* это приобретает *иной* смысл. Не случайно Пунин видел в Комаровском «...дух тем-

inslav

ный, отравленный, надломленный, но героический, упадающий, но непокорный, нежный, мечтательный и капризный, но совсем не женственный. ⟨...⟩ при первом чтении его не замечаешь, только чувствуешь; потом долетает какой-то гул, как подземный удар; в конце концов, его находишь везде, узнаешь в каждом слове, в любом обороте. Зачем было нужно его так тщательно скрывать?»

Кто, прочитав этот путевой дневник, заподозрит, что свою столь живо воспринятую, изъезженную и исхоженную Италию Комаровский никогда не видел, и что путешествие его воображаемое, «мечта» (как отзывался Чичиков на далекие от реальности описания Собакевича)?[11] Не касаясь конкретных обстоятельств, приведших автора к тому, что в определенном смысле можно назвать мистификацией (впрочем, мистификацией это может быть для неискушенного читателя, отождествляющего автора с его героем; для реализации коммуникативного статуса стихотворения в принципе не столь существенна фигура автора и соответствующие биографические подробности), остановимся только на двух «уроках», которые можно извлечь из этого воображаемого путешествия по воображаемой Италии. Во-первых, в цикле просматривается «теневой» пейзаж — родной Комаровскому север. Портрет Италии в определенной степени строится методом отталкивания от *своего*. Это проявляется и в шутливом сравнении — *И с мутною водою Яузы / Сравню миродержавный Тибр!* (VI; возможно, *мутная вода* навеяна *серыми пакгаузами* предыдущих строк), и в проступающем на фоне/дне ярких итальянских красок и движения скованности и неподвижности бесцветной русской зимы (к колористической гамме ср. также игру *север — серый*). Эта тема объявлена в первом стихотворении, и может быть, именно она является «причиной» путешествия, стремления оторваться от *своего* — места и времени:

В прошлом — тяжкие веки[12],
Сонные дни, года;
Скованы русские реки
Серой корою льда.
Люди солнца не помнят[13];
Курят, снуют, грустят;
В мороке мутных[14] комнат
Северный горький чад...

В контраст этому следующее стихотворение начинается жаром, преображающим даже мрамор — символ холода: *Пылают лестницы и мраморы нагреты*. Сближение/противопоставление *сладостного кагора* и золота солнца и жесткости/жестокости севера продолжается в следующем (III) стихотворении:

inslav

Упало солнце в марево лагун. ⟨...⟩ («Я с севера пришел, жестокий гун»). Более того, можно предположить, что и описание дождя (VII) *Дробинки горестно закапали / И ощетинился залив*, больше подходит к Финскому, чем к Неаполитанскому заливу. Так контраст смягчается, *свое* и *чужое* сближаются, и истоки *русского образа Италии* перемещаются на север.

Это отсылает к теме восприятия Италии через *итальянское* в Петербурге, когда *свое* и *чужое* предельно сближаются и *чужое* усваивается и растворяется в *своем*: «Не *свое* трансформировалось так, что стало возможным изображать с его помощью *чужое*, а в *своем* проступили вдруг черты, равно описывающие *свое* и *чужое*. Именно так сложился поэтический язык Комаровского» [Топоров 1979, 259][15], — далее автор перечисляет наиболее яркие петербургские *свидетельства Италии*[16]. Пронизанность *итальянским* — одна из ярких и существенных черт поэтики Комаровского; уже отмечено, что, например, в стихотворении «Где лики медные Тиверия и Суллы...» только *лед* (*И серых берегов открыли тонкий лед*)[17] свидетельствует о том, что речь идет о Царском Селе, а не о римской вилле. И тогда в о о б р а ж е н н о е Комаровским путешествие в Италию становится реальным: оно п е р е ж и т о на *своей* территории, пропитанной *чужим* в такой степени, что отделить одно от другого почти невозможно.

Второе: сама возможность описания путешествия в Италию «по источникам» (опосредованно) лежит не только в ее культурной хрестоматийности, но — для русской традиции — в особом отношении к Италии, которая издавна представляется обетованной страной, локусом Золотого века. В русском мифопоэтическом пространстве Италия воплощает райский сад, сад, принадлежащий природе в той же степени, что и искусству и поэзии. Когда Баратынский в преддверии своей столь долгожданной и оказавшейся единственной встречи с Италией восклицает: *Завтра увижу я башни Ливурны, / Завтра увижу Элизий земной*, — это точное терминологическое определение *русского образа Италии*[18].

И Баратынский пережил «пересказанную Италию», которую узнал от дядьки-итальянца в России, — и сигнатуры этой Италии также были хрестоматийны, поскольку *прекрасная Италия* была сформирована тем же каноническим набором: *Везувий, Колизей, грот Капри, храм Петра / Имел ты на устах от утра до утра*. Примечательно, что и у Баратынского в Италию также вторгается северный пейзаж: *Наш бурнодышащий, полночный аквилон, / Не хуже веющий забвеньем и покоем, / Чем вздохи южные с душистым их упоем* (подробно об этом пе-

inslav

реплетении севера и юга в последнем стихотворении Баратынского, противопоставляющем и одновременно парадоксально сближающем Россию и Италию, см.: [Цивьян 1999].

Свой, сокровенный взгляд на Италию у Комаровского заключается в том, что, как бы ни интерпретировать его цикл *небывшей Италии* — как имитацию (для которой, действительно, достаточно гимназических сведений об Италии или обычного путеводителя), как стилизацию, столь расцветшую в поэзии и прозе Серебряного века, как отклик на особую актуальность Италии и *итальянского* для его родного локуса и т.п., — за всем этим скрывается та русская мечта об Италии, тот символ, смысл которого заключен в его недостижимости[19]. Об этом говорят герои вагиновской «Гарпагонианы» (где присутствует и ирония, игра, с помощью которой автор укрывает ностальгию по Европе, известную нам еще от Версилова):

⟨Диалог Анфертьева и Локонова⟩:

— Иногда я задыхаюсь от жажды ⟨...⟩ увидеть прекрасным и достойным всевозможных усилий мир. ⟨...⟩ — Иногда мне хочется уехать в Италию, не в политическую Италию и не в географическую, а в *некую умопостигаемую Италию* (курсив наш. — *Т. Ц.*), под ясное не физическое небо и под чудное, одновременно физическое и не физическое солнце.

Локонов ⟨...⟩ делал вид, что дремлет. Ему мучительно было слышать слова Анфертьва. Ведь то, что называл Италией Анфертьев, была его страна сновидений. ⟨...⟩ Анфертьев продолжал: И вот, собственно говоря, что же остается, когда мы достигаем сорокалетнего возраста, или, может быть, тридцатипятилетнего возраста, ⟨...⟩ от этой прекрасной страны Италии. Она превращается в сновидение, и мы начинаем предполагать, что мир вокруг зол и пошл, и прекрасное пение соловья превращается для нас в темпераментную песенку [Вагинов 1991, 461].

— Отголосок лермонтовской *златой чаши*, когда оказывается, *Что в ней напиток был — мечта / И что она — не наша.*

Здесь *златая чаша* жизни предстает в виде *златой Италии*. И про Италию, и про жизнь Комаровский мог бы сказать — *не мои.*

[1] Об *отражении* как *образе*, интерпретируемом и интерпретирующем см. [Цивьян 1997].

[2] Ср. в предпоследнем стихотворении цикла о Равенне (=Италии?): *К тебе, о золотая мать, / Прильну в минуту воскресенья.*

[3] Попытку такого рода см. в статье автора об Италии Ахматовой [Цивьян 1996].

[4] Слегка перефразируя Ахматову: *Но, может быть, И т а л и я сама — Одна великолепная цитата.*

[5] *Лестница* появляется уже в эпиграфе из Теофиля Готье: «Je montais l'escalier d'un pas lourd et pésant».

inslav

[6] Ср. также: нет почти обязательных гондол (они угадываются в строках *И лодочник встает в неясном звоне / И шевелится медленно багор*), но есть *марево лагун* (III).

[7] Все они включены в составленный Комаровским «Указатель к таблице великих художников с 1200 г. по 1800 г.» [Ustinov 1993, 281 – 282].

[8] Кстати, упомянутую Муратовым в связи с Флоренцией – «и Пьеро ди Козимо увидел там "Смерть Прокриды"» [Муратов 1911, 169].

[9] Этот прием широко применяется, особенно в поэтике XX века. Не обращаясь к многочисленным примерам (об этом в другом месте), приведем лишь достаточно необычный образец *итальянского словаря*: инскрипт Клюева Этторе Ло Гатто, в 1929 г., на втором томе «Песнослова»: *Песни мои Олонецкие ⟨...⟩ летите за синее море под сапфирное небо прекрасной Италии! Поклонитесь от меня вечному городу Риму, страстотерпному праху Колизея, гробнице чудного во святых русских Николы Милостливого, могилке сладчайшего брата калик перехожих Алексия – человека Божьего, соснам Умбрии и убрусу Апостола Петра!*» (цит. по: [Стафеев 1994, 63]. Выбор лексем-сигнатур определен темой христианства. *Колизей* (связанный с мучениями первых христиан) и *Св. Петр* (сигнатуры «первого ряда», см. выше) образуют своего рода рамочную конструкцию, в которую помещены *Бари* (хранящий мощи *русского* св. Николая), римский *Авентин*, связанный с Алексием-человеком Божьим, и *умбрийский* пейзаж, отсылающий к Франциску Ассизскому. Имена, в свою очередь, хрестоматийные, но в этом сочетании приобретающие особое звучание.

[10] Об отмеченности Граццини для самого Муратова свидетельствуют не только «Образы Италии», но и предположенный Д. Рицци «подтекст Граццини» в муратовской новелле «Тираноубийцы» [Рицци 1995, 192 – 193]. Иными словами, «эмоциональный» выбор *итальянского* пути Комаровского, предполагавший некоторое отклонение от канонического, был поддержан (или подсказан) «Образами Италии».

[11] О фиктивности итальянских впечатлений Комаровского см.: [Топоров 1979, 281 – 284; Ustinov 1993, 281 – 282; Гаспаров 1998, 631].

[12] Тот же мотив (преодолеть неподвижность и скованность hic et nunc) и тот же образ "проступил у Ахматовой в стихотворении, написанном гораздо позже и в трагическое время, – возможно, уже в 10-е годы предощущенное Комаровским: *...с места не сдвинуться / Под тяжестью виевых век...* Следует сказать, что в контексте *сонных дней* и *годов тяжкие веки* у Комаровского приобретают смысл и *тяжких веков*, т.е. времени.

[13] Ср. у Ахматовой, в связи с зимой: *Память о солнце в сердце слабеет...*

[14] И далее (VI), *мутная вода Яузы*.

[15] Об этой многослойности см. также у Т. Венцлова.

[16] Специально об Италии в Петербурге см.: [Топоров 1990].

[17] Здесь снова *холод* передается сочетанием *серого* и *льда*.

[18] О русском образе Италии см. теперь: [Deotto 1996, 1998, 1999]. Более точно: в этих статьях – анализ *русской Италии* носителем итальянской традиции, то есть через призму *итальянской Италии* (двойное зеркало).

[19] *O sol beato!* (О блаженное солнце!) ставит эпиграфом Комаровский к последнему, посвященному Неаполю, стихотворению цикла. В этом видится не только каноническое описание Неаполя или отсылка к соответствующей песне, но и возглас-стремление к *блаженной* (и потому недостижимой) *стране*.

inslav

Вагинов Конст. Козлиная песнь: Романы. М., 1991.

Гаспаров М.Л. В.А. Комаровский между Брюсовым и Блоком: К предыстории одного стихотворного размера // POLYTROPON: К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М., 1998. С. 623—634.

Муратов П. Образы Италии. М., 1911. Т. I.

Муратов П. Предисловие // Вернон Ли. Италия: Genius loci. М., 1914. С. 7—11.

Рицци Д. Литературный и художественный контекст в «Итальянских» новеллах П. Муратова // «Вторая проза»: Русская проза 20-х—30-х годов XX века. Trento, 1995. С. 179—195 (Labirinti. 18).

Стафеев Н.М. Автографы поэта // Вытегорский вестник. Вытегра, 1994. № 1: Клюевские чтения в г. Вытегре 1985—1994 гг.

Топоров В.Н. Две главы из истории русской поэзии начала века: I. В.А. Комаровский // Russian Literature. 1979. VII. С. 249—284.

Топоров В.Н. Италия в Петербурге // Советско-итальянский симпозиум in honorem Professore Ettore Lo Gatto: Сб. тез. М., 1990. С. 49—81.

Топоров В.Н. «Гео-этнические» панорамы в аспекте связей истории и культуры: (К происхождению и функциям) // Культура и история: Славянский мир. М., 1997. С. 23—61.

Цивьян Т.В. Странствие Ахматовой в *ее* Италию // La Pietroburgo di Anna Ahmatova. Bologna 1996. С 48—53.

Цивьян Т.В. Взгляд на себя через посредника: «Себя как в зеркале я вижу» // Славяноведение. 1997. № 1. С. 9—11.

Цивьян Т.В. «Образ Италии» и «образ России» в последнем стихотворении Баратынского // Archivio italo-russo. Русско-итальянский архив. Trento, 1997_1. С. 85—97. (Labirinti. 28).

Deotto P. Impressioni, dipinti, visioni: l'Italia nell'immaginario russo // Europa orientalis. XV. 1996: 2. P. 51—76.

Deotto P. Материалы для изучения «итальянского текста» в русской культуре / Studia russica II / Slavica Tergestina. 1998. P. 197—226.

Deotto P. Итальянский пейзаж у Муратова: визуализация мысли // Russian Literature. 1999. XLV—I. P. 15—22.

Moretti F. Atlante del romanzo indoeuropeo 1800—1900. Torino, 1997.

Ustinov A. Two Letters of Count Vasily Komarovski // A Sense of Place: Tsarskoe Selo and its Poets. Columbus, Ohio, 1993.

2000

inslav

КАССАНДРА, ДИДОНА, ФЕДРА

Античные героини – двойники Ахматовой

А там мой мраморный двойник...

Для Ахматовой достаточно рано стало актуальным глубоко личное сопоставление собственного творчества — и более широко, своей судьбы — с некоторыми общепризнанными и особо ценимыми в ее эпоху и в ее кругу литературно-художественными образцами. Это согласовалось с установкой акмеизма на составление (при высокой степени избирательности) некоего фрагмента «мирового поэтического текста», в который входили или который повторяли и тексты самих поэтов. Тем самым утверждалась идея «вечного возвращения» поэзии, действующей через время и пространство, поэзии, где любой текст может восприниматься одновременно как «свой» и как «чужой» (*И сладок нам лишь узнаванья миг; И снова* ***скальд*** *чужую песню сложит / И как* ***свою*** *произнесет* — у Мандельштама; *Словно вся прапамять и сознание / Раскаленной лавой текла, / Словно я свои же рыдания Из чужих ладоней пила* — у Ахматовой).

«Мировой поэтический текст» формировался по некоторым закрытым и трудно выявляемым критериям — в него прежде всего включалось то, в чем ощущалась необходимость момента:

> «Акмеистический ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, которое всего нужнее было для эпохи. Расин раскрылся на "Федре", Гофман на "Серапионовых братьях". Раскрылись ямбы Шенье и гомеровская "Илиада". Акмеизм не только литературное, но и общественное явление в русской истории. С ним вместе в русской поэзии возродилась нравственная сила...» (О. Мандельштам. О природе слова).

К перечисленному присоединяется, конечно, Данте, из русских — прежде всего Пушкин, Достоевский... естественно, что список никак не исчерпывается и не ограничивается.

Очевидно, что при составлении «мирового поэтического текста» выдвигались как первостепенные требования духовной созвучности и близости, создающие ощущение преемственности и повторения. Кроме того, вводилось требование и н т е н -

inslav

с и в н о с т и: в «мировой поэтический текст» включалось ограниченное число признанных шедевров, главным образом европейской литературы, и не только широко известных, но почти хрестоматийных, т.е. стоящих вне моды и вне какой бы то ни было экзотики. В заслугу акмеистам следует поставить понимание и утверждение неисчерпаемости лучших образцов, общеизвестных именно оттого, что они лучшие, но при этом не ставших тривиальными. В этом смысле Данте может стать «главным чтением», и его одного может хватить на всю жизнь, — это почувствовали и выразили Ахматова и Мандельштам.

К живому ощущению своего места в общепоэтическом контексте у Ахматовой присоединялось еще и то, что ей самой приписывались черты классических героинь; ср. «волшебные зеркала» Гумилева, в которых Ахматова «так привыкла видеть себя...» (публикация Р.Д. Тименчика в 10-м номере журнала «Родник» за 1988 г.), ср. и параллели с Данте: *Ахматова! Жасминный куст... / Где Данте шел и воздух густ* — у Клюева (один из эпиграфов к «Поэме без героя», где Ахматова значимо изменила оригинал «воздух **густ**» на «воздух **пуст**»), *Ужели и гитане гибкой / Все муки Данта суждены?* — у Мандельштама и др. Можно думать, что это воспринималось и усваивалось Ахматовой весьма положительно, отчасти предопределяло ее дальнейший путь и утверждало в творческой идее двойничества — *Над сколькими безднами пела / И в скольких жила зеркалах.* Собственная жизненная и творческая судьба, на которую проецировались классические литературные судьбы, становилась для Ахматовой повторением и предчувствием прошлого и будущего; временны́е и пространственные рамки стирались (*Я не была здесь лет семьсот, / Но ничего не изменилось... / Все так же льется Божья милость / С непререкаемых высот*), и это давало возможность помещать себя в любую выбранную точку на временно́й и пространственной оси (*Как с башни, на все гляжу*; *Я вижу все в одно и то же время*; *Я с тобою неразлучима, / Тень моя на стенах твоих* и др.). Отсюда, в частности, — ощущение своей современности, особой сопричастности Пушкину, пристрастное отношение к его действительным современникам и современницам (постоянная тема — плохие друзья поэта), наконец, особое понимание Пушкина в связи с собственным жизненным и поэтическим опытом (*Мне приходилось с ним сталкиваться на собственном горьком опыте. (И имею даже литературный пример!). Мне кажется, мы еще в одном очень виноваты перед Пушкиным. Мы перестали слышать его человеческий голос в его божественных стихах*) и т.д.

inslav

Литературные героини, которых Ахматова по внешним или внутренним причинам связывала с собой, становились точкой отсчета для толкования или предсказания собственной жизни. Некий «список двойников» приведен самой Ахматовой в одном из поздних стихотворений:

Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать,
С дымом улетать с костра Дидоны,
Чтобы с Жанной на костер опять.
Господи! Ты видишь, я устала
Воскресать, и умирать, и жить...

Боярыня Морозова (*А после на дровнях, в сумерках / В навозном снегу тонуть. / Какой сумасшедший Суриков / Мой последний напишет путь?*), Саломея (*И такая на кровавом блюде / Голову Крестителя несла* — обращенное к Вечесловой; к этому — слияние в образе «подруги поэтов» в «Поэме без героя» самой Ахматовой, Глебовой-Судейкиной и Соломинки, Саломеи Андрониковой), Лотова жена (ср. у Пастернака: *Таким я вижу облик Ваш и взгляд, / Он мне внушен не тем столбом из соли...*), Рахиль (восходящая к соответствующему образу у Мандельштама), Мелхола — лишь некоторые звенья этой цепи.

Здесь мы остановимся на трех из многих: Кассандра, Дидона, Федра. Этих античных героинь объединяет мотив трагической (святотатственной, недозволенной) любви и наказания за нее: Кассандра отвергает любовь Аполлона и погибает; покинутая чужеземцем Дидона улетает «с дымом» своего костра; Федра кончает с собой из-за преступной любви к пасынку. Признак трагичности вообще является определяющим в двойничестве; ее предел — Богоматерь в «Реквиеме»: *А туда, где молча Мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел.* Осознание собственной трагичности, перекрывающей особенности эпохи, принадлежит самой сущности Ахматовой и было прочувствовано Цветаевой:

Вся ваша жизнь — озноб,
И завершится — чем она?
Облачный — темен — лоб
Юного демона.

Все три названные античные героини (которыми «античный» список двойников, конечно, не исчерпывается) принадлежат тому фрагменту «мирового поэтического текста», который был избран и указан акмеизмом. Примечательно, что они взяты не из античных первоисточников, а из «зеркал»: Гомер через Шиллера, Вергилий через Данте, Эврипид через Расина (но и через переводы Анненского, как в свое время отметил

inslav

М. Йованович). Принцип интенсивности соблюден и здесь: выбирая героинь, ставших нарицательными, «монетными образами», стереотипами, и проецируя их на собственный путь, Ахматова избегает простого уподобления и даже подражания; она «возвращает» те нравственные ситуации, в которых наиболее полно воплощаются их трагические черты. Иными словами, речь идет не о том, что Ахматова находила — или хотела найти — в себе сходство с импонирующими ей образами, а в том, что она обладала способностью воссоздавать и в жизни, и в поэзии некий высший уровень чувств и переживаний, имея в виду хрестоматийные, но не теряющие своей глубины и значимости образцы.

Сравнение Ахматовой с ***Кассандрой*** принадлежит Мандельштаму (и следовательно, это еще одно зеркало): *Я не искал в цветущие мгновенья / Твоих, Кассандра, губ, твоих, Кассандра, глаз...* У самой Ахматовой стихотворений, посвященных Кассандре, нет, но ее имя упоминается в знаменательном контексте одной из «пропущенных строф» Поэмы:

Посинелые стиснув губы,
Обезумевшие Гекубы
И Кассандры из Чухломы,
Загремим мы безмолвным хором
(Мы, увенчанные позором):
«По ту сторону ада мы».

Показательно, что мотив Кассандры как пророчицы несчастий появляется у Ахматовой очень рано, когда, казалось бы, нельзя было провидеть бед и катастроф (ср. уже в 1914 г.: *Закрыв лицо, я умоляла Бога / До первой битвы умертвить меня*). Тема пророчеств, предсказаний, «накликания» бед является одной из основоположных у Ахматовой, и она сама *роль рокового хора / На себя согласна принять.*

И давно мои уста
Не целуют, а пророчат.
Не подумай, что в бреду
И замучена тоскою,
Громко кличу я беду:
Ремесло мое такое.

Ср. в связи с этим: *Я гибель накликала милым... / О горе мне! Эти могилы / Предсказаны словом моим*; *Здесь мой покой навеки взят / Предчувствием беды*; *Наделяла бедами*; *Что... это призрак приходил, / Как предсказала я полвека / Тому назад...* и др. См. еще «теневой портрет» (термин, которым постоянно пользуется Ахматова в своих пушкиноведческих штудиях, — опровержение на деле является указанием):

inslav

И вовсе я не пророчица,
Жизнь моя светла, как ручей,
А просто мне петь не хочется
Под звон тюремных ключей

(и в связи с этим: *Не лирою влюбленного / Иду пленять народ, / Трещотка прокаженного / В моих руках поет*).

Ахматова знала свои пророческие и провидческие свойства. (*Мне ведомы начала и концы, / И жизнь после конца, и что-то, / О чем теперь не надо вспоминать*; *Уже я знала список преступлений, / Которые должна я совершить* и т.п.), что подтверждается многочисленными, мемуарными свидетельствами; см. также в воспоминаниях о Модильяни: «Как я теперь понимаю, его больше всего поразило во мне свойство угадывать мысли, видеть чужие сны и прочие мелочи, к которым знающие меня давно привыкли». В своем портрете Ахматова особенно отмечает п р о р о ч е с к и е, з о р к о в и д я щ и е глаза и в е щ и й голос (*Но все-таки узнают голос мой, / И все-таки ему опять поверят*); к этому же — *Прочитаешь на моей ладони / Те же чудеса*.

Особенно мрачные пророчества Ахматова связывала со своей собственной судьбой: *И глаза я поднять не смела / Перед страшной судьбою своей*; *Буду я городской сумасшедшей / По пустынным бродить площадям*; *А я иду — за мной беда*... И одно из самых горьких предсказаний:

Вот когда железная Суоми
Молвила: «Ты все узнаешь, кроме
Радости. А ничего, живи!»

Эта трагическая судьба вписывается в судьбу поэта: (*Без палача и плахи / Поэту на земле не быть*); р у с с к о г о поэта:

Но не дано Российскому поэту
Такою светлей смертью умереть.
Всего верней свинец душе крылатой
Небесные откроет рубежи
Иль хриплый ужас лапою косматой
Из сердца, как из губки, выжмет жизнь.

Тревожным предсказаниям, неуслышанным и невоспринятым (отдаленно — мотив Кассандры, предсказаниям которой не верят), посвящен фрагмент Поэмы:

И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной
Жил какой-то будущий гул...
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул...

inslav

И, наконец, стихотворение из цикла «Трилистник московский» (название, отсылающее к поэтическим истокам: Анненский — учитель) предсказывает смерть в Москве: *И это будет в тот московский день, / Когда я землю навсегда покину...* .

Дидона — ключевой образ позднего цикла «Шиповник цветет», но мотивом костра связанная и с другими ключевым понятиям ахматовской лирики (жертвенность, обреченность и т.д.), также принадлежит к числу символических двойников Ахматовой.

Ряд сюжетных мотивов цикла, общих с историей Дидоны таких, как появление гостя из далекой страны (ср. *И город, смертно обессилен, / Был Трои в этот час древней...*), невозможность встречи, разлука, самые отношения влюбленных, — все это дает автору плодотворную возможность пользоваться образностью, восходящей к IV книге Энеиды, но в значительной степени опосредованно, через Данте, через те места «Божественной комедии», которые как-либо связаны с Энеидой или с Вергилием. Снятый впоследствии, сочиненный Ахматовой эпиграф к циклу: *Ромео не было Эней, конечно, был* — показывает, что ситуация для нее была инвариантной, перерастала биографические параллели, служа зеркалом как одним из лейтмотивов ее творчества. Мотив чужеземца, вместо счастья несущего гибель, забывшего *те, в горечи и муке / Сквозь огонь протянутые руки* и получившего ненужное ему прощение, откликнулся еще в одном забвении, более страшном, потому что оно зачеркивает то, что было:

Оба мы ни в чем не виновны,
Были наши жертвы бескровны —
Я забыла, и он — забыл.

Сравнение Ахматовой с Федрой, и не только с античной Федрой, и не только с классицистической Федрой, но с Федрой — Рашелью также принадлежит Мандельштаму:

Вполоборота, о печаль,
На равнодушных поглядела.
Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.

Зловещий голос — горький хмель —
Души расковывает недра;
Так — негодующая Федра —
Стояла некогда Рашель.

Для акмеизма, как мы помним, «Расин раскрылся на Федре» (ср. у Мандельштама еще: *Я не увижу знаменитой Федры*). Сти-

inslav

хотворение Мандельштама (хотя и не только оно) отозвалось в Поэме:

...Войду сама я,
Ш а л ь в о с п е т у ю не снимая...
И, как будто припомнив что-то,
Повернувшись в п о л о б о р о т а...

Стихотворений, посвященных Федре, у Ахматовой нет, мы встречаем ее в набросках к «Большой исповеди»:

А рядом громко говорила Федра
Нам, гордым и уже усталым людям,
Свои невероятные признанья...

Как представляется, это дает возможность говорить о некоторых глубинных мотивах именно расиновской Федры с ее индивидуальной (в отличие от античных первоисточников) трактовкой моральных проблем. Последние публикации, о которых будет сказано далее, подкрепляют эту мысль. Среди параллелей, которые могли бы привлечь Ахматову, в первую очередь следует назвать постоянное ч у в с т в о в и н ы и б р е м я с о в е с т и, тяготящее независимо от действительных преступлений (ср. у Расина в предисловии к «Федре»: *Даже мысль о преступлении рассматривается здесь с таким же ужасом, как само преступление*). Сознание преступности мучит расиновскую Федру больше, чем тайная, никак не проявленная любовь, приравниваемая тем не менее ею к смертному греху. Чувство неискупаемой, хотя, может быть, и невольной или даже потенциальной вины и проистекающие из этого муки совести — одна из постоянных тем Ахматовой, несомненно созвучных расиновской Федре (здесь речь идет не о сюжетных или ситуативных совпадениях, но скорее о «родстве душ» — а не биографий), ср. хотя бы одно из ранних стихотворений «А это снова ты...», где героиня мучается своим предательством, или: *Что же ты не приходишь баюкать / Уязвленную совесть мою*; *А я всю ночь веду переговоры / С неукротимой совестью своей*; *Боже, Боже, Боже! / Как пред тобой я тяжко согрешила*; *И только совесть с каждым днем сильней / Беснуется*; *Я званье то приобрела / За сотни преступлений, / Живым изменницей была / И верной — только тени*; *Неужто я всех виноватей / На этой планете была?*

Сохранение тайны — единственная для Федры надежда на спасение: признание, облечение в слово само по себе делает преступление совершённым: *Я умереть должна, чтоб тайну взять в могилу* (здесь и далее перевод М. Донского); *И даже уступив расспросам столь упорным, / Я все равно умру — умру с пятном позорным*. Федра бездействует, но если до признания в своих чувствах Ипполиту она ощущала себя обреченной, то те-

inslav

перь она считает себя погибшей, потому что *слово* получает значение совершённого *действия*. Еще более значимо называние *имени*, поскольку имя воплощает в себе его носителя: *На самом имени твоем лежал запрет / И все из-за меня...* Федра не решается назвать Ипполита и вынуждает кормилицу произнести его имя: *Ты имя назвала.*

Особое, почти религиозное отношение к слову, отождествление «слова и дела» и даже приоритет слова перед делом были характерны для Ахматовой (в данном случае в общем акмеистическом контексте, где преимущественное внимание к языку предполагало особую роль слова, которое в каком-то смысле становилось высшей реальностью); отсюда и особые эпитеты слова: «Божественное», «пречистое», «священный глагол»; «царственное», «каменное», «непоправимое», «неповторимое» и т.д. Примеров этому очень много — от знаменитого

Всего прочнее на земле печаль
И долговечней — царственное слово

до *Шиповник так благоухал, / Что даже превратился в слово.* Столь же значимо и п р о и з н е с е н и е и м е н и, см. уже в ранних сборниках; *О, там ты не путаешь имя / Мое...*; *И в первый раз меня / По имени громко назвал*; *Так объясни, какая сила / В печальном имени твоем* и позже:

И женщина какая-то мое
Единственное место заняла,
Мое законнейшее имя носит,
Оставивши мне кличку...

Естественно, тему вины, мук совести, отношения к слову и к имени нельзя сводить исключительно к «Федре», но то, что «Федра» включена в «мировой поэтический текст» акмеизма, делает это сопоставление по меньшей мере правомерным, тем более что литературные источники сами являлись повторением и воспроизведением некоторых вечных и общечеловеческих тем, ситуаций и т.п. Таким образом, для поэтов-акмеистов — в данном случае особенно для Ахматовой и Мандельштама — речь могла идти не о выборе тем, но о выборе зеркал, в которых избранная тема преломлялась; реальный первоисточник был не столь важен (ср. хотя бы Данте, у которого брались античные или библейские темы). Поэтому представляется возможным распространять влияние расиновской «Федры» и на те тексты Ахматовой, где, казалось бы, нет непосредственных текстуальных или сюжетных совпадений.

В этой связи весьма интересно рассмотреть последние циклы Ахматовой: отрывки из трагедии «Пролог» или «Сон во сне»

inslav

и «Полночные стихи». Отрывки из «Пролога» представляются достаточно темными и загадочными. По свидетельству очевидцев, трагедия, кроме названия, не имеет ничего общего с той, которая была написана в Ташкенте и сожжена в 1944 г. и которая была действительно пьесой, а не многоголосной перекличкой стихотворений. Можно предположить, что позднейшая трагедия существовала в виде отдельных стихотворных фрагментов и потому, в каком-то смысле, может быть приравнена к циклу. Этот цикл публикуется постепенно и в разном составе: так, в первой публикации (Новый мир. 1964. № 6) в него включается стихотворение «При непосылке поэмы», в «Беге времени» это стихотворение выделяется в самостоятельное и исключается фрагмент «Третий голос», и затем Ахматова добавляет отрывки «Говорит он» и «Говорит она». Посмертные публикации расширяют число фрагментов, относимых к тому же циклу.

Эта (неполная) история публикации приводится здесь потому, что для Ахматовой можно считать характерным такие многократные пробы в композиции особенно значимых для нее циклов (разумеется, речь не идет о тех случаях, когда по экстрапоэтическим причинам публиковалось одно-два стихотворения); так было с «Поэмой без героя», появлявшейся под разными названиями и в разной композиции, с «Путем всея земли», с «Полночными стихами» (с вариантным названием «Полночные тени»).

Обычно читатель предупреждается, что перед ним — отрывки *из*... (поэмы, трагедии, цикла), что подчеркивает не только принципиальную открытость, но и неопределенность, возможность вариаций. Таким образом читатель, а в какой-то степени и сам автор постепенно подготавливаются к этапным и программным произведениям, которые, кстати, являются и наиболее сложными для понимания, или, как принято говорить о поэзии Ахматовой, для дешифровки.

Более пристальный анализ «Пролога» показывает, что он пронизан основными и наиболее существенными для Ахматовой темами, сквозными и автобиографическими в том смысле, что они принадлежат ее духовному облику и, может быть, самым сокровенным ее чертам. «Пролог» как бы суммирует внутреннюю жизнь и внутреннюю биографию Ахматовой («То, чем я была и чем я стала»), так же как Поэму можно считать ретроспекцией и подведением итогов начала жизни до определенного рубежа, порога (за которым и началось главное). Первые попытки дешифровки «Пролога» позволяют выявить некие глубинные слои, скорее проблемы, чем элементы сюжетного характера, которые поддавались бы словесному пересказу:

inslav

он и *она*, некогда, в *первозданном мраке* бывшие вместе, затем разделены во времени и пространстве, и не столько реальном, сколько нравственном, имплицирующем ситуацию *преступного брака, срама* (ситуация, типологически близкая «Федре»):

Оттого, что я делил с тобою
Первозданный мрак,
Чьей бы ты ни сделалась женою,
Продолжался, я теперь не скрою,
Наш преступный брак...

Ср. также: *был свидетелем я срама твоего* и, с другой стороны, стремление к неизбежному преступлению — первородному греху — с неизбежной расплатой: *Этот рай, в котором мы не согрешили, / Тошен нам. / Этот запах смертоносных лилий / И еще не стыдный срам* (ср. к этому: *... тысячелетья / Скуки, срама и той пустоты...*). Подчеркивается тема запретности: *Мы запретное вкусили знанье*; тема любви-ненависти, ревности (ср. «Федру»); *И в дыхании твоих проклятий / Мне иные чудятся слова*; *Я убью тебя моею песней... / Не взглянув ни разу, разлюблю, / Но твоим невероятным стоном / Жажду наконец я утолю* и т.д.

И наконец, недавно опубликованный отрывок из «Пролога» суммирует темы преступной любви, позора, гибели, вечного возвращения и повторения, двойничества как воплощения поэта в своих созданиях, и делается это («на фоне Федры»):

Пусть же приподнимется завеса
И священный дуб опять горит...
И ты выйдешь из ночного леса,
Зверолов, царевич... Ипполит!

С каждым разом глуше и упорней
Ты в незримую стучался дверь,
Но всего страшней, всего позорней
То, что совершается теперь;
Даже эта полночь не добилась,
Кто возлюбленная, кто поэт,
Не погибла я, но раздвоилась,
А двоим нам в мире места нет.

Тема бесконечных воплощений, делающих несущественной телесную смерть, переходит в «Полночные стихи»:

Какое нам, в сущности, дело,
Что все обращается в прах,
Над сколькими безднами пела
И в скольких жила зеркалах...

Собственно, и сами «Полночные стихи» — осколки когда-то разбитого зеркала:

inslav

Если бы брызги стекла,
что когда-то, звеня, разметались,
Снова срослись — вот бы что
в них уцелело теперь.

В «Полночных стихах» прослеживается целый ряд общих с «Прологом» тем и мотивов: н е в о л ь н а я в и н а — *ты... / Непоправимо виноват / В том, что приблизился ко мне / Хотя бы на одно мгновенье*; п р е с т у п л е н и е, заключающее виновных в адский, Дантов круг, — «место дантовского круга» из «Пролога» откликается в «Полночных стихах»:

Что делаем — не знаем сами,
Но с каждым мигом нам страшней
Как вышедшие из тюрьмы,
Мы что-то знаем друг о друге
Ужасное. Мы в адском круге,
А может, это и не мы...

К общим принадлежит и тема с н о в, столь знаменательная для всего творчества Ахматовой. В «Прологе»: *Ты, проникший в мой последний сон*; *Там, в совсем последнем слое снов*; *И тот час, когда тебе сказала /, Что ты, кажется, приснился мне*; *Снится улыбающейся Еве...* В «Полночных стихах»: *Пускай я не сон, не отрада*; *Снова свечи будут тускло-желты / И заклятый сном*; *К бессоннейшим приникнув изголовьям*. То, что в этих употреблениях не стоит видеть сон только как состояние, противоположное бодрствованию, подтверждается в заключительном «Вместо послесловия»:

А там, где сочиняют сны,
Обоим — разных не хватило,
Мы видели один, но сила
Была в нем, как приход весны.

Существенно, что если в «Прологе» трагическому преступлению и ожидаемому неизбежному наказанию за него ничего не противопоставляется, то в «Полночных стихах» существует спасительное пространство — это музыка, которая у поздней Ахматовой вообще приобретает признак объемности, глубины и потому может служить убежищем: *И в предпоследней из сонат / Тебя я спрячу осторожно*; *Мы с тобой в Адажио Вивальди / Встретимся опять*; *Там, словно Офелия, пела / Всю ночь нам сама тишина*. В семантику поэтического мира Ахматовой музыка вошла как особая сакральная сфера, связанная с переходом в иной мир и со спасением (*Хор ангелов великий час восславил*). Спасительное пространство музыки укрывает от враждебного мира с разрушенными связями, восстанавливает прерванные коммуникации (*Полно мне леденеть от страха, / Луч-*

inslav

ше кликну Чакону Баха, / А за ней войдет человек). Музыка олицетворяет средство для восстановления гармонии мира, а на непосредственном уровне — верность столь ценимую Ахматовой:

Она одна со мною говорит,
Когда другие говорить боятся.
Когда последний друг отвел глаза,
Она была со мной в моей могиле...

Отношение к Слову подчеркнуто в «Полночных стихах»: *И наконец ты слово произнес*; *И даже я, кому убийцей быть / Божественного слова предстояло* (к этому же, более отдаленно, *гул затихающих строчек* и *бормочет окаянные стихи*); ср. об имени в «Прологе»: *Имя твое мне сейчас произнесть — / Смерти подобно* (и в стихотворении 1965 г. *Так до конца и не смели / Имя произнести*). Это вновь сближает рассматриваемые циклы с Расином — о страхе Федры перед произнесением имени Ипполита уже говорилось.

Неоднократно повторяющийся у Ахматовой мотив «счастья разлуки» и боязни встречи (*Как подарок приму я разлуку*; *о встреча, что разлуки тяжелее*; *И встреча горестней разлуки*) находит переклички с «Федрой». О счастье разлуки говорит Федра кормилице в ответ на ее утешения, что Ипполит навеки разлучается со своей возлюбленной (досл.: 'Они всегда будут любить друг друга! Несмотря на изгнание, которое их разлучит, они дают друг другу тысячи клятв в том, что никогда не расстанутся'). Ср.: *Все наслаждением будет с тобой — / Даже разлука*; *Что нам разлука — лихая забава* и («Вместо посвящения»):

По волнам блуждаю и прячусь в лесу,
Мерещусь на чистой эмали,
Разлуку, наверно, неплохо снесу,
Но встречу с тобою — едва ли.

Можно упомянуть еще *алую пену* как символ смерти, катастрофы у Ахматовой — *Пусть разольется в зловещей судьбе / Алая пена* (к этому же: *И облака сквозили / Кровавой Цусимской пеной*) — и *кровавую пену, алую дымящуюся траву* в знаменитом монологе Терамена о гибели Ипполита (в пер. Тютчева — «Они летят, багря удила пеной»).

В стихотворении «Первое предупреждение» из «Полночных стихов» *благодать* в строках: *Пускай я не сон, не отрада / И меньше всего благодать* — обычно связывается с именем Ахматовой [Анна — благодать]. Представляется возможным указать еще один предположительный источник этого образа. Как известно, расиновская «Федра» была предметом спора между янсенистами и иезуитами о том, языческое это произведение или христианское. Янсенисты видели в «Федре» блестящее

inslav

подтверждение учения о *благодати*, в самой Федре — женщину, вовлекшуюся в преступление того, что она была лишена *благодати*. Уже Шатобриан усмотрел в ней христианку под античным именем. Сент-Бев утверждал, что в пьесе чувствуется учение о *благодати*. По замечанию Поля Менара, в авторе «Федры» ощущается «поэт-христианин, по сильному свету, который он бросил в глубину души, предавшейся стыду и угрызениям совести». Этот обзор взят из книги Ф.Д. Батюшкова «Женские типы Расина» (СПб., 1897. С. 27—28). В конце века в России вышло несколько книг, посвященных Расину и специально «Федре» и, в частности, предназначенных для гимназий и женских курсов, например: «Ж. Расин. Федра, перевод в стихах размером подлинника Льва Поливанова с приложением этюда Патена о французской классической трагедии и другими объяснительными статьями». В этой книге, кроме того, собраны фрагменты из всех русских переводов «Федры» и — что представляется существенным — две рецензии на исполнение Рашелью роли Федры, одна из них — «Г-жа Рашель на петербургской сцене в роли Федры» (причем восторженно описывается ее облик — высокий рост, величественность осанки, черные кудри, мраморная шея и т.п.). Вполне вероятно, что все эти книги, входившие в гимназическую программу, впоследствии вспомнились Ахматовой (и Мандельштаму) уже в десятые годы, получили новое звучание в изменившемся контексте и были поняты по-иному и более глубоко.

Можно привлечь и эссе А. Франса: «Не наделил ли он последнее из своих языческих произведений, свою "Федру", всеми волнениями и всем отчаянием христианской души, лишенной благодати?» (ср. в стихотворении 1917 г.: *Да, не страшны ни море, ни битвы / Тем, кто сам потерял благодать*). Нелишне упомянуть, что это эссе помещено, в частности, в двухтомнике Расина, вышедшем в 1940 г. в издании Academia, где была напечатана «Федра» в переводе Шервинского (с которым Ахматову связывали дружеские отношения); любопытно, что именно в этом переводе встречается слово срам (ср. «Пролог»):

> На сына чистого, почтительного к вам,
> Я взор свой подняла, где были страсть и срам.

Таким образом, античная тема слепого «внутреннего рока» в кругу идей христианства, близких Ахматовой, могла быть переосмыслена в тему отсутствия *благодати*, приводящего к страданиям того, кто ее лишился.

Тема античных зеркал Ахматовой здесь затронута лишь в самом общем виде. Как уже было сказано, сейчас она значи-

inslav

тельно расширилась. Но уже и тогда можно было бы сделать существенные добавления. Так, к аналогичным выводам независимо пришел Р.Д. Тименчик, занимавшийся теми же поисками в связи с античными первоисточниками (Эврипид, Сенека) и Анненским; ср. найденные им переклички: Анненский — *Любовь для Федры — только рана*; Ахматова — *И было это — только рана*, или более общие, связанные с проблемой двойничества: «...в "Ипполите" Федра и Кормилица изображают сознательную и бессознательную сторону женской души, ее божественную и растительную форму... Душевная борьба Гамлета вышла, конечно, именно из таких сцен "двоения", чтобы в наши дни перейти снова в форму драматических галлюцинаций на страницах психологического романа». (*Анненский И.* Театр Эврипида. М., 1917. Т. 2. С. 352, 349—350) и др.

Приступая к теме античных двойников, автор этой статьи преследовал некие общие цели: назвать героинь, которые, отразившись в творчестве Ахматовой, оказали формообразующее влияние и на ее судьбу; кроме того, хотелось привлечь внимание к последним, как представляется, программным, циклам Ахматовой — в частности и потому, что это было важно для нее самой («По-моему, "Полночные стихи" — лучшее, что я написала»).

1989

inslav

ОБ ОДНОЙ АХМАТОВСКОЙ ГЛОССЕ: *ОКАРИНА*

Эта заметка — эксцерпт из работы автора, посвященной семиотическому анализу слова и предмета *окарина*[1]. Она «вызвана» стихотворением Ахматовой «Потускнел на небе синий лак...» и «привязана» к третьему вопросу предложенной Вяч. Вс. Ивановым анкеты о комментарии[2], именно «привязана», поскольку речь идет об особом, и к тому же лишь предположительном, авторском комментарии.

Потускнел на небе синий лак,
И слышнее песня окарины.
Это только дудочка из глины,
Не на что ей жаловаться так.
Кто ей рассказал мои грехи,
И зачем она меня прощает?..
Или этот голос повторяет
Мне твои последние стихи?
(1912)[3]

Классический пасторальный пейзаж с разлитой неопределенностью — характерной ахматовской suspense — летний закат на фоне песни или голоса, в котором угадываются последние (по времени? прощальные?) стихи; неслучайно в окончательном варианте стихотворение оканчивается (вторым) вопросительным знаком. Жалобная и прощающая песня, голос принадлежат окарине, а окарина в этом контексте может восприниматься как некое существо, обладающее необычным именем (мифологический персонаж?)[4].

Действительно, слово *окарина* достаточно редкое, значение его может быть известно далеко не всем, и комментаторы — впрочем, не всегда — полагают, что оно нуждается в каком-то объяснении, см., например: «*Окарина* (итал. ocarina) — народный музыкальный инструмент, так называемая "итальянская флейта", изготовляется из обожженной глины» [БП 1976, 476] или еще лаконичнее: «Окарина — итальянский народный музыкальный инструмент» [Ахматова 1986, 396].

inslav

Краткость (или отсутствие) комментария, как представляется, имеет основание: Ахматова сама объяснила, что окарина — *это только дудочка из глины*, дав своего рода глоссу[5].

Что это разъяснение ему в помощь, читатель, если и ощущает, то, конечно, лишь подсознательно. Зато он ощущает своего рода сюжетный переход: это не «песня со словами», не артикулированное слово, а мелодия, исполняемая на духовом инструменте (*дудочке*), содержание ее расшифровывается и облекается в слова автором: это, так сказать, авторская интерпретация мелодии. Тем самым в семантическую структуру стихотворения включается мифопоэтический уровень. Перед нами анимизация (или персонификация) музыкального инструмента, классический прием, столь распространенный и в фольклоре, и в литературе: музыкальный инструмент предстает как самостоятельный носитель особого знания, недоступного человеку.

Духовые инструменты являются в этом случае благодарным материалом, если можно так сказать, наиболее отчетливой метафорой «конструирования человека»: творец одухотворяет бездушный материал (обычно это растение — тростник, дерево) в буквальном и переносном смысле, «вдувая» в него душу-голос и тем самым жизнь. Вспомним, что одна из основных семиотических оппозиций, *жизнь/смерть* реализуется среди прочего и через оппозицию *звук/немота.*

Глина, конечно, материал особо отмеченный. Во многих традициях Творец лепит человека из глины (человек — *сосуд скудельный*), — сюжеты известные и многократно описанные. Строка Ахматовой *это только дудочка из глины* — и глосса, и изумление перед чудом происходящего: несложный музыкальный инструмент раскрывает прошлое, произносит свой суд, в конце концов, отсылает к категории памяти, столь важной для Ахматовой.

Существенно ли в этом контексте знать, что же собственно представляет собой *окарина*? Мне кажется, да, поскольку ее дальнейшая судьба в поэтическом тексте и, шире, в тексте культуры, так или иначе оказывается связанной с ее спецификой и с толкованием ее названия/имени. Поэты любят обращаться и к музыке, и к музыкальным инструментам. При этом соответствующий поэтический словник не столь уж широк (если, конечно, не идет речь о специально музыкальных сюжетах). В самом общем виде, струнные представлены лирой, духовые трубой, ударные барабаном. Если «развернуть» трубу, то в русской традиции, во всяком случае, для лирики, для пасторального пейзажа, достаточно будет дудки/дудочки, рожка, свирели и флейты.

inslav

Окарина в такой словарь-минимум не входит. Собственно говоря, и у Ахматовой она вводится как «поэтическое слово», потому и разъясняется *дудочкой* и, далее (м.б., более редко встречающейся в лирике) *жалейкой*, которая просматривается в строке *не на что ей жаловаться так...*

Вообще в русской поэзии *окарина* появляется с начала XX в. (самое раннее с конца XIX), на что есть свои причины. Для объяснения их надо обратиться к окарине как к артефакту. На дудочку в расхожем представлении (дудочка-трубочка, тростниковая, деревянная и т.д., — но не глиняная) она не похожа, и звучание ее своеобразно:

Окарина (итал. ocarina, букв. — гусенок) — дух. дульцевый муз. инструмент со свистковым устройством, род флейты. Корпус О. (глиняный или фарфоровый) яйцевидной или сигарообразной формы[6]... в корпусе О. имеется 7 — 10 отверстий. Звукоряд. диатонический... О. распространена среди всех народов мира. К окариновидным инструментам относятся всякого рода керамические свистульки, изготовляемые обычно в форме птичек, животных и рыбок» [ЭМС 1959, 188].

Итак, распространенная «среди всех народов мира», начиная с древности и до наших дней, окарина, глобулярная (шаровая) флейта, по сути, является достаточно примитивной свистулькой. «Изобрел» ее, доведя до музыкального инструмента (в том числе и концертного, обычно ансамблевого) в середине XIX в. итальянец Джузеппе Донати, тогда лицеист из городка Будрио, близ Болоньи, до конца жизни занимавшийся усовершенствованием и производством окарин. Начал он, действительно, с местной народной игрушки, зооморфной свистульки-гусенка, изменил ее весьма основательно, но имя оставил, и под этим прежним именем, но в новом облике ocarina (*ocarina* 'гусенок' на эмилианском диалекте), собственно, *l'ocarina di Budrio* «окарина из Будрио», который стал называть себя «городом окарин»[7], распространилась по Европе. Это ее и м я, оказавшееся чрезвычайно «влиятельным», сыграло совершенно особую роль, в определенном смысле, превалируя над окариной-артефактом. Во-первых, окарина стала музыкальным термином для общего обозначения глобулярной флейты, захватив таким образом те времена и те пространства, к которым она, строго говоря, не имела отношения (итальянский гусенок оказался в древнем Китае, Южной Америке, Африке и т.д.). Во-вторых, она вошла в словарь культуры и специально в музыкальный поэтический словарь. Как и ранее, здесь речь пойдет только о русской традиции. Конечно, окарина сравнительно редкая гостья в русской поэзии (и прозе). Тем не менее, ее послужной список достаточно представителен, см. хотя бы: Бунин, И. Голенищев-

inslav

Кутузов, Заболоцкий, Кузмин, Куприн, Мандельштам, Несмелов, Вс. Рождественский, Северянин, Ходасевич, Саша Черный, Шенгели, Эренбург[8]...

Естественно, для перечисленных авторов ахматовская глосса не была необходимой. Она была рассчитана, что называется, на широкого читателя: далеко не всем окарина была известна, ни как слово, ни как инструмент. Эта ситуация сохраняется и сейчас[9], так что прием «проверен временем»: тот, кто никогда не видел окарину, но читал Ахматову, твердо знает, что это *дудочка из глины.*

Итак, окарина сохраняет свое место в музыкальном словаре русской культуры: не слишком большое, не слишком важное, но достаточно прочное. Возможно, это связано с возникновением сейчас некоторой моды на окарину как на музыкальный инструмент и созданием ее «романтизированной биографии» (связь с древними и экзотическими традициями, приписывание самой окарине и ее звучанию мистических свойств и т.п.)[10].

Определяющим выбор оказывается и м я / н а з в а н и е как таковое (магия слова)[11]. Что́ представляет собой сам инструмент, несущественно — не только потому, что, попав в поэтический словарь, любой предмет теряет свою материальность и становится словом по преимуществу[12], но и потому, что у Ахматовой определенно сказано, что это — *дудочка* (т.е. т р у б к а)[13]. Зато крайне важным оказывается уточнение Ахматовой: не столь обычный для дудочки в собственном смысле слова (но обычный для зооморфных свистулек) материал. Это не дерево, не тростник или кость, а г л и н а. *Д у д о ч к а и з* (обожженной) *г л и н ы* дает простор многообразным мифопоэтическим ассоциациям: древность, связь с землей, с огнем, с водой, с творением мира и человека (последнее приводит к персонификации окарины, о чем см. выше) и т.п.

Заданный Ахматовой прототип отчетливо проступает в тех стихотворениях современных поэтов, которые неприкровенно отсылают к Ахматовой, в основе которых лежит прямая цитата: *Дайте дудочку /Мне из глины, /Называется окарина* (И. Воробьев). При этом замечается стремление «удревнить» окарину, см., например, «Ноктюрн для окарины» В. Макарова с проигрыванием почти полной падежной парадигмы слова *окарина*:

Музыка, в инструментарии,
Может, столетья оставили
Д у д о ч к у, дудку старинную —
Г л и н я н у ю о к а р и н у?

inslav

Чуть не до слез нынче хочется
Дышащего одиночества
Дудочки этой старинной —
Глиняной окарины.

Музыка, вот бы и души нам
Взять расселить по отдушинам
Дудочки этой старинной
Глиняной окарины?

Пусть поживут с ней, поучатся,
Пусть подудят да помучаются
С дудочкою старинной —
Глиняной окариной...

Как репетиция вечности —
Фиоритуры беспечные
Дудочки этой старинной
Глиняной окарины?

Алексей Сагань, явно привлеченный «музыкой (или магией) слова», открыл литературно-открыточную страницу «Окарина» (okarina.km.ru) и выпустил одноименный сборник своих стихов; стихотворение «Памятник» он оканчивает строфой, где окарина появляется в «скифском» контексте:

Изнеженный мак покрывает степные равнины.
Что песни мои! небольшой диковатый народ.
Как скифскую бабу их путник вечерний найдет.
Их ветер поет на кирпичных губах окарины.

И дает сноску: «окарина — флейта из обожженной глины». В стихотворении А. Алехина «Окарина из Отрара» (Отрар — древний город в Средней Азии в верховьях Сыр-Дарьи, пришел в запустение в XVI в.)

маленький музыкальный инструмент
певший когда-то
лежит в музейной витрине
и никто
не может извлечь ни звука
из онемевшей глины.

У Х. Ольшванг *молочных крынок окарины на частоколе* (так актуализируется известная мифологическая связь сосуда и музыкального инструмента, здесь объединенных *глиной*) у А. Ширяева *пережженные окарины*; Н. Осташева *извлекала звук из флейты-окарины твоего сердца / глиняного, звучного сердца* (здесь, среди прочего, верно передана форма окарины). Е. Кольчужкин объясняет появление окарины в своем стихотворении из цикла «Акелдама» следующим обра-

inslav

зом: «Ясно, что в строку ее завлек "крин" и "глинописная" земля, о которой там повсюду идет речь»[14] (письмо к автору 14.08.05).

Разумеется, *окарина* в современной поэзии не сводится только к ахматовской *дудочке из глины*. См. хотя бы фонтанную *нимфу, дующую в окарину*, в VI Римской элегии Бродского, вводящую мотив воды; см., возможно, идущую от Северянина, салонную поэтизацию окарины[15], метафору *окарина соловья*, отсылающую к значению «манок» (возможно, через Бунина и Мандельштама) и т.п.[16] Однако меня здесь интересовала не поэтическая судьба окарины вообще и отчасти даже не роль в ней ахматовского стихотворения в узком смысле, а то, насколько строку *это только дудочка из глины* можно считать глоссой или авторским комментарием.

[1] Первые подступы к теме — доклады «*Окарина*: предмет, слово, образ» (конференция «Язык и музыка. Музыкальный инструмент в системе культуры». Институт мировой культуры МГУ, Государственный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Москва 6—7 сентября 2005); «Итальянская гостья в русской поэзии: *окарина*» (международная конференция «Россия и Италия в XX веке. Взаимное отражение: восприятие, идея, представление». Итальянский институт культуры в Москве, Итальянская ассоциация славистов, Российская академия наук. Москва 15—17 декабря 2005).

[2] «Входит ли авторский комментарий в текст, вместе с которым он напечатан (Т.С. Элиот о своих примечаниях к его же поэме "Опустошенная земля")? Замысел комментирования "Стихов о Прекрасной Даме" (по образцу "Новой жизни" Данте) у позднего Блока и книги "Сестра моя жизнь" у Пастернака перед смертью. Пародийный автокомментарий — эпиграфы к роману Вс. Иванова "У"».

[3] Первая публикация «Гиперборей» 1913, IX—X, окончательный текст «Белая стая» 1917.

[4] Эта амбивалентность отчасти отражена в стихотворении П. Лукницкого «на случай». Ахматова подарила ему несколько бусин, и он откликнулся цитатным катреном:

Три бусинки, три влажных янтаря
Скатились в вечность по тропе пчелиной
А о четвертой, в рощице пестря,
Медведь напишет п е с н ю о к а р и н ы.

— Ожидалось бы «для окарины». (Разрядка в цитатах здесь и далее наша. — *Т.Ц.*).

[5] Р.Д. Тименчик поддержал эту гипотезу («...Мне идея ахматовской строки как глоссы в любом случае нравится», письмо автору от 30.07.05), и его поддержка — думаю, не только для меня — укрепляет ее правдоподобность.

[6] Окарина присутствует в музыкальных развлечениях омских гимназистов: «Гимназисты старшего возраста любили музыку... в литературных кружках ребята удовлетворяли свои музыкальные потребности при помо-

inslav

щи окарин — глиняных, похожих на браунинг дудочек с семью отверстиями» — Наблюдение девятиклассницы Ю. Каминской, автора работы о досуге в омских гимназиях конца XIX — начала XX вв. (Областное научное общество учащихся «Поиск». Гимназия № 140. Омск, 2000).

[7] "Окарина из Будрио — которую называют и просто окарина — народный музыкальный инструмент семейства флейтовых — представляет собой глиняную глобулярную флейту продолговато-яйцевидной формы, действительно похожую на гусенки без головы... См. подробно: (www.ocarina.it.; см. также www.songbirdocarina.com/history2.html и др.).

[8] Благодарю Г.А. Левинтона, положившего начало моей «окаринной антологии».

[9] Ср. у Ю. Колкера:

Тут с т р а н н ы е припомнились с л о в а
Из их сосредоточенной беседы.
Один услышал с л о в о о к а р и н а,
З н а ч е н и я к о т о р о г о н е з н а л...

[10] Ср.: «У меня тоже есть индейское приобретение: терракотовая черепашка из Перу с геометрическим узором и дырочками на спине. Давным-давно узнал о ней из Ахматовой, и вот, оказывается, окарина — также национальный инструмент индейцев. Как, впрочем, и других доисторических народов, пусть своим вторым именем она закреплена только за одним: "итальянская флейта". Что еврейская скрипка, окарина, которую я теперь различаю в индейском ансамбле, цепляет своим кручинным голоском, достает меня своей тоскливой мелодией. Я и думать не мог, покупая инструмент-игрушку, что через пару дней услышу эту жалостную дудочку при исполнении прямых, то есть ритуальных обязанностей. А музыка индейцев насквозь функциональна, шаманская, обрядовая, магическая, вызывает ли она гром, интерпретирует сны или имитирует танец богов. Музыка как священнодействие» (В. Соловьев, из рассказа «Окарина», предваренного ахматовским эпиграфом).

[11] Не всегда поэты знают правильное ударение (впрочем, то же касается и музыковедов); встречаются рифмы-ассонансы *ока́рина — испарина* или *ока́рина — окалина*; ср. еще:

Окраина не терпит трубный глас.
Ты за глаза не улыбнись устало.
Гнусавая о к а́ р и н а, смеясь,
От звука оставляет только жало. (Ю. Кабин)

[12] В докладе «Что такое цевница? На материале русской литературы XVII—XIX вв.» (на уже упомянутой конференции «Язык и музыка. Музыкальный инструмент в системе культуры») И.А. Пильщиков показал, что *цевница* означает то струнный, то духовой инструмент. К этому в связи с окариной: «Две струны к деревяшке, прозванные тобою *"гудок"*, звучат точно окарина, и его не назвать скрипкой». См. также [Чайковская 2001].

[13] В посвященном окарине стихотворении Е. Клюева есть строки *жизнь длиною в эту дудочку, / в эту музыку длиной*, из чего можно заключить, что он представляет себе окарину как трубку, а не как округлый предмет.

inslav

[14] Но наследники кладезя-крина
В даль пастушью уйдут стороной,
И окалину лет окарина
Не омоет протяжной волной.

[15] Например у А. Ревича:

Не жили мы в тот век старинный,
в жеманный давний век, когда
звучали в ветре окарины,
струилась струнами вода.

[16] Отдельная тема — богатые анаграмматические возможности окарины: *крин, крынка, окоем, окраина, окалина, Карина* и т.д.

Ахматова Анна. Сочинения. М., 1986. Т. 1.

БП 1976 — *Ахматова Анна.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976. (Библиотека поэта. Большая серия).

Чайковская И. Что такое окарина? // Орфей. 2001. № 1.

ЭМС 1959 — Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1959.

2006

inslav

ИГРА С ИМЕНАМИ В «ТЕКСТЕ СНА» ДАНИИЛА ХАРМСА[1]

Шел Петров однажды в лес.
Шел и шел и вдруг исчез.
«Ну и ну, — сказал Бергсон, —
Сон ли это? Нет, не сон».
Посмотрел и видит ров,
А во рву сидит Петров.
И Бергсон туда полез.
Лез и лез и вдруг исчез.
Удивляется Петров:
«Я, должно быть, нездоров.
Видел я: исчез Бергсон.
Сон ли это? Нет, не сон».
⟨1936 — 1937?⟩

Обращение к этому стихотворению можно считать, с одной стороны, своего рода подступом к анализу «именника» Хармса (набор имен, их дистрибуция, статистика и функции и т.п.), несомненно подлежащего монографическому исследованию[2]. С другой стороны, во главу угла ставится анализ стихотворения как *текста сна*, т.е. текста, представляющего собой словесное воспроизведение сна. Именно *сон* лежит в основе его структуры со всеми ее бросающимися в глаза особенностями[3].

Тема сна в стихотворении Хармса, несомненно, подчеркнута: это четырехкратное повторение лексемы *сон* в двукратно повторенной вопросо-ответной конструкции *Сон ли это? Нет, не сон.* Ею и заключается стихотворение (ср. вообще отмеченность последней строки). Кроме того, тема сна двукратно подкрепляется точной рифмой (***Бергсон/ не сон***), а поскольку *Бергсон* появляется еще раз (*И **Бергсон** туда полез*), то повторение лексемы/корня *сон* возрастает до семи раз, что в 12-ти строчном стихотворении создает смысловое напряжение, определяющее и тему, и рему текста[4].

Появление имени *Бергсон* в связи со сном более чем мотивировано: интуитивист Бергсон — автор работы о сне. В этом контексте дважды повторенная ключевая строка = вопрос и

inslav

ответ самому себе *Сон ли это? Нет, не сон* вполне соответствует идее зыбкости границ между ви́дением/виде́нием во сне и наяву. Тем самым напрашивается понимание элемента *son* в его имени как «сон» (а не как патронимический формант, восходящий к «сын»), и задается элементарное членение *Берг-сон.*

Но не только: можно говорить и об актуализации смысла первого компонента *Berg* 'гора' (при отмеченности немецкого языка для/у Хармса). Последнее оправдано тем более, что стихотворение разворачивается «в ландшафте», более точно, «на рельефе»: *лес* и прежде всего *ров.* Лексема *ров* встречается в стихотворении два раза (*видит ров, во рву*). Как и в случае *сна, ров* дублируется точной рифмой (***ров*** *—* ***Петров***) и проступает еще трижды (*шел* ***Петров****, Удивляется* ***Петров****, нездоров*). Всего шесть употреблений лексемы/корня *ров* (при семи *сон*), из них половина приходится на и м я *Петров,* которое членится на *Пет-**ров*** и образует оппозицию с *Берг-**сон*** по признаку *верх/низ* (*гора/яма=ров*). Эта оппозиция подкрепляется лексемой *лес* (ср. мифологическое отождествление *лес/гора*), на фонетическом уровне повторенной три раза: *шел* ⟨...⟩ ***в лес****, лез и лез* [***лес*** и ***лес***].

И с ч е з н о в е н и е (в *лесу/горе*), оборачивающееся п а д е н и е м (в *ров*) — таков результат д в и ж е н и я, заданного в первой строке (*шел...*). Так в стихотворении прочитывается глубинный мифологический уровень, который проецируется на оппозицию *сон/явь* и может отсылать к трагическим темам творчества Хармса (исчезновение=смерть, ср. ассоциации со стихотворением «Из дома вышел человек...» и др.).

Имя *Петров* с другим членением (*Петр-ов*) дает возможность и иного прочтения: ***петр-***. отсылает к *камню* и через это к *горе.* Тем самым имена *Петров* и *Бергсон* не только противопоставляются, но и объединяются[1] — ***Петр+Берг, Петр=Берг.*** В более широком ракурсе за этим комплексом видится и и м я города, **Петербург,* объединяющее и м е н а обоих героев стихотворения. Может быть, не столь очевидные, как предыдущее (*гора/ров*), эти прочтения, как представляется, имеют право на существование, особенно в контексте столь любимой Хармсом игры с именами и в имена[5].

[1] Заметка основана на докладе, прочитанном на конференции в Москве в 2001 г., см.: *Цивьян Т.В.* Игра имен в «тексте сна» Даниила Хармса // Имя: внутренняя структура, семантическая аура, контекст. Тезисы международной научной конференции. Ч. 2. Институт славяноведения РАН. М., 2001. С. 203 — 205.

inslav

[2] См.: *Цивьян Т.В.* К поэтике именных цепей (в фольклорном тексте и в стихотворении Хармса). Studi e scritli in memoria di Marzio Marzaduru. Eurasiatica 66. Padova, 2002.

[3] В частности, сдвиги разного рода: немотивированное введение новых персонажей, мена точки зрения и соответственно мена субъекта и объекта, временны́е и пространственные перепады (ср. в связи с этим шифтер *вдруг*) и т.п.

[4] В данном случае мы не будем касаться других «снообразных» элементов структуры стихотворения.

[5] Благодарю преподавателей и студентов кафедр русской литературы Тартуского Университета и Таллинского педагогического университета, участников разбора этого стихотворения на моих лекциях в сентябре 2000 г.

2002

inslav

«РАЗГОВОРЫ» ЛЕОНИДА ЛИПАВСКОГО SUB SPECIE ПОЭТИКИ

Леонид Липавский написал гораздо меньше других участников «сборища друзей, оставленных судьбою». Теоретик чинарства, он не успел за отпущенный ему короткий срок (1904, Петербург — 1941, погиб под Петергофом) осуществиться как философ. Это удалось Я.С. Друскину, прожившему долгую «сокровенную» жизнь (хотя и его философские труды стали доступны читателю только в 1990-е годы). На фоне Друскина, хранителя памяти и знаний об этом *сборище* философов и поэтов, в каком-то смысле его судьи, на фоне собственно поэтов — Введенского, Заболоцкого, Олейникова, Хармса — фигура Липавского остается несколько в тени. В самом деле, у него было высоко ценимое реноме (амплуа?) идеального слушателя, достаточно жесткого критика, прекрасного редактора, что, как это нередко бывает, отодвигало в сторону его собственное творчество — и в восприятии «сотоварищей», и, возможно, в самооценке. Можно предположить, что не только «дефицит времени» оказался виной тому, что в корпусе текстов Липавского, и так небольшом по объему, мало законченных работ.

Теперь у нас появилась возможность полного представления о Леониде Липавском, поскольку известный исследователь творчества обэриутов и чинарей В.Н. Сажин собрал практически все его наследие в одной книге[1]. Книгу составитель назвал по одной из самых ярких работ Липавского «Исследование ужаса»[2], а заглавие своего достаточно сжатого послесловия (суммирующего биографию, библиографию, толкование работ и личности автора) составил из значимых цитат, многое в Липавском разъясняющих: «Мыслящий тростник, или Екклесиаст 1930-х годов».

Пессимистичность этого рамочного заглавного паратекста отчасти поддержана проницательной характеристикой Липавского, принадлежащей его (и Друскина) любимому гимназическому учителю Л.В. Георгу:

inslav

Липавский. Мальчик-философ. Умница. Громадная духовная взрослость при маленьком теле и малых летах вызыв⟨ает⟩ его большую нервность... Чрезвыч⟨айно⟩ интеллигентный мальчик. В этом году стал еще привлекательнее, чем в прошлом... он одарен к поэзии. Ярко выраженный гуманитарный тип. Товарищами любим и уважаем. Большая внутренняя работа приводит его за последнее время к пессимизму (теоретически), но уверенность его в собств⟨енных⟩ творч⟨еских⟩ силах... уводит его к артистизму, который поможет ему пережить кризис. От эрудиции не по летам он уже устает, у него теперь просыпается интерес к самой жизни [Липавский 2005, 437 – 438].

Фило-софия и *фило-логия*, «любовь к мудрости» и «любовь к (поэтическому) слову» — эти две линии неразделимы в творчестве Липавского, и неизвестно, какую он считал более важной и в какой чувствовал себя более уверенным — или менее неуверенным; можно думать, что печаль его была не только от знаний, и что (если обратиться к Георгу) он возлагал надежду на «артистизм», т.е. и на художественное, а не только на научное творчество.

До сих пор немногочисленные обращения к Липавскому (в том числе и мои собственные) были sub specie философии, семиотики и т.п., во-первых, и в связи с обэриутами (его «свидетельские показания»), во-вторых. Пока, как мне представляется, не существует цельного представления его философской системы — не только у исследователя и читателя, но и у самого Липавского. Возможно, он не успел ее выработать и остановился на некоей развилке. Возможно, сама неопределенность, незаконченность, наряду с опережающими время и опрокидывающими логику, в том числе логику собственных рассуждений достаточно категорическими решениями (об этом можно судить, например, по трактату «Теория слов»), и является сутью его философской системы (оставляю анализ этого вопроса профессионалам). При этом очевидно и неоспоримо, что свои тексты Липавский строил как художественные par excellence. В этом смысле его опыты должны быть включены в круг 'второй прозы' русской литературы XX в. Традиционный философский диалог он трансформирует в сложный сюжет, предполагающий не столько разрешение проблемы, сколько ее усложнение, стремление не к единственному ответу, а к умножению вопросов. Предпринимаемое здесь обращение к поэтике Липавского среди прочего имеет в виду и такой ракурс анализа его текстов, который будет способствовать выявлению собственно философского пласта (подобно тому, как ранее подступы к их семиотическому анализу привели к поэтике[3].

Следует сказать, что «маргинала» Липавского втягивает в орбиту поэтики растущий интерес к обэриутам, чинарям (пре-

inslav

жде всего к фигурам «первого ряда»). *Поиски места* — так можно было бы определить начинающиеся сейчас попытки проникновения в суть личности и творчества Липавского.

В данном случае будут рассмотрены «Разговоры» Липавского, описывающее некие важные для него «события общения» 1933 — 1934 гг. Документальная «запись разговоров», в которых участвовало семь человек, — так определил свое произведение автор, невольно определив тем самым и его читательскую судьбу: «Разговоры» трактуются прежде всего как надежное свидетельство, как исследовательский материал, как ценный фактический комментарий. При этом невольно закрывают глаза на то, что это текст-комментарий особого рода: его можно понять (и соответственно использовать) только после того, как он сам будет откомментирован и «разъяснен». Зашифрованные инициалами собеседники должны быть раскрыты, чрезвычайно насыщенный поток информации (представленной в «Разговорах» именно как поток) должен быть структурирован и соотнесен с хронотопической ситуацией. Счастливый случай — Я.С. Друскин и Т.А. Липавская, двое из *семерых*, — такой комментарий составили. Однако содержательный и реальный анализ увел от текста «Разговоров» как такового, от его структуры и поэтики, сохранив за ним почти исключительно прикладную функцию. Между тем, если бы Липавский решил действительно выступить в роли добросовестного летописца и не более того, или если бы он предназначал свои записи только для тех же семерых (и тогда инициалы не требовали бы раскрытия), он не использовал бы столь сложное и многослойное, почти утомительно подробное и одновременно эллиптичное построение, искусно замаскированное под спонтанность. Цель данной работы — анализ структуры текста in se, хотя, естественно, элиминировать «предварительное знание» полностью невозможно, да и нецелесообразно.

Я предполагаю (и соответственно предлагаю) видеть в «Разговорах» (далее, **Р**) два яруса текста или, точнее, два самостоятельных текста: 1) метаописание обэриутской поэтики, или поэтического мира обэриутов — во всей его предумышленной сложности и ориентированности на выработанную/вырабатываемую в процессе творчества теорию (в облике/обличье философии); 2) художественный текст, выстраиваемый по этой теории и тем самым ее воплощающий, но одновременно — по мере своего собственного наращивания — ее и развивающий (известный механизм обратимости порождения и порожденного, см. многократно цитируемый древнеиндийский пример *Agnir* → *Daksa* → *Agnir*, РВ 10, 72, 4 — 5). Конструкция, как

inslav

представляется, вполне в духе параллельных миров Липавского, ср. его любимый (вполне сюрреалистический) образ: человек протыкает яблоко насквозь иглой, и так, случайно, создает новый и странный мир без названия, мир, смысл и суть которого «так же трудно определить словами, как пейзаж или пение рожка» (18). В **Р** «особый замкнутый мир, вариантный нашему миру» представляет шахматная доска, а монолог Л.Л. о ней заканчивается словами:

Так один из миров превратится в саморазворачивающийся рассказ неизвестно о чем (413).

Темы «**Р** как метаописание» я здесь касаться не буду — она известна, верифицирована текстами Друскина (в частности, его воспоминаниями) и, как уже было сказано, регулярно используется в исследованиях, посвященных обэриутам. Отмечу лишь, что верифицирована не только ее «верность духу», но и документальность в широком смысле, поскольку считать этот текст «расшифровкой стенограммы» явно нельзя (или не сто́ит).

Итак, **Р** как литературный («художественный») текст. Он представляет собой диалог, т.е. обмен репликами между персонажами, обозначенными аббревиатурами. Автор «делит на части»[4] — структурирует этот диалог разными способами, прежде всего вставками, которые можно назвать (краткими) ремарками или (более протяженными) описаниями-мизансценами. Такая структура, как мне кажется, не просто дает возможность, но подталкивает к тому, чтобы рассматривать «Разговоры» как драматургическое произведение, своего рода пьесу.

Кроме чисто формальных признаков (диалоги и авторские/режиссерские ремарки), в пьесе просматривается и некоторый сюжет. Конечно, я не собираюсь «подтягивать» **Р** к классической форме пьесы, а рассматриваю текст Липавского в кругу обэриутских драматургических (в широком смысле) опытов, куда они, как представляется, вполне вписываются. Поскольку я позволяю себе достаточно категоричные определения (не столько из уверенности в их правильности, сколько как termini technici при анализе структуры текста), я назову **Р** опытом абсурдистской (сюрреалистической) пьесы, родственной обэриутам (упомяну только «классику из классик»: «Елку у Ивановых» Введенского и «Елизавету Бам» Хармса).

Возможно, **Р** по структуре в большей степени соответствуют киносценарию. И действительно, почему бы не сделать из **Р** фильм, вполне укладывающийся в поэтику и стилистику современного кино: бесконечный диалог, который весьма условно

inslav

(но все-таки возможно, по внутритекстовым указаниям) привязать к конкретному времени и месту (или происходящий в «безличном месте» и в неопределенном времени), где по-разному тасуются не менее условные персонажи, где ход «сюжета» определяется перебивкой кадров, где к партиям персонажей присоединяется закадровый текст, помогающий зрителю, но и усложняющий его задачу, и т.п.: все это особая тема, для профессионалов кино. Мне, во всяком случае, «драматургичный» текст **Р** представляется более кинематографичным, нежели сценичным.

Всякая пьеса начинается с персонажей. Здесь они обозначены двойными инициалами. В порядке появления: Н.М., Н.А., Д.Х., Л.Л., Я.С., А.В., Д.Д., Т.А. — всего восемь. Второстепенные персонажи обозначены одним инициалом: П., (критик) Ч., С., М. В финале появляется еще одна фигура, которая оказывается главной: «***Я,*** *разъясняющий*»... что? Что это была запись разговоров, происходивших в 1933 и 1934 гг. Что в них участвовало с е м ь человек (а не восемь, как выходит по тексту). Что «неблагодарная работа» — запись, была предпринята **Я**. Что целью **Я** было «фотографирование разговоров», «сохранение слов» людей в период разрушения их связи и (возможно, основное) составление описи «собственных мыслей, чтобы знать, что делать дальше» (423).

Повторив, что реалии известны, инициалы расшифрованы и т.п., напомню, что весь соответствующий комментарий основан на данных, находящихся за пределами текста, см. выше. Если бы «свидетельских показаний» не было, дешифровка представляла бы очень большие, хотя и преодолимые, трудности, прежде всего в отождествлении персонажей. Конечно, как таковое, упражнение в разгадке, сколь бы увлекательно оно ни было, не имеет практического смысла. Однако анализ средствами самого текста помогает войти в его структуру и поэтику. Приведу лишь один пример: можем ли мы отождествить **Я**?

Я объявляет себя писцом, трудившимся над записью в течение двух лет. В качестве писца он не более чем фотографирует разговоры. Однако есть еще два стимула, которые уводят его от простой фиксации фактов. П е р в ы й — осознание разрушающихся человеческих (и, возможно, творческих) связей, попытка не только запечатлеть, но и проследить начало и причины этого разрушения. В т о р о й, едва ли не более важный для **Я,** — «составить опись собственных мыслей, чтобы знать, что делать дальше» (234). Это последнее указывает, что писец является и участником разговоров. Кем именно? Последний моно-

inslav

лог принадлежит Л.Л., посвящен времени и кончается следующим пассажем: « Время похоже на последовательность, на разность и на индивидуальность. Оно похоже на преобразование, которое кажется разным, но остается тождественным. Мы хотим видеть уже сейчас так, как будто мы не ограничены телом, не живем» (422), — и далее следует: «На этом кончается запись разговоров» (423). Строго говоря, мы можем отождествить **Я** с Липавским только на основании того, что в начале он обозначен как автор, Леонид Липавский. Отсюда вытекает, что Л.Л. — это тоже он.

Поэтика названий персонажей требовала бы специального рассмотрения: инициалы троих соответствуют *имени* + *фамилия:* **А**лександр **В**веденский, **Д**аниил **Х**армс, **Л**еонид **Л**ипавский; остальных — *имени* + *отчество:* **Я**ков **С**еменович (Друскин), **Н**иколай **А**лексеевич (Заболоцкий), **Т**амара **А**лександровна (Липавская), **Д**митрий **Д**митриевич (Михайлов), **Н**иколай **М**акарович (Олейников). Так персонажи и обращаются друг к другу или говорят друг о друге:

Скажите, Д.Х. ... (350); Я прочел роман А.В. ... Я считаю, что проза А.В. ... (353); Вы прекрасны. Вот про Л.Л. этого нельзя сказать. ... Вы родились под счастливой звездой, Д.Х. (388).

Следующий шаг — на «ты» или на «вы» обращаются друг к другу персонажи.

Эти мелкие и кажущиеся избыточными детали существенны в связи с формальной структурой текста, которую можно представить как двуслойную (по меньшей мере). П е р в ы й с л о й — недискретный поток переливающихся из одной в другую тем, поток монологов, диалогов, реплик и некоторых событий, один бесконечный разговор, который начинается in medias res («*Н.М.* сказал: Меня интересует...», 307) и кончается неожиданным появлением автора (прием, впрочем, для определенных драматургических жанров распространенный). Иными словами, это текст, который можно начинать с любого места, прерывать на любом месте и продолжать сколь угодно долго. В т о р о й с л о й — сложная композиция, состоящая из относительно небольших фрагментов, отделяемых друг от друга разнообразными средствами: ремарки, мизансцены, переход речи (партии) от одного персонажа к другому, объявление новой темы, указание на место и время (приблизительно, непоследовательно, «относительно» — это должно быть рассмотрено особо). Есть еще один способ членения, графический, т.е. отбивка, которая, хотя и не всегда, позволяет разделять текст на явления (если употреблять театральную терминологию), — при условии, конечно, что это авторская отбивка.

inslav

Анализ второго слоя подводит к следующей теме: сколько персонажей и кто именно участвуют в каждом явлении. Это в дальнейшем поможет выделить партии каждого, т.е. поможет индивидуализации персонажей. Забегая вперед, скажу, что весь текст написан единым стилем, стилем Липавского (что проверяется сопоставлением с другими его текстами), т.е. речевых характеристик практически нет. Это особенно очевидно, когда Липавский передает (в прямой речи) тексты, известные по другим источникам, например, изложение пропповской морфологии сказки («Прощай отчий дом! Герой едет исправить беду», 365) или сна Друскина о Георге (он опубликован и в записи самого Друскина).

Приведу несколько примеров различных «встреч» участников (кто с кем говорит); выделение границ явлений правомерно, но не однозначно:

Н.А., Я.С., Л.Л. (312 – 313);
Третьего августа Н.М. и Д.Х. собрались у Н.А. в Эрмитаже (313; редкий случай обозначения времени и места);
А..В., Л.Л., Д.Х., Я.С. (315 – 316);
Н.М. один, собеседники не названы (317 – 318);
Л.Л., Н.А., Н.М., Т.А. (319);
Н.А., Л.Л., Я.С., Д.Х., Н.М., А.В. (324);
Н.М., Л.Л. (331);
А.В. [в середине разговора уходит], Л.Л., Я.С. (332 – 337);
Д.Х., Н.А., Н.М., Л.Л. (337 – 338);
Д.Д., Д.Х., Л.Л. (339 – 342);
Н.М. и Л.Л. встретились на Реквиеме (346 – 347);
А.В. и Л.Л. (347 – 349);
Я.С. и Л.Л. (357 – 361);
Н.А., Л.Л., Т.А. (361 – 363);
У Д.Д. встретился Л.Л. с П. (365 – 369);
Л.Л., Т.А., Д.Д., Н.А., Д.Х. (369 – 371);
Я.С., Н.М., Л.Л. (379 – 381);
Н.А., Я.С., Л.Л., Д.Д. (388 – 391) и т.д.

Более ясными разделителями служат «ремарки» и «мизансцены». Все восьмеро (или все семеро) не встречаются ни разу (повторю, что возможно и другое разделение). Зато протагонист определяется, несомненно: Л.Л., и, как представляется, это объясняется не только его ролью летописца[5], и к этому я еще вернусь.

Пока же приведу другие способы членения текста и разрыва сплошного диалога. Первое — краткие ремарки и более протяженные мизансцены (собственно говоря, это отдельные сюжеты, описывающие «обэриутское поведение», т.е. интериоризацию поэтики в жизнь, о чем написано достаточно).

inslav

Примеры ремарок: Н.М. и Л.Л., возвращаясь из водолечебницы говорили: ...Разговор шел от Калинкина моста до Летнего сада (314—315);

Д.Х. и Л.Л. сидели в ванной комнате при топящейся печке и беседовали о взаимоотношениях людей (326);

Так и поступили: стали играть в кораблики (338);

Н.А. (входя): ... (343);

Н.А. (направляя разговор в общее русло): ... (344);

Н.М. (по обычаю ускользая от вопроса): ... (346);

Н.М. (прощаясь): ... (354);

Я.С. не возражал, но оставался грустен (357);

Я.С. (жалуется входя): ... (357);

Я.С. (с неудовольствием): (359);

Н.А. (возмущенно): ... (взглянув себе на ноги и увидев на коленях заплаты»): ... (362);

А.В. (прощаясь): ... (364);

У Д.Д. встретился Л.Л. с П. (365);

На прощание Я.С. сыграл две вещи Баха (381);

Н.А. и Л.Л. беседовали за пивом (381);

За водкой. ... *Я.С.* (обращаясь к Д.Х.): ... Н.А. (внезапно): ... *Я.С.* (разочарованно): ... (388) и др.

Примеры мизансцен: Потом Д.Х. изобразил полет мухи: подняв глаза и разведя руки, он повторил несколько раз: Тю-тю-тю. Этим он рассмешил всех (316);

Л.Л. время от времени входил в разговор. Н.А. писал шуточную оду и сам от удовольствия смеялся. Н.М. спал в соседней комнате 319);

Потом Н.М. смотрел сквозь дырочку в записной книжке на лампу. Д.Х. хотел объяснить закон преломления света в хрусталике, но не смог, так как забыл этот закон (322);

А.В. и Л.Л. состязались на дальность зрения правым и левым глазом, на быстроту умножения в уме, на эрудицию (фамилии министров и членов Государственного совета) и на то, кто больше забыл за свою жизнь. Я.С. пришел в девять часов. А.В. читал «Правила пользования автоматическим телефоном», вытянув ноги в желтых ботинках и гетрах на диване. Я.С. опустил веки и сел подле него. Я.С. был мертвенно бледен (332);

Д.В. купил пол-литра водки; он отлил половину, так как хотел пойти еще на вечер. Он стал звонить особам женского пола по телефону, начиная все фразы с «э» и особо фамильярным тоном, считая это, очевидно, за какой-то аристократизм. Но тут ему долго не везло: те объявляли, что водку не пьют, а хотели бы просматривать киножурналы. А.В. тогда вешал трубку и звонил другой. Я.С. в это время отлил немного водки из спрятанной бутылки и А.В. этого не заметил... А.В. пил, вопреки обычному, скромно: он хранил себя для дальнейших событий... и вот А.В. ушел на другой вечер, все равно, что в другой мир. Я.С. и Л.Л. остались одни (333—334);

Между тем ели пирог, и Д.Х. бесстыдно накладывал в него шпроты, уверяя что этим он исправляет оплошность хозяев, забывших начинить пирог. Потом он стал рассуждать о воспитании детей, поучая Н.А. ... Младенец же спал в это время в своей кроватке и не знал, что о нем так говорят. Но Н.А. эти шутки были неприятны (338);

inslav

Д.Д., Д.Х. и Л.Л., распивая водку и закусывая копченым сигом, беседовали» (339);

Н.А. копировал с энциклопедического словаря автографы, а Д.Д. беседовал с приехавшим Д.Х. Гете. Моцарт, Шуберт — так и слышались у них в разговоре имена великих людей. Л.Л. это надоело... Затем Н.А. играл, как всегда, в триктрак и напевал несложную песенку... (345);

Я.С. встретил гостей радостно. Он вынул тетрадь с математическими таблицами и стал показывать что-то Н.М. (379) и т.д.

Отмеченным является употребление лексем, обозначающих акт говорения: *разговор, слово*, глаголы речи наиболее частотны; оправдывая название (тему) текста, они буквально его пронизывают (особенно в начале, где автор задает общую структуру текста), выделяя сам факт речи, и, что следует отметить специально, п е р е д а ч у р е ч и от одного собеседника к другому, т.е. диа-(поли-)лог. См. некоторые примеры:

Н.А., отвечая на тот же вопрос, произнес...; *Д.Х.* сказал...; *Я.С.*, беседуя с Л.Л., сказал...; *Я.С.* сказал... Ж (307, 308, 310);

Н.М. говорил о...; *Н.А.* говорил: ...; Д.Х. говорил в тот вечер мало (313);

Разговор затих (316);

Они разговаривали о... Интересно, что они не слушали друг друга, но остались один другим вполне довольны (319);

Д.Х. и Н.М. говорили... (322);

Л.Л. излагал Д.Д. свою теорию слов... (324);

Д.Х. и Л.Л. ... беседовали о... (326);

Научные разговоры (330);

по приезде Н.М. с Кавказа он беседовал с Л.Л. о ... (331);

Я.С. вместо ответа заговорил о... (333);

мы говорили с Н.М... (335);

Такой разговор произошел между Я.С. и Л.Л., двумя смертными существами (337);

Потом он стал рассуждать о... Младенец же... не знал, что о нем так говорят (338);

Л.Л. спрашивал...; Д.Д., Д.Х. и Л.Л. ... беседовали (339);

Н.А. (направляя разговор в общее русло)...; *Психологический разговор* (344);

Затем Д.Д. заговорил о романтиках (351);

Д.Д. беседовал с приехавшим Д.Х. (345);

...говорили об общности взглядов... Если некоторые слова у людей совпадают, это уже много; сейчас можно только так говорить... Что же Н.М. не расскажет вам открытия... (349);

Н.М. рассказал... Д.Х. сообщил... (350);

затем Д.Д. заговорил о романтиках (351);

Но разговор недолговечен... (361);

П. ... излагал свою теорию сказки (365);

Так говорил П. (367);

О разговорах и вещах одного ключа (414);

Н.А. не выносил, когда разговор превращался в краснобайство (418);

Л.Л.: Разговор о личностях и отношениях — самый неинтересный разговор (420), и т.д.

inslav

и, конечно, часто цитируемое:

...тут началась особого рода словесная игра, состоящая в преобразовании, подмене и перекидывании словами по неуловимому стилистическому признаку. Передать ее невозможно; но очень большая часть разговоров сводилась в этом кругу людей к такой игре (337).

В этот же круг входят и синонимические обозначения звучащей речи — «подразумеваемого говорения» или «приглашения к говорению» (к этому можно отнести и чтение стихов):

Л.Л. нашел... описание... оно ему понравилось (310);
(в течение разговора) Л.Л. думает... заметил Н.М. ... Н.М. считает... (314—315);
А.В. прочел «На удаление зуба» (315);
Л.Л. не согласился (316);
Н.М. скромно пил чай, развивая перед хозяевами свои любимые теории питания (317);
А.В. ... покаялся. ... Д.Д. предложил Л.Л. писать вместе книжку... (319);
Н.А. прочел «Облака» (320);
Я.С. прочел «Вестники» (321);
Д.Х. хотел объяснить... (322);
Д.Д. советовал... (326);
Я.С. прочел «Чем я противен» (327);
Я.С. прочел «Это и то» Д.Д. (328);
Н.А. сначала растерялся, но потом нашел ответ (329);
Л.Л. спрашивал... и жаловался: .. . (339);
А.В. нашел в себе сходство с Пушкиным. Н.А. с удовольствием согласился (345);
Л.Л. удивился (346);
А.В. прочел стихотворение без названия... (348);
А.В. жаловался... (363);
Я.С. прочел «Признаки вечности» (365);
Я.С. встретил гостей радостно (379) и т.д.

Роль шифтеров для обозначения либо «передачи слова» от одного участника к другому, либо развития/смены темы выполняют лексемы *затем* и (реже) *потом*. Они являются показателями того «относительного времени», идею которого развивает Липавский и в **Р**, и в других своих работах: к основным признакам времени он относит порядок (очередность, раньше, позже)[6]. В ряде случаев (главным образом в начале текста, более четко структурированном), но далеко не всегда, шифтеры сопровождаются глаголом говорения или указанием на говорящего:

Я.С.: Это не так. Это вышло случайно... *Затем:* Удовольствие... говорит Я.С., имеет две стороны... *Затем:* ... И поэтому Я.С. однажды казалось... (311);

inslav

Л.Л. подумал, что это упрощение ... *Затем:* Удивительная легенда о поклонении волхвов, сказал Н.А. ... *Затем:* Чудеса Евангелия неинтересны, но само оно кажется чудом... (312; очевидно, это продолжает свою мысль Н.А.);

Л.Л.: Это искусство, но это и истина... *Я.С.*: О сне вестников надо написать особо... *Затем:* о рояле. *Я.С.*: В этом инструменте есть своя особая чистота... (321; очевидно, о рояле говорит Я.С.);

[Научные разговоры» между Я.С., Л.Л., Д.Д. и Д.Х.] Затем: о чудесах природы (330);

[разговаривают Н.А., Л.Л. и Д.Д.] *Л.Л.*: Центр и границы — это смысл. *Д.Д.*: Теперь, же их нет... *Затем:* О знаках в жизни... О нормальной длительности сна. Об ошибках определения времени... О легенде призвания варягов... О деревенской бане (причем Н.А. рассказал относящиеся сюда эпизоды из собственной жизни) (332; очевидно, разговаривают все трое);

Затем: О хиромантах... О спиритах... О повторяемости кругов в жизни... *Затем:* Д.Д. читал стихи Гете по-немецки, Д.Х. восторгался, Л.Л. не понимал по-немецки (342);

Потом о Н.М. (345);

Потом о Реквиеме (346);

Потом о вдохновении(347);

Затем поехали к Д.Д. и там говорили об общности взглядов» (349);

Затем Д.Д. заговорил о романтиках (351);

Затем: о войне (355);

Затем: о стиле в математике (365);

Затем: о созвездиях. *Затем:* о блохах (371);

Затем: О китайских вещах. ... Затем: О магометанстве (376);

Затем Д.Х. представлял своего воображаемого брата Ивана Ивановича (418).

В эпизоде «Н.М. и Л.Л., возвращаясь из водолечебницы, говорили...» переход от темы к теме обозначен абзацем и заглавиями: О границах тела; О науке радости; О сфинксах, О выражениях воды; Об американцах; О спорте. Временна́я же длительность выражена через расстояние и суммирована в последней фразе: «Разговор шел от Калинкина моста до Летнего сада» (314—315).

Р начинаются с монологов «об интересах»: четверо участников перечисляют то, что их интересует, и можно предположить, что это своего рода план или резюме того, о чем пойдет речь далее. Перечисленные темы (или предметы интересов) действительно возникают, но лишь частично. Иное было бы и невозможно, настолько велики и настолько не поддающимися никакой логике выглядят эти списки. Приведем два из них:

Д.Х. сказал, что его интересует. Вот что его интересует: Писание стихов и узнавание из стихов разных вещей. Проза. Озарение, вдохновение, просветление, сверхсознание, все, что к этому имеет отношение; пути до-

inslav

стижения этого; нахождение своей системы достижения. Различные знания, неизвестные науке. Нуль и ноль. Числа, особенно не связанные порядком последовательности. Знаки. Буквы. Шрифты и почерки. Все логически бессмысленное и нелепое. Все, вызывающее смех. Юмор. Глупость. Естественные мыслители. Приметы старинные и заново выдуманные кем бы то ни было. Чудо. Фокусы (без аппаратов). Человеческие, частные взаимоотношения. Хороший тон. Человеческие лица. Запахи. Уничтожение брезгливости. Умывание, купание, ванна. Чистота и грязь. Пища. Приготовление некоторых блюд. Убранство обеденного стола. Устройство дома, квартиры и комнаты. Одежда, мужская и женская. Вопросы ношения одежды. Курение (трубки и сигары). Что делают люди наедине с собой. Сон. Записные книжки. Писание на бумаге чернилами или карандашом. Бумага, чернила, карандаш. Ежедневная запись событий. Запись погоды. Фазы луны. Вид неба и воды. Колесо. Палки, трость, жезлы. Муравейник. Маленькие гладкошерстные собаки. Каббала. Пифагор. Театр (свой). Пение. Церковное богослужение и пение. Всякие обряды. Карманные часы и хронометры. Пластроны. Женщины, но только моего любимого типа. Половая физиология женщин. Молчание[7].

Л.Л. интересует: Время. Превращение и уничтожение пространства. Несуществование и непредметное существование (например, — запах, теплота, погода). Исследование смерти. Как может быть частный случай. Мировые линии, слова, иероглифы. Тело, рост, дыхание, пульс. Сон и видение себя во сне. Сияние, прозрачность, туман. Волна. Форма дерева. Происхождение, рассечение и изменение ощущений. Гамма, спектр. Черный цвет. Смысл чувств (например, ужас, головокружение). Неубедительность математических доказательств. Строение круга. Вращение, угол, прямая. Шахматная доска как особый мир. Рай. Нравственность и долг. Правила жизни. Счастье и его связь с некоторыми веществами и консистенциями. Чистота. Что значит прекрасное. Окраины, пустыри, заборы; убогость; проституция. Описи, энциклопедии, справочники, иерархии. Предки, евреи. Типы женщин. Причины полового тяготения. Судьбы жизней. Траектория революции. Старость, угасание потребностей. Вода, течение. Трубы, галереи; тюбики. Тропическое чувство. Связь сознания с пространством и личностью. О чем думает вагоновожатый во время работы. Волосы, песок, дождь, звук сирены, мембрана, вокзалы, фонтаны. Совпадения в жизни. Длительность при общении, когда минует уже и интерес, и раздражение, и скука, и усталость. Одинаковое выражение лица у женщин в некоторые моменты (308 — 309).

Теперь приведем выборочный список того, о чем говорили:

о замкнутости эр, о неправомерности выхода из своей эры; о ложности понятий «первобытный человек» и «первобытная земля»; о постоянном идейном имуществе человечества; об увядании нашей науки (319);

о чистых стариках (322); о Хлебникове (325); о суде (328);

о тюркском театре, о японских добровольцах для торпед, о бобылях и о философии интеллигенции в разные времена (331);

об отличиях народов (339); об эпохах (341);

о хиромантах... о спиритах..., о повторяемости кругов в жизни.... О том, что наводит ужас на Д.Х., бобылях, русской бане, бородатых священ-

inslav

никах, одном возгласе в панихиде. О драке мужиков... О рынках, пахнущих уборной (342);

о войне (355); о богатстве (358); о возрасте (361); о созвездиях, о блохах (371); о мгновении (377); о пытках (378); о людях (381);

об островах Маори...; об островах, где живут племена, зовущие мужчину сначала именем его жены, потом именем его ребенка. О профетических признаках в биологии (384); о музыке (385); о русской литературе, о Розанове (391); о судьбах (393); о Пастере (406); о Киевской и Суздальской Руси, о реформе Столыпина, о бездорожье, об эпохе 1910—1913 гг., о норманнах, о причине переселения народов, об архитектуре (415) и т.д.

— Это то, что дано назывными предложениями. Разнообразие тем и неожиданность перехода от одной к другой невероятны, и, конечно, это определяет поэтику текста, так же как поэтику внетекстового поведения, шире, всю жизнетворческую стратегию «сборища друзей».

Прием нанизывания, каталогизирования, сталкивания несовместимого, случайного (автоматическое письмо) — один из классических приемов авангарда, сюрреализма в частности и поэтики обэриутов/чинарей (как бы условно ни было это определение). В **Р** Липавский, которому вообще была присуща страсть к классификациям (т.е. к перечислениям), сделал этот прием риторической основой текста. Конечно, можно сослаться и на документальность, но, представляется, что каталогизирование как таковое явно подчиняет себе реальную подоснову. Списки перебиваются абсурдистскими мизансценами (см. выше) или абсурдистскими беседами, вроде следующей:

Д.Х. сообщил, что скоро будет жить в новой комнате. *Н.М.*: А как вы устроите ее, по-левому или по-пошлому? *Л.Л.*: Скажите, *Д.Х.*, тяжело Вам оставаться в Вашей левой комнате, когда все уйдут и вы остаетесь один? *Д.Д.*: ... Высота ведь дает отдых. Я даже пробовал становиться на стул, прислоняясь к печке, что ж, это было хорошо. *Л.Л.*: Это легко выполнимо: делать очень высокие кресла, скажем, с шкап. Вы приходите в гости, садитесь в кресла и беседуете, как два монарха. Д.Х. ... Было бы удобно избирать высоту положения по теме: когда разговор снизится, оба спускаются на несколько ступенек вниз, а потом с радостью вновь лезут наверх (350).

Ср. ранее о словесной игре. Все вместе взятое еще раз укрепляет обоснованность отнесения **Р** к художественному тексту. Это, разумеется, никак не умаляет ни его документальности, ни философской ценности.

Жанр разговоров, известный еще с античных времен, был в обэриутском кругу весьма популярен. Насколько в него вписывается текст Липавского? Был ли он признан как писатель, а не только как «теоретик чинарства», философ, эрудит, редактор, строгий критик, которого побаивались, обладатель редкого да-

inslav

ра, умения слушать? Тексты Липавского дают основание предполагать, что для него это было чрезвычайно важно, а в **Р** это можно прочесть не только между строк, но и самих строках.

Р проникнуты грустью, и причина этому не только в реальности, но и в самой натуре Липавского, угаданной проницательным Георгом, который отметил и его стремление к поэтическому творчеству, в котором он сможет найти противовес своему пессимизму. Липавский скрупулезно фиксирует все признаки распадения чинарского сообщества и того единого духовного текста, который создавался в разговорах, был общим творчеством, питаемым и питающим творчество индивидуальное.

Л.Л. с горечью говорил о крушении словаря. *Л.Л.*: Ни ты, Я.С., ни те другие не желаете сотрудничества и не способны к нему. ... в других людях, собственно, никакой нужды нет (318);

И вот, попив и поев, ощутили ясно, что мыслей никаких нет. Как далеко было то время, когда Н.М. провозгласил мудрость кузнечика и начертил на знамени жука. Когда Д.Х. верил, что не сегодня-завтра он станет святым и начнет совершать чудеса... Тогда и другие блистали кто чем. Теперь настала долгая эпоха безмыслия. *Н.А.*: Чем заниматься друг другом и растекаться, не лучше ли поиграть, молча, раз сказать нечего? (338);

Н.М. (прощаясь): Этот год был годом безмыслия, плохим годом для нас. Я думаю, в следующем начнется очень медленное оживание. *Л.Л.*: Кто-нибудь уж не оживет. ... *Н.А.*: Д.Х. и Н.М. были у меня. Удивительно, до чего дошло: неинтересно стало даже спрашивать друг у друга, написал ли он что-либо (354);

Л.Л.: Перемены отношений действительно происходят, но дело в другом. Связи, соединявшие нас, несколько человек, распадаются. Найдутся другие связи, но уже совсем не те, просто по сходству профессий или быта... А.В. сейчас это не интересовало. Ему сейчас важно было только то, что касалось его самого (364);

Л.Л.: ...разговоры [Гёте с Эккерманом] производят впечатление разговоров в раю. Мы же неблагополучны и скудны (369 – 370).

Взвешенные анализы характеров, талантов, произведений друг друга переходят в критику, временами раздраженную:

Н.М.: Почему Вы, Я.С. не любите Н.А.? *Я.С.*: Люди делятся на жалких и самодовольных. В Н.А. нет жалкого, он важен, как генерал. *Н.М.*: Это неверно. Разве он не жалок... *Я.С.*: А Д.Х.? *Н.М.*: Он соглашатель... Я же не соглашатель, а либерал. Это значит, у меня нет брезгливости к людям и их мнениям. *Л.Л.*: Но вы их не уважаете. *Н.М.*: ... Да, я плохо отношусь к людям. *Л.Л.*: И капризно. В вас нельзя быть уверенным... И никогда не известно, где граница вашего самоволия (381);

Д.Х.: В Н.М. необычная озлобленность. Среди нас, правда, нет хороших людей, но Н.М. обладает каким-то разрушительным талантом... *Л.Л.*: А Я.С.? *Д.Х.*: ...Я.С. лучше всех нас носит созданную им маску... Он возвел свои недостатки в новые добродетели, в особые достоинства, гордится своей неврастенией. *Л.Л.*: А А.В.? ... в силу богатства он верит, и его меч-

inslav

та — хвастать, что он зарабатывает много денег. *Д.Х.*: Я хорошо отношусь к нему, но он сам сделал так, что с ним трудно... Вот человек, который, конечно, родился в ресторане... А Н.А. родился в провинции и на всю жизнь останется провинциалом... (392—393).

В заключение этого диалога Д.Х. дает общую характеристику всему обществу, выделив при этом достоинства Л.Л.:

Д.Х.: Среди нас есть такие, путь которых уверен и ясен. Другие в очень рискованном положении: они как бы создают новые профессии. Конечно, у нас есть в чем-то чутье, есть преимущество перед настоящими учеными; но нет необходимого — знаний. Наше общество можно вернее всего назвать обществом малограмотных ученых. Но как любой шахматный кружок дает лучшему в нем звание категорного игрока, так и среди нас каждый может стать знатоком в какой-то своей области, где ему и карты в руки. И это как будто намечается. Я не знаю, как вас назвать, Л.Л., философом или как иначе, но, по-моему, у вас намечается свой путь, отличный от известных (393—394);

Л.Л.: У нас, мне кажется, были данные, чтобы превратить наш ящик в лодку. Это не случилось, тут наша вина, Вина А.В., которому плевать на все, кроме личного удовольствия... Вина Д.Х., который при своей деланной восторженности глубоко равнодушный человек. Вина Я.С., который деспотичен, как маниак. И главная вина — Н.М. ... Он единственный мог стать центром и сплотить всех (421).

Л.Л. с благодарностью воспринял слова Д.Х.:

Л.Л.: ... во мне нет оригинальности, как, например, в Н.М., и все же я на многие вещи смотрю совсем по-иному, чем это принято... я смотрю пристально там, где остальные скользят взглядом; во мне еще раз воплотилась семитическая серьезность (394).

Это признание за ним самостоятельного пути было тем более важно, что на протяжении всего текста Л.Л. (а здесь уже можно говорить Леонид Липавский, поскольку речь идет о его реальных работах) оказывается в роли неудачника, чье творчество, теории, идеи остаются непризнанными, или он не может их выразить так, как это делают другие. Эта линия — одна из составляющих сюжета.

Я.С. прочел «Вестники». Л.Л. она очень понравилась. С незначительной грустью подумал Л.Л., что хотя он и дал название и тему этой вещи, написать ее он бы не мог (321);

Д.Д. советовал Л.Л. укрепить его теорию слов данными современного языкознания. Тогда сомнения в правильности имеющихся в ней звуковых законов отпадут и она станет убедительна (326); [к этому же ядовитое замечание Н.М.] Научите же и нас, как списывать теории с академика Марра! (338);

Л.Л. изложил Д.Д. свою теорию неврастении. Д. Д.: это не ново... (388);

Л.Л. рассказал Н.М. о неврастении... Н.М. слушал внимательно, но не выражал ни согласия, ни несогласия... (397);

Л.Л. рассказал о возникновении пространства Д.Д. и Я.С. Они отнеслись к этой теории без интереса. За несколько лет до того, при самом

inslav

возникновении теории, Л.Л. сообщил о ней Н.М., Д.Х. и С. Выслушав, С. посоветовал Л.Л. не заниматься не своим делом, заняться лучше, скажем, критикой литературы. Но он был серьезен. Н.М. нашел блестящий ответ на то, что говорил Л.Л., тонкий и остроумный: он начертил на бумаге закорючку вроде «рожицы кривой» и сказал: «Вот, значит, каким будет пространство». Тогда Д.Х. прибавил к закорючке хвостик и сказал: «Нет, вот каким»... (405); [к этому же] Я.С. не возражал, но оставался грустен (357).

Очевидно, что не только критика, но и умолчание (безразличие), и шутки задевали Липавского. Возможно, он был неравнодушен и к подтруниванию над своим маленьким ростом («мал-мала меньше» у Хармса). Во всяком случае в **Р** этот сюжет поднимает он сам:

Л.Л. спрашивал: «Отчего я такой юркий?» и жаловался: «Я сошка мелкая, винтик маленький» (339);

Л.Л.: Я — безответный. На днях открыли вентилятор, и меня стало в него тянуть. Хорошо, что Т.А. заметила, когда я был уже под потолком, и ухватила меня за ножку. А то еще: купаюсь я и, задумавшись, открыл затычку ванны. Образовавшийся водоворот увлек меня... (344).

К Липавскому, судя по словам Друскина, у знавших его было амбивалентное отношение: «К Липавскому у большинства была симпатическая антипатия и антипатическая симпатия. Кажется, он был самым умным из нас, хотя я и не знаю, что значит умный»[8]. — Характерно, что во всех нелицеприятных обсуждениях друг друга, инициатором которых нередко выступает Липавский, он находится почти вне критики: в **Р** засвидетельствована по сути только одна его характеристика — положительная (Хармс, см. выше)[9]; пожалуй, строгость к нему проявляет только Я.С.: «У тебя два недостатка: легкомыслие и лень» (387).

Липавский (по крайней мере, в записанный период) был наиболее заинтересован и в сохранении чинарского сообщества, и в том, чтобы высказать свои теоретические построения — и быть услышанным и признанным. Он отводит себе роль протагониста, и его партия — самая большая. Его «каталог интересов» (в отличие от трех других) построен не только как хаотическое сцепление различных предметов (и различных слов), но как реестр его работ и план обсуждения. Можно предположить, что именно свою программу он хотел положить в основу обсуждений и во многом это осуществил: пространство, время, предметность мира, шахматная доска, женщины, музыка, строение языка, температура, сны, радость и счастье, индивидуальность, старость, смерть и т.д. — Липавский как будто торопился высказаться. И одновременно не мог не думать о создании

inslav

литературного, художественного текста. Возможно, приводя слова Н.М. о А.В. (Олейникова о Введенском), он ощущал тоску по легкости и органичности письма, которой сам не обладал: «в этом и удивительность А.В., что он может писать как графоман, а выходит все прекрасно» (353).

К 1936 — 1937 гг. относится «Некоторое количество разговоров (или начисто переделанный темник)» Введенского. Разговоров всего десять, а основных участников трое. Они говорят об отсутствии поэзии, о памяти и воспоминании, об игре (в карты), о бегстве, о смерти, о человеке и войне, о дальнем пути... Мне это произведение представляется пресуществлением «Разговоров» Липавского, своего рода их «чистовиком»[10], образцом высокого литературного творчества, настоящего чуда поэзии, о котором говорит А.В. в записях Липавского. Может быть, именно «Разговоры» вдохновили Введенского на переделку «начисто».

А Липавский? Он, мне кажется, не обладал таким волшебным даром. Поэтому его «Разговоры» ценятся за документальность, за философичность и т.п. Мне хотелось перевести их в ранг художественного (драматургического) текста, пусть это будет лишь «вторая проза», и в том смысле, который был придан этому термину первоначально (забытые направления, которым не суждено было осуществиться, поскольку режим вычеркивал их из жизни)[11], и в том смысле, который он приобрел в обиходе: «проза второго ряда». Но без *вторых* не было бы и *первых*.

[1] *Липавский Леонид.* Исследование ужаса / Редактор-составитель, автор примечаний и послесловия В. Сажин. М., 2005. Далее страницы в примерах указываются по этому изданию.

[2] Художник А. Бондаренко воплотил этот *ужас* визуально — в виде то ли ящера, то ли рыбы с остекленевшим глазом.

[3] О принципиальной «художественности» философского текста здесь не говорится.

[4] Выражение Липавского по отношению к языку: Язык «разрезает мир на куски и, значит, подчиняет его» (326).

[5] Отдельный вопрос, насколько остальные участники были знакомы с текстом Липавского. В начале есть две записи Д.Х.: «Я.С. и Д.Х. ехали на 38 номере» (313) и «Мы пили пиво и ели сыр, кроме Н.М., которому еще после болезни нельзя много есть» (314). Рукопись была отредактирована Друскиным, зачеркнувшим и вымаравшим целый ряд фрагментов, — но, очевидно, гораздо позже.

[6] «Объяснение времени», «Время», «⟨О преобразованиях⟩», «⟨Определенное (качество, характер изменения, постоянство или изменяемость)⟩» [Липавский 2005, 41 — 82, 88 — 116].

[7] И обратный ряд: «*Д.Х.*: Вот чего я не выношу. Пенки, баранина, маргарин, лошади, дети, солдаты, газета, баня» (391).

inslav

[8] Цит. по: *Мейлах М.* Предисловие // Введенский А.И. Полн. собр. произв. М., 1993. Т. 1. С. 15.

[9] Есть два критических замечания. Когда Л.Л. говорит о крушении словаря, Я.С. возражает ему: «Ты бы сам что-нибудь делал, тогда, может быть, были бы результаты» (318); утверждение Л.Л., что у него есть вкус, иначе он не работал бы четыре года редактором в государственном издательстве, А.В. парирует: «Но в конце концов тебя же оттуда выгнали» (348).

[10] Слово *темник* требует специального анализа и толкования.

[11] *Топоров В.Н.* Вступительное слово к 'второй прозе' // 'Вторая проза': Русская проза 20-х – 30-х годов XX века. Тренто, 1995.

2008

inslav

ПИСЬМО ИЗ МЕДЫНИ

Родительское наставление *доброму сыну*[1]

> Nicht auf dem Vorsatz einer Bibel kalligraphiert ihre Daten und gar keinen Stammbaum dem Letzten haben sie hinterlassen. Doch Ruhe geben sie nicht: sie schlafen in meinem Blut und erwachen als Träume mir Müdem.
>
> *Alfred Gong.* Genealogie (1961)[2]

Милый Саша!

Въ письмѣ твоемъ от 28го Іюля сего года ты пишишъ насчетъ брата своего Бариса, изъ чего мы видимъ что ты какъ добрый нашъ сынъ. Стараешся и хлопочешь о нашемъ семействе зачто тебя мы всегда благодаримъ, все Это хорошо, ты старайшся Его опредѣлить въ Астраханскую Гимназію и Еще пишишъ что первый годъ онъ будѣтъ на твоемъ Собственномъ изждивеніи, а потомъ поступитъ на казенный счетъ, но позволь тебѣ сказать что ты Оченно самонадѣйчивъ, почему ты можешъ знать въ передъ, что будѣтъ дальше, согласится ли твой Хозяйнъ на твое просительное письмо — или нѣтъ, в Этомъ мы немного сумнѣваемся, да ктому же ты У своего Хозяйна не вечный слуга, всіо можетъ быть севодня сдѣсь А, завтре богъ знаетъ, гдѣ и укого будѣшъ проживать, Милый Саша, мы ждемъ изъ Москвы отъ Васи письма, насчетъ Опредъленія Его въ Ломоносовскую Симинарію, гдѣ онъ самъ учится.

Онъ писалъ кнамъ что ждѣтъ публикацію объ Опредѣленія для в новъ поступающихъ учениковъ, а потому, мы болѣе желаемъ что бы онъ был ближе кнему, также и кнамъ, Но богъ знаетъ выдѣржитли онъ Этотъ строгой Экзаменъ въ Москвѣ., но вовсякомъ случаѣ если онъ невыдержитъ Экзамена то мы тогда тебя уведомимъ и можетъ быть согласимся отпустить Его къ тебѣ въ Астрахань.

Милый Саша небуть ты такъ самонадѣйчивъ и нерискуй присылать нам дѣнегъ въ простыхъ писъмахъ. Это

inslav

все довремя, помилуй богъ все можетъ быть, получишь большую непріятность со штрафомъ, и далiе,

мы слава богу все сдоровы чего итебѣ желаемъ, Анета пріѣхала изъ Курскаго именія на Сихъ дняхъ, для отправленія туда дѣтей и имущества, тебѣ кланяйтся съ дѣтьми, и целуютъ заочно,

барисъ прочитавши твое письмо в болшомъ Восторгѣ, ужасно желает къ тебѣ, ты недумай что бы мы нежелали къ тебѣ отпустить бариса, мы оченно благодарны тобою посмотримъ что богъ дастъ дальше тогда тебя увѣдомимъ;

Прощай будь сдоровъ нашъ милый
Остаемся твои Н. и Е. Ефремовы

Августа 5 дня
1875 года
Медынь

Чудом сохранившееся письмо[3] было отправлено из Медыни, уездного городка Калужской губернии, стоящего *на впадении речки Томышевки в реку Медынь.* На 1899 г. (по сведениям Энциклопедического словаря Граната) в нем было 8090 жителей, городской общественный банк и спичечные фабрики. Древняя *Медынь/Мядынь* имела своих князей, впоследствии была присоединена к Смоленскому княжеству, от которого перешла в 1386 г. к Московскому. В 1389 г. Дмитрий Донской отдал Медынь в составе Можайского удела своему сыну Андрею; в 1454 г. она была окончательно присоединена к Москве; в XVII в. пришла в упадок и стала называться Медынское Городище, но с 1776 г. была произведена в уездные города. В 1812 г. под Медынью был разбит авангард французов во главе с кн. Понятовским, в память чего в городе был водружен обелиск[4]. Современный энциклопедический словарь еще более краток: г. в Калужской обл. на реке Медынка, в 15 км от железной дороги: меб. ф-ка; льноз-д; швейная промсть. За 100 лет население практически не выросло: на 1989 г. в Медыни было 8,4 тыс. жителей.

Как следует из письма, родители были озабочены тем, чтобы их выросшие к этому времени дети стали на ноги, получили образование; для такого будущего Медынь не подходила, и двух старших сыновей, Сашу и Васю, отправили в губернские города — Астрахань и Москву, младший же готовился к вылету из

inslav

родительского гнезда. Однако семейные связи были не просто крепкими: старшие братья считали своим долгом помогать родителям и деньгами и заботами об устройстве младшего брата. Они были д о б р ы м и с ы н о в ь я м и.

Это определение — *ты как добрый наш сын* — вводит сугубо частное письмо в жанр родительского поучения или наставления, существовавшего в русской традиции с древности. *Поучения* и *наставления* преподают в большей степени общие правила добродетельной жизни, чем правила поведения в семье и отношения к родителям. Самое известное, *Поучение Владимира Мономаха,* обращено не только к его сыновьям, но имеет в виду «передачу опыта» всем, кто почувствует в этом необходимость:

> Дети мои или иной кто, слушая эту грамотку, не посмейтесь, но кому из детей моих она будет люба, пусть примет ее в сердце свое и не станет лениться, а будет трудиться [ПЛДР 1978, 394].

Точно так же *Наставление отца к сыну* из XV в. содержит обращение *сын мой* только дважды, кончается обращением *человече* и, принадлежа к популярному жанру поучений древнерусской дидактической литературы, представляет собой подборку афоризмов, восходящую к византийским флорилегиям [ПЛДР 1981, 590]. Правда, в более раннем *Поучении детям Ксенофонта* (Изборник Святослава) дважды подчеркивается долг сыновей по отношению к матери — не забывать мать, *волю ее творить* и слушаться со страхом Господним.

В *Поучении Владимира Мономаха* (как и в других образцах этого жанра) характерна интонация мягкости, рекомендательности; в них нет насильственного навязывания не только правил поведения, но и своего мнения вообще. Это усилено в изложении *Поучения* Карамзиным:

> А вы, дети любезные, и всякой, кто будет читать сие писание, наблюдайте правила, в нем изображенные. Когда же сердце ваше не одобрит их, не осуждайте моего намерения; но скажите только: *он говорит несправедливо!* [Карамзин, 1991, 98][5].

Таким образом, д о, п а р а л л е л ь н о и п о с л е сильвестровских рекомендаций *Како дети учити и страхом спасати, с сокрушением ребер и учащением ран,* существовало и другое педагогическое направление — увещание, предоставление самостоятельного выбора и решения. Возможно, эта особенность связана с русским складом характера, семейного быта (впрочем, пока это только предположение, не подкрепленное достаточным количеством материала и внутри, и вне русской традиции).

inslav

Старинные письмовники содержат разнообразные образцы переписки отца с сыном; здесь примеры взяты из [Письмовник 1822]. Обращает на себя внимание несимметричность писем от сына к отцу и от отца к сыну. От сына, действительно, требуется послушание, покорность и почтительность, испрашивание прощения, выражение благодарности отцу прежде всего потому, что «Вы даровали мне жизнь; вашему попечению обязан я нравственным моим бытием ⟨...⟩ [сын] во всем [от отца] зависит и существует единственно чрез него» [№ 83]. Многочисленные письма-наставления отца[6] отличаются той мягкой деликатностью, о которой говорилось выше: это советы, увещания, основанные на доверии и уважении к сыну, на вере в его достоинства, и никогда — выговоры и распекания, ультиматумы и т.п.:

Добрый нрав твой, замеченный мною с самого детства твоего, уверяет меня, что ты ⟨...⟩ сделал честь своему имени [№ 146];

Ты сам будешь доволен, если в точности исполнишь совет твоего доброжелательного отца [№ 74];

Будь добр и помни твоего усердного отца [№ 147];

Вот мое замечание ⟨...⟩ старайся, чтобы оно превратилось в твое собственное чувствование. Сим доставишь несказанное удовольствие твоему усердному отцу [№ 148];

Я сам был молод ⟨...⟩ и теперь советую тебе, что внушает моя опытность. С тихим и добрым характером ты можешь быть, и верно будешь, счастлив. ⟨...⟩ Остаюсь, твой отец и друг [№ 150] и т.д.[7]

Свободный выбор, *выбор сердца* предпочитается навязанному долгу. Благодарность родителям за дарование жизни и воспитание может быть оспорена. В главе *Крестьцы* своего *Путешествия* Радищев описывает *чувствительно тронувшее* его *расстание у отца с детьми*. Крестицкий дворянин, *рачитель* всего, *касающегося до сыновей*, бдевший над ними *неусыпным оком своей горячности*, объявляет, что он не считает себя вправе ждать от них благодарности, потому что

предприемлемое на вашу пользу имело всегда в виду собственное мое услаждение. Итак, изгоните из мыслей ваших, что вы есте под властию моею. Вы мне ничем не обязаны. Не в рассудке, а меньше еще в законе хощу искать твердости союза нашего. Он оснуется на вашем сердце[8]. ⟨...⟩ О друзья мои, сыны моего сердца! Родив вас, многие имел я должности в отношении к вам, но вы мне ничем не должны; я ищу вашей дружбы и любови; если вы мне ее дадите, блажен отыду к началу жизни и не возмущуся при кончине, оставляя вас навеки, ибо поживу в памяти вашей». Предваренное этой резиньяцией, далее идет собственно поучение. Вслед за ним — резюме Радищева: «Слово крестицкого дворянина не выходило у меня из головы. Доказательства его о ничтожестве власти родителей над детьми казались мне неоспоримы. ⟨...⟩ Если союз между отцом и сыном не на нежных чувствованиях сердца основан, то он, конечно, нетверд; и будет нетверд, вопреки всех законоположений» [Радищев 1950, 125—137 passim].

inslav

Однако эта мягкость, предоставление детям свободы, независимости имели под особой твердые семейные устои и правила, могли существовать лишь при взаимном соблюдении некоего «домостроительного» договора с твердой иерархией *родители—дети, старший—младший* и облегчали его соблюдение: излишне требовать того, что само собой разумелось, но за взаимное исполнение правил обе стороны были благодарны друг другу.

Письмо сына Саши застает патриархальных родителей врасплох: планы в отношении младшего, Бориса, были более или менее определены, и они ждали известий от среднего сына, семинариста, чтобы отпустить его в Москву. Письмо от старшего, только-только обосновавшегося в Астрахани и еще не имевшего твердого положения, взбаламутило ситуацию. Родители не могут не оценить порыва Саши, но при этом не рассиропливаются, поскольку его поступки соответствуют правилам поведения сына по отношению к семье: *добрым* должен быть каждый, воспитанный в *добрых* правилах. Поэтому они *одобряют* то, что *добрый сын* старается и хлопочет о семействе, — и без всякой преувеличенности благодарят его (по этикетной форме «благодарность старшего по положению младшему»), никак не обмолвившись о том, что, действуя с самыми лучшими намерениями, он поставил их в затруднительное положение (в частности, даже и перед средним сыном и его хлопотами), а младшего, возможно, сбил с толку. Порыв Саши их беспокоит, они боятся некоторого его авантюризма и потому считают необходимым сделать ему выговор за *самонадѣйчивость*: в его предложении слишком много неизвестных, он решает не только за себя, но и за своего хозяина, не просчитывает следующий шаг. Пользуясь случаем, ему выговаривают еще за одно проявление *самонадѣйчивости:* отсылку денег (в помощь семье) в конверте, а не специальным переводом[9]. Примечателен выбор слова *самонадѣйчивость,* наиболее нейтрального из того, чем можно было бы определить поведение сына: легкомыслие, безответственность, бездумность и т.п. (конечно, с точки зрения пожилых провинциальных родителей). Да и вводится это слово не как выговор, а как упрек и деликатное предостережение (*позволь сказать тебе что ты оченно самонадѣйчив*; *милый Саша небуть ты так самонадѣйчив*; родители не опровергают реальности его планов, но лишь *немного сумневаются*).

На этом, как будто бы, письмо должно быть окончено. Все законы эпистолярного жанра выполнены[10], и следует обычная каденция — краткое сообщение о семейных делах, приветы; далее полагается идти прощанию.

inslav

Но здесь пишущий переходит на следующую страницу, почерк его меняется, становясь более торопливым и менее старательным. Эти графические изменения вполне соответствуют и содержательной девиации. Письмо отходит от той жанровой модели, которая до сих пор соблюдалась вполне строго, и последний пассаж выдержан совершенно в ином духе, находящемся, однако, в согласии с тем образом отношений родителей и детей, о котором говорилось выше.

В 1887 г., то есть относительно близко по времени, Чехов написал рассказ *Письмо.* Содержание его сводится к тому, что дьякон просит благочинного написать строгое письмо своему греховному *неверяке-сыну,* чтобы наставить его на путь истинный. Благочинный просьбу выполняет, с сильвестровским темпераментом обрушиваясь (от имени отца) на отбившегося от рук сына:

...ты ведешь жизнь несообразную ни с Божескими, ни с человеческими законами ⟨...⟩ Именем ты христианин, но по сущности своей язычник, столь же жалкий и несчастный, как и все прочие язычники, даже еще жалчее ⟨...⟩ Не стану перечислять здесь твоих пороков ⟨...⟩ и т.д. [Чехов 1955, 171].

Письмо выдержано в духе библейских обличений и находится в противоречии с каноном и духом приведенных выше родительских наставлений. Это чувствует жалкий, забитый пьяница, отставленный от служения о. Анастасий, который отговаривает дьякона посылать письмо:

— ⟨...⟩ прости. Право! А Бог за твою доброту и тебя простит. — Да ведь он мне сын? Должен я его учить или нет? — ⟨...⟩ Учить можно, а только зачем язычником обзывать? Ведь ему, дьякон, обидно ⟨...⟩ Ежели отец родной его не простит, то кто ж его простит? [173, 174].

Дьякон начинает колебаться, затем все-таки решает послать письмо, но делает к нему приписку:

«А к нам нового штатного смотрителя прислали. Этот пошустрей прежнего. И плясун, и говорун на все руки. Так что говоровские дочки от него без ума ⟨...⟩». И очень довольный, не понимая, что этой припиской он вконец испортил строгое письмо, дьякон написал адрес и положил письмо на самое видное место стола [175].

— Приписка, как кажется, вызвана не только тем, что все его *недовольство ушло в письмо* и что он *скучал по сыне,* но и подсознательным ощущением (выведенным наружу о. Анастасием), что та́к не пишут, что нужно нечто, уравновешивающее строгость.

Так и медынское письмо. У родителей не хватило духу ограничиться справедливым (никак не обличительным) наставлением, пусть с благодарностью за сыновнюю заботу. В послед-

inslav

нюю минуту их охватила боязнь огорчить сына, который разлетелся, пусть *самонадѣйчиво,* но от чистого и *доброго* сердца. Здесь они даже слегка жертвуют Васей, давая понять, что Борис предпочитает Астрахань (*в большом восторгѣ, ужасно желает к тебѣ*). И этого кажется мало, и родители заверяют: *ты недумай, что бы мы нежелали* ⟨...⟩ *мы оченно благодарны тобою* ⟨...⟩ *наш милый.* И это последнее подчеркивает глубинный уровень отношения родителей и детей в «русском домострое»: родители ничего не требуют от детей и благодарны им за любовь, уважение и помощь. Но они воспитывают их так, что любовь, уважение, помощь оказываются естественными проявлениями поведения *добрых детей.* Эти проявления добровольны, их не требуют, а принимают с благодарностью. Д о л г каждый определяет для *себя*, а не для (и за) *другого.*

На склоне лет, задумываясь о памяти поколений, Ю.М. Лотман написал сестре:

> Очень интересно получается с внуками — для них деды реальность. Вот мои сыновья папу никогда не видали, но для них он реален, а для их девочек он уже будет мифологический предок. Так и с нами будет. У китайцев в семейных храмах висели таблички, отмечающие пять поколений. Когда появлялось шестое, то первое снимали, и на стенах храма все равно оставалось пять — объем памяти. У нас короче — три [Лотман 1997, № 83].

В недавнем исследовании по типовым мотивам семейных преданий (на русском материале) говорится о фрагментарности того, что остается в памяти потомков: замена собственно хронологии сменой поколений, топографические зацепки («местность, к которой восходят семейные корни»), какие-то семейные рассказы [Разумова 1996, 90—92]. Русская память о собственных предках оказывается короткой: что было бы, если бы ее хотя бы отчасти не подкрепляли их отчества! Последние 70 с лишним лет укоротили ее еще более: запрет на память, отказ от себя и своих корней и взрастили тех самых иванов, *не помнящих родства.*

Так произошло и со мной. Это письмо написали мои прадед и прабабка, Надежда Лаврентьевна и Георгий Карпович Ефремовы, родом из Медыни. Были они настолько бедны, что, как видно из письма, их дети должны были заботиться о своем пропитании и образовании сами, а в семье старшей, *Анеты,* в Курской губернии воспитывалась самая младшая дочь (разница в возрасте была так велика, что племянники были ей ровесниками). Но при этом они были дворянами, и это определило то, что подробностей об истории семьи мне не рассказывалось. А поскольку в детстве Н.Л. и Г.К. были для меня *мифологическими предками,* так и вышло, что я о них почти ничего не знаю. От

inslav

прадеда осталось только это письмо, от прабабки — фотография в глубокой старости и поминальник 1899 г., где малограмотным почерком и такой же орфографией[11] она просит *о здравии* для всех своих пятерых детей, к тому времени уже имевших собственные семьи, *и часть ихъ ивсехъ сродниковъ моихъ*, а *заупакой* — родителей, *Лаврентия* и *Карпа*, и тех, кто так и останутся неизвестными: несколько *Иванов* и один *Иоан, Семеон, Параскева, Агафья, Евдокея*...[12].

Надежда Лаврентьевна умерла в Москве в 1901 г., Александр Георгиевич, *милый Саша*, адресат письма — в 1907 г., и похоронены они вместе «под ангелом» на Ваганькове. Судьбы потомства по большей части таковы, что неудивительно, чти мои бабушка и мама остерегались делиться воспоминаниями[13]. А в общем, все как у всех: смерти на войнах и в лагерях[14], эмиграция, потеря всего имущества — нажитого собственным трудом и в очень короткий срок, невозможность получить образование и работу из-за дворянского происхождения и т.п. Многое было подрублено, а ведь дети Н.Л. и Г.К., действительно, сделали громадный рывок, в том числе и «географический»: в конце концов они осели в Петербурге и Москве. Все сыновья и младшая дочь получили высшее образование, как (несмотря ни на что) и их дети (хоть и не все), то есть внуки медынских стариков. Дочь А.Г. была актрисой Художественного театра, и если бы не эмигрировала (с армией Корнилова) и не продолжила свою артистическую деятельность за границей, возможно, имя Марии Ефремовой было бы здесь более известно.

Мозаика из обрывочных семейных историй, по большей части, как и полагается, анекдотических[15], все-таки составляет некую картину, свидетельствующую прежде всего о тех возможностях, которые раскрывались перед энергичными молодыми людьми в конце века и шли по нарастающей. Выбранное ими направление (образование, интерес к общекультурным, «гуманитарным» ценностям) заставляет обратиться к тому локусу, из которого они вышли, и прежде всего к семье, к родителям. Где и чему учился прадед, неизвестно. Почерк, которым написано письмо (нет сведений или оснований думать, что писалось оно кем-то под его диктовку), четкий, тонкий, изящный, находится в явном противоречии с орфографией и пунктуацией. Однако стиль письма литературен, ясен и благороден[16]. Уже по одному этому можно предположить, что многое было заложено в родительском доме: необходимость хорошего образования, художественные наклонности[17], семейная спаянность, чувство единства и долга, оптимистичное восприятие жизни — и благодарность жизни[18].

inslav

[1] Мое подношение Владимиру Николаевичу Топорову к его семидесятилетию — следование его призыву *вспоминать и записывать*.

[2] Альфред Гонг (1920—1981) принадлежит к так называемой буковинской немецкоязычной литературе. Родом из Черновиц, в войну он успел выбраться из города, чудом спасся от *holocaust* и окончил свои дни в Америке.

[3] Оно написано черными чернилами на трех сторонах сложенного вдвое листа глянцевой пожелтевшей бумаги в клеточку.

[4] К примечательности Медынского уезда (север Калужской губернии, по рекам Угра и Лужа) можно отнести то, что после Ништадтского мира сюда из Гжатского уезда Смоленской губернии были переселены карелы.

[5] Карамзин специально подчеркивает: «⟨...⟩ хвалят Летописцы нежную его привязанность к отцу (*которого сей редкий сын никогда и ни в чем не ослушался*)» [Карамзин 1991, 98].

[6] О употреблении времени, напоминание о благонравии, поощрение к учению, совет о прилежании, о излишнем употреблении вина и др. [Письмовник 1822, № 74, 146, 147, 148, 149].

[7] В той же тональности звучит диалог отца и сына из другого времени и другого социального контекста: « — Слушай, батюшка! Благослови меня итти на чужую сторону, в Москву али в Питер, на заработки ⟨...⟩ я из твоей воли не выйду нигде. На подмогу тебе остается брат, Ванюшка мой подрастает; да и я, по́ силе, по́ мочи, стану присылать, что заработаю. Отпусти, родной. — С Богом, сынок; на дурное не благословлю, а на хорошее сам Бог велит. Да смотри: ⟨...⟩ глаз-то не распускай, не сшибись как-нибудь» [Кокорев 1932, 47—48].

[8] И далее следует объяснение: «Побуждение к супружеству покажет и вину рождения ⟨...⟩ Рождение ваше было нам приятно, но не для вас. Произведение самого себя льстило тщеславию; рождение ваше было новый и чувственный, так сказать, союз, союз сердец подтверждающий. ⟨...⟩ Сколь мало обязаны вы мне за рождение, толико же обязаны и за воскормление. ⟨...⟩ Мой долг был вас воскормить; ибо если бы допустил до вас кончину безвременную, был бы убийца. ⟨...⟩ Но, скажут, обязаны вы мне за учение и наставление. Не моей ли я искал в том пользы, да благи будете. Похвалы, воздаваемые доброму вашему поведению ⟨...⟩ отражаются на меня, яко лучи солнечны от зеркала. Хваля вас, меня хвалят» [Радищев 1950, 128—129].

[9] Способ, практикующийся до сих пор, но с бо́льшим риском (не столько штрафа, сколько потери денег).

[10] Нельзя не отметить высокий уровень владения жанром делового письма: оно начинается с повторения того, что было написано в письме Саши — как и полагается в деловой переписке, чтобы адресат представлял, как было понято его послание.

[11] Письмо к сыну писал прадед; примечательно, что свое имя он поставил после имени жены: Надежда] и Е[гор] Ефремовы.

[12] Возможно, ее же рукой написано на внутренней стороне Псалтири (издания 1879 г.) *Партниха Марья пракофъевна Колесова.*

[13] Мама однажды, вконец запутавшись, историю своего дяди рассказала так: «Он погиб на гражданской войне. А расстреляли-то его уже потом», удачно суммировав биографии родственников.

[14] Один из внуков пострадал за то, что не хотел расстаться с «дворянскими усами» (но и по доносу, конечно).

inslav

[15] Например, муж Анеты, курский помещик Егор Андреич Щукин отличался крутым и горячим нравом и любовью к музыке. Он разучивал на флейте арии из «Лючии ди Ламмермур», а аккомпанировала ему на фортепианах дочь. Когда она сбивалась, отец-меломан колотил ее флейтой по голове. После этого музицирование продолжалось, хоть и со слезами. — Кроме couleur locale этот эпизод содержит любопытные сведения о музыкальной жизни в курской деревне.

[16] Здесь мы не касаемся ни лингвистической стороны письма, ни его анализа sub specie структуры текста. — Ср. недавний опыт такого рода исследования [Козлова, Сандомирская 1996].

[17] Младшая дочь училась в Петербургской консерватории и могла сделать певческую карьеру, но здесь патриархальность сыграла свою традиционную роль: отпустить дочь в актрисы было сочтено недопустимым, несчастную немедленно увезли из Петербурга; будучи уже матерью семейства, она все-таки окончила консерваторию, но Московскую и по классу рояля.

[18] Долг правнуков, праправнуков и т.д., даже если они не могут сохранить это наследство, хотя бы помнить о нем.

Карамзин Н.М. История государства Российского. М., 1991. Т. II—III.

Козлова Н.Н., Сандомирская И.И. Я так так хочу назвать кино. «Наивное письмо»: Опыт лингво-социологического чтения. М., 1996.

Кокорев И.Т. Очерки Москвы сороковых годов. М.; Л., 1932.

Лотман Ю.М. Письма. М., 1997.

Письмовник 1822 — Новейший самый полный и подробный письмовник или всеобщий секретарь в четырех частях... СПб., 1822. Ч. 1.

ПЛДР 1978 — Памятники литературы Древней Руси. XI - начало XII века. М., 1978.

ПЛДР 1981 — Памятники литературы Древней Руси. XIV — середина XV века. М., 1981.

Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву // Русская проза XVIII века. М., 1950. Т. 2.

Разумова И.А. Типовые мотивы семейных мемориалов // Проблемы поэтики языка и литературы. Петрозаводск, 1996.

Чехов А.П. Собр. соч. М., 1955. Т. 5.

1998

inslav

БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ Т.В. ЦИВЬЯН

МОНОГРАФИИ

1. Имя существительное в балканских языках. К структурно-типологической характеристике балканского языкового союза. М.: Наука, 1965. 196 с.

2. Синтаксическая структура балканского языкового союза. М.: Наука, 1979. 304 с.

3. Лингвистические основы балканской модели мира. М.: Наука, 1990. 208 с.

4. Движение и путь в балканской модели мира. М.: Индрик, 1999. 376 с.

5. Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. 248 с.

6. Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2005. 280 с. 2-е изд. № 3, дополненное.

7. Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2006. 280 с. 3-е изд. № 3, исправленное и дополненное.

СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ

1. Рец.: *Глисон Г.* Введение в дескриптивную лингвистику. М., 1959 // Структурно-типологические исследования. М.: Наука, 1962. С. 200–201.

2. Рец.: *Buyssens E.* Les langages et le discours. Bruxelles, 1943; *Mounin G.* Les systèmes de communication non-linguistique et leur place dans la vie du XIX siècle. BSL. V. 54, Paris, 1959 // Структурно-типологические исследования. М.: Наука, 1962. P. 238–241.

3. К описанию этикета как семиотической системы // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. М.: АН СССР, 1962. С. 79–83.

4. Жестовая коммуникация и ее место среди других систем человеческого общения // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. М.: Изд. АН СССР, 1962. С. 65–77. Колл. авт.

inslav

5. То же // I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico. Milano, 1969. P. 261 – 272. Пер. на ит.

6. То же // Из работ московского семиотического круга. М.: Языки славянской культуры, 1997. С. 8 – 17.

7. Какви са основните «балкански» черти на българския, македонския, румънския и новогръцкия език (отчасти на сърбохърватския и турския)? // Славянска филология. Материали за V Международен конгрес на славистите. I. Отговори на въпросите за научната анкета по езикознание. София: БАН, 1963. С. 304 – 305.

8. Об одном подходе к типологии славянских языков (на материале системы склонения имени существительного) // Славянское языкознание. Доклады советской делегации к V Международному съезду славистов. М., 1963. С. 510 – 552. Колл. авт.

9. Рец.: Русский перевод ценного источника по истории Дубровника // Славянский архив. М.: Наука, 1963. С. 148 – 151.

10. Опыт описания форм новогреческого существительного методом анализа и синтеза // Вопросы языкознания. 1963. № 6. С. 57 – 68.

11. Анализ и синтез имени существительного в румынском языке // Исследования по индоевропейскому языкознанию. М.: Наука, 1964.

12. К проблеме построения лингвистического атласа балканского языкового союза // Проблемы лингво- и этногеографии и ареальной диалектологии. Тезисы докладов. М.: Наука, 1964.С. 21 – 25.

13. Имя существительное в балканских языках. К структурно-типологической характеристике балканского языкового союза. Автор. дисс. ... канд. филол. наук. М.: Институт славяноведения, 1964.

14. К некоторым вопросам построения языка этикета // Программа и тезисы докладов в Летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту: ТГУ, 1964.С. 32.

15. К некоторым вопросам построения языка этикета // Труды по знаковым системам. 2. Тарту: ТГУ, 1965.С. 144 – 149.

16. То же //I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico. Milano, 1969.С. 273 – 282. (Пер. на ит.).

17. То же (Az etikett nyelve) // A jel tudománya. Budapest: Gondolat, 1975. С. 371 – 381. Пер. на венг.

18. То же // Из работ московского семиотического круга. М.: Языки славянской культуры, 1997. С. 36 – 41.

19. Баллады и лимерики Эдварда Лира // Программа и тезисы докладов в Летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту: ТГУ, 1964. С. 60 – 63. Соавт.: Д.М. Сегал.

20. К структуре английской поэзии нонсенса (на материале лимериков Э. Лира) // Труды по знаковым системам. 2. Тарту: ТГУ, 1965. С. 320 – 329. (Соавт.: Д.М. Сегал).

inslav

21. То же // I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico. Milano, 1969. С. 151 — 162. Пер. на ит.

22. К проблеме построения грамматической модели языка-посредника в системе балканского языкового союза // Первый конгресс балканских исследований. София, 26 августа — 1 сентября 1966 г. Сообщения советской делегации. М., 1966. 36 с.

23. То же // Actes du premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes. VI. Linguistique. Sofia: Editions de l' Académie bulgare des sciences, 1968. С. 805 — 822.

24. К исследованию некоторых семиотических вопросов «Поэмы без героя» Анны Ахматовой // Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. 16 — 26 августа 1966. Тарту: ТГУ, 1966.С. 30 — 31.

25. О возможности применения ареально-типологических методов для исследования балканского языкового союза // Советское славяноведение. 1966. № 3. С. 45 — 54.

26. Об одном случае сходства между румынским и албанским языками // Лингвистические исследования по общей и славянской типологии. М.: Наука, 1966. С. 166 — 171.

27. Исследования З. Голомба по балканистике // Структурная типология языков. М.: Наука, 1966. С. 255 — 262.

28. Материалы к поэтике Анны Ахматовой // Труды по знаковым системам. 3. Тарту: ТГУ, 1967. С. 180 — 208.

29. Материалы к сложным словам в кетском языке // Кетский сборник. Лингвистика. М.: Наука, 1968. С. 262 — 276.

30. Об изучении имени в кетском языке (некоторые результаты и перспективы) // Кетский сборник. Лингвистика. М.: Наука, 1968. С. 229 — 246. Соавт.: В.Н. Топоров.

31. Некоторые морфологические характеристики имени существительного в кетском языке (диалект Пакулихи, Сургутихи) // Труды по востоковедению. I. Тарту: ТГУ, 1968. С. 51 — 57.

32. Материалы к поэтике Анны Ахматовой. Структура стихотворения // III Летняя школа по вторичным моделирующим знаковым системам. Тезисы. Доклады. Кяэрику, 10 — 20 мая 1968. Тарту: ТГУ, 1968. С. 191.

33. Кетские песни и другие тексты // Кетский сборник. Мифология, этнография, тексты. М.: Наука. Гл. ред. вост. лит. 1969. С. 213 — 226. Колл. авт.

34. О некоторых способах отражения в языке оппозиции *внешний/внутренний* // V Всесоюзный симпозиум по кибернетике. Материалы симпозиума. Тбилиси, 25 — 29/X 1970 г. Тбилиси: Научный совет по комплексной проблеме «Кибернетика» при президиуме АН СССР; Институт Кибернетики АН СССР; Тбилисский государственный университет, 1970. С. 348 — 349.

35. Баллада «о мертвом брате» в балканском фольклоре // Тезисы докладов 4-й летней школы по вторичным моделирующим системам. 17 — 24 августа 1970 г. Тарту: ТГУ, 1970. С. 22 — 26.

inslav

36. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» // Труды по знаковым системам. V. Тарту: ТГУ, 1971. С. 255—277.

37. То же // Из круга работ Московской семиотической школы. М.: Языки славянской культуры, 1997. С. 739—762.

38. Contribution à l'étude de certains systèmes sémiologiques simples // Sign, Language, Culture. Paris; the Hague, 1972.

39. Сюжет «приход мертвого брата» в балканском фольклоре. (К анализу сходных мотивов) // Труды по знаковым системам. 6. Тарту: ТГУ, 1973. С. 83—105.

40. К семантике пространственных и временны́х показателей в фольклоре // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту: ТГУ, 1973. С. 13—17.

41. То же // Расковник. IX, 36. Београд, 1982. С. 68—71 (пер. на сербск.).

42. К исследованию семантики балканских фольклорных текстов. Румынские тексты о персонифицированных днях недели // Исследования по грамматической типологии славянских языков. М.: Наука, 1973. С. 197—241. Соавт.: Т.Н. Свешникова.

43. О некоторых способах отражения в языке оппозиции *внутренний/внешний* // Структурно-типологические исследования в области грамматики славянских языков. М.: Наука, 1973. С. 242—261.

44. La semiotica del comportamento umano in situazioni fisse // Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS. Torino. Giulio Einaudi, 1973. С. 64—83.

45. То же // Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu. Semiótica de la Cultura. Madrid, 1979. С. 173—194. Пер. на исп.

46. Аппозиция в связи с некоторыми тенденциями развития синтаксических структур новогреческого языка // Балканское языкознание. М.: Наука, 1973. С. 93—140.

47. Предложения по сопоставительной грамматике балканских языков // Симпозиум по грамматической типологии современных балканских языков. 15—16 января 1974 г. Предварительные материалы. М.: Наука, 1973. С. 41—45.

48. Обзор основных изданий по современной лингвистической балканистике // Симпозиум по грамматической типологии современных балканских языков. 15—16 января 1974 г. Предварительные материалы. М.: Наука, 1973. С. 58—70.

49. О построении синтаксиса в грамматике балканского языкового союза // Доклады и сообщения советской делегации. III международный съезд по изучению стран Юго-Восточной Европы. Бухарест, 4—10 сентября 1974. М., 1974. 19 с.

50. То же // Балканский лингвистический сборник. М.: Наука, 1977. С. 312—323.

51. Лингвистическая балканистика в СССР с 1966 г. // Bulletin AISEE. Bucarest, 1974.

inslav

52. К семантике **дома** в балканских загадках // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1(5). Тарту: ТГУ, 1974. С. 45—48.

53. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 7/8. С. 47—82. Колл. авт.

54. То же // Смерть и бессмертие поэта. М.: РГГУ, 2001. С. 282—316. Колл. авт.

55. Античные героини — зеркала Ахматовой // Russian Literature. 1974. № 7/8. С. 103—119.

56. Ахматова и музыка // Russian Literature. 1974. № 9/10. С. 173—212.

57. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке (на материале албанской сказки) // Типологические исследования по фольклору. Сборник памяти В.Я. Проппа. М.: Наука, 1974. С. 191—213.

58. *Сны* Блока и «петербургский текст» начала XX века // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту: ТГУ, 1975. С. 129—135. Колл. авт.

59. Предложения к описанию синтаксиса новогреческого языка с помощью элементарных синтаксических конструкций // Славянское и балканское языкознание. Проблемы интерференции и языковых контактов. М.: Наука, 1975. С. 79—103.

60. О структуре времени и пространства в романе Достоевского «Подросток» // Russian Literature. IV-3. 1976. С. 203—255.

61. То же // Из работ московского семиотического круга. М.: Языки славянской культуры, 1997. С. 661—706.

62. Морфосинтаксические функции новогреческого артикля в аспекте грамматики балканского языкового союза // Славянское и балканское языкознание. Проблемы морфологии современных славянских и балканских языков. М.: Наука, 1976. С. 167—202.

63. К структуре одного класса операционных текстов в румынском языке (обработка конопли) // Симпозиум по структуре балканского текста. Тезисы докладов и сообщений. М.: ИСБ АН СССР, 1976. С. 60—62.

64. Балканские дополнения к последним исследованиям индоевропейского мифа о Громовержце // Балканский лингвистический сборник. М.: Наука, 1977. С. 172—195.

65. «Повесть конопли»: к мифологической интерпретации одного операционного текста // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 305—317.

66. Симпозиум по структуре балканского текста // Советское славяноведение. 1977. № 3. С. 124—126.

67. Αἰδ-, **n-uid-* и рефлексы этого образа на Балканах // Античная балканистика 3. Языковые данные и этнокультурный

inslav

контекст Средиземноморья. Предварительные материалы. М.: ИСБ АН СССР, 1978. С. 53—55.

68. «Дом» в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Труды по знаковым системам 10. Тарту: ТГУ, 1978. С. 65—85.

69. То же // Literatura ludowa. № 3, maj-czerwiec. Wrocław, 1978. С. 50—68 (пер. на польск.).

70. К реконструкции сюжета основного мифа в балто-балканской перспективе (фрагмент «Жена и дети Громовержца») // Конференция Этнолингвистические балто-славянские контакты в настоящем и прошлом. 11—15 декабря 1978 г. Предварительные материалы. М.: Наука, 1978. С. 124—131.

71. Tecnica della visione nell«Infinito» di Leopardi // Belfagor. XXXIII. Firenze, 1978. С. 704—707.

72. Ахматова и Кузмин // Russian Literature. VI-3. 1978. С. 213—304. Колл. авт.

73. К семиотике посуды в восточнороманском фольклоре // Этническая история славян и восточных романцев. М.: Наука, 1979. С. 147—190. Соавт.: Т.Н. Свешникова.

74. То же // Semnificaţie şi comunicare în lumea contemporană. Bucureşti: Editura politică, 1985. P. 200—214. Пер. на рум.

75. То же // Из работ Московского семиотического круга. М.: Языки славянской культуры, 1997. С. 344—375.

76. Категория определенности/неопределенности в структуре волшебной сказки (на материале албанской сказки) // Категория определенности—неопределенности в славянских и балканских языках. М.: Наука, 1979. С. 330—347.

77. Из наблюдений над категорией определенности—неопределенности в поэтическом тексте (поэтика А. Ахматовой) // Категория определенности-неопределенности в славянских и балканских языках. М.: Наука, 1979. С. 348—363.

78. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 159—168.

79. Категория видимого/невидимого: балканские маргиналии // Balcanica. Лингвистические исследования. М.: Наука, 1979. С. 201—207.

80. К мифологическим обоснованиям одного случая табу: *ласка* (mustela vulgaris) // Проблемы славянской этнографии. К 100-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР Д.К. Зеленина. Л.: Наука, 1979. С. 187—193.

81. Анализ одного «александрийского» стихотворения К. Кавафиса // Славянское и балканское языкознание. История литературных языков и письменность. М.: Наука, 1979. С. 271—283.

82. То же («В месяце атире») // Русская Кавафиана. М.: ОГИ, 1999. С. 568—578.

inslav

83. Лингвистическая балканистика в СССР (современные балканские языки) // Основные проблемы балканистики в СССР. М.: Наука, 1979. С. 208 – 221.

84. Синтаксическая структура БЯС: ведущий принцип // Доклад на 4-й международный балканистический съезд. Препринт. М., 1979.

85. То же // Балканские исследования. Исторические и историко-культурные процессы на Балканах. М.: Наука, 1981. С. 270 – 278.

86. Об одном отражении мифопоэтической традиции у Анаксимена // Balcano – Balto – Slavica. Симпозиум по структуре текста. Предварительные материалы и тезисы. М.: ИСл РАН, 1979. С. 29 – 31.

87. Еще о растительном коде основного мифа: *мак* // Balcano – Balto – Slavica. Симпозиум по структуре текста. Предварительные материалы и тезисы. М.: ИСл РАН, 1979. С. 99 – 103. Соавт.: Т.М. Судник.

88. К реконструкции одного мифологического текста в балто-балканской перспективе // Структура текста. М.: Наука, 1980. С. 240 – 285. Соавт.: Т.М. Судник.

89. То же // Из работ московского семиотического круга. М.: Языки славянской культуры, 1997. С. 221 – 256.

90. О механизме контактов в зоне белорусско-литовского двуязычия // 4-я конференция балтистов. Тезисы. Рига, 1980. Соавт.: Т.М. Судник.

91. Морфонологический уровень в описании БЯС // Славянское и балканское языкознание. Проблемы морфонологии. М.: Наука, 1981. С. 321 – 329.

92. Мак в растительном коде основного мифа (Balto-Balcanica) // Балто-славянские исследования 1980. М.: Наука, 1981. С. 300 – 317. Соавт.: Т.М. Судник.

93. Лягушка в мифологеме творения мира // Структура текста. Тезисы симпозиума. М.: ИСБ РАН, 1981. С. 63 – 65. Соавт.: Т.М. Судник.

94. Αδόνιδος κήποι: комментарий к ритуалу // Структура текста-81. Тезисы симпозиума. М.: ИСБ РАН, 1981. С. 67 – 68.

95. Рец.: *Фрейденберг О.М.* Миф и литература. М., 1978 // Изв. ОЛЯ. 1981. Т. 40, № 2. С. 173 – 178.

96. О мифологии лягушки (балто-балканские данные) // Балто-славянские исследования 1981. М.: Наука, 1982. С. 137 – 154. Соавт.: Т.М. Судник.

97. Пространство и время в балканских охранительных обрядах, связанных с рождением ребенка // Македонски фолклор. 1982. № 29 – 30. С. 117 – 123.

98. Verg. Georg. IV. P. 116 – 145: к мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. Р. 140 – 152.

inslav

99. То же // Из работ московского семиотического круга. М.: Языки славянской культуры, 1997. С. 547 – 575.

100. Toward a typological analysis of the mechanism of bilingualism // IX международный съезд славистов. Резюме докладов и письменных сообщений. М., 1983. Соавт.: Т.М. Судник.

101. К типологическому анализу механизма билингвизма // IX международный съезд славистов. Доклады. Славянское языкознание. М., 1983. С. 199 – 214. Соавт.: Т.М. Судник.

102. Анализ одного полесского текста в связи с мифологемой сада // Полесье и этногенез славян. Тезисы конференции. М.: Наука, 1983. С. 96 – 98.

103. Об одном особом аспекте посессивности: Dath. eth. и его трансформы (на материале балканских языков) // Категория притяжательности в славянских и балканских языках. Тезисы совещания. М: ИСБ АН СССР, 1983. С. 113 – 116.

104. Изучение грамматического строя болгарского языка в свете балканистики (проблемы и перспективы) // Советская болгаристика. Итоги и перспективы. Материалы конференции, посвященной 1300-летию Болгарского государства. М.: Наука, 1983. С. 345 – 348.

105. «Лесенки» Адониса на италийских вазах // Культура Великой Греции. Тезисы конференции. Л.: Эрмитаж, 1984.

106. Из балто-балканского мифологического гербария: рута, мята // Балтославянские этноязыковые отношения в историческом и ареальном плане. Тезисы докладов второй балто-славянской конференции. Москва 29 ноября – 2 декабря 1983 г. М.: Наука, 1984. С. 65 – 67.

107. О мифопоэтическом использовании ботанического словаря на Балканах // Античная балканистика. Карпато-балканский регион в диахронии. Предварительные материалы к международному симпозиуму. М.: ИСБ АН СССР. 1984. С. 47 – 48.

108. Предисловие // Паремиологические исследования. М.: Наука, 1984. С. 7 – 13.

109. Змея–птица: к истолкованию тождества // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л.: Наука, 1984. С. 47 – 57.

110. К мифологической интерпретации восточнороманского колядного текста «Плугушор» // Славянский и балканский фольклор. Этногенетическая общность и типологические параллели. М.: Наука, 1984. С. 96 – 116.

111. Sur un aspect de la catégorie de possession dans les langues balkaniques (dativus ethicus et ses transformes) // Cinquième congrès international d'études du Sud-Est Européen. Linguistique. Résumeś. Beograd, 1984. С. 28 – 29.

112. Об одном аспекте посессивности и способах его выражения в балканских языках (dat. eth. и его трансформы) // Славян-

inslav

ское и балканское языкознание. Язык в этнокультурном аспекте. М.: Наука, 1984. С. 79—86.

113. О нервалианском подтексте в русском акмеизме // Russian Literature. XV. 1984. P. 29—50. Соавт.: В.Н. Топоров.

114. Миорица: уникальное и типовое. К анализу одного балладного сюжета в карпато-балканской зоне // Восточнославянские-восточнороманские фольклорные связи. Черновцы, 1985.

115. Мифологическое программирование повседневной жизни // Этнические стереотипы поведения. Л.: Наука, 1985. С. 154—178.

116. Вергилианский миф в Средневековье // Западноевропейская средневековая словесность. М.: МГУ, 1985. С. 36—38.

117. Об одном типологическом схождении в маргинальных зонах балто-балканского ареала // Международная конференция балтистов 9—12 октября 1985 г. Тезисы докладов. Вильнюс: ВГУ, 1985. С. 236.

118. Еще раз о гомер. φιλός в связи с проблемой притяжательности // Славянское и балканское языкознание: Проблемы диалектологии, категория посессивности. М.: Наука, 1986.

119. Мотив первожертвы в основном мифе // Балканы в контексте Средиземноморья. Проблемы реконструкции языка и культуры. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М.: ИСБ АН СССР, 1986. С. 403.

120. Международная встреча балканистов в Западном Берлине // Информационный бюллетень МАИРСК. Вып. 15. М.: Наука, 1986. С. 49—51.

121. Структура музыкального инструмента как источник мифологической реконструкции // Конференция «Проблемы генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры». Тезисы докладов. Ереван, 1986. С. 68.

122. La femme aux Balkans — conservatrice de l'information sacrée // Die Stellung der Frau auf dem Balkan. Beiträge zur Tagung vom 3—7. September 1985 in Berlin. Balkanologische Veröffentlichungen. B. 12. Berlin: Otto Harrassowitz (Wiesbaden), 1986. S. 99—108.

123. Перфект I, перфект II и категория пересказывания в македонском языке: к постановке проблемы // Македонска академија на науки и уметности. Прилози XI 2. Одделение за лингвистика и литературна наука, Скопје, 1986. С. 37—43.

124. Мотив суда/спора цветов в балканском фольклоре и «одористический код» в античной традиции // Античная балканистика. М.: Наука, 1987. С. 124—128.

125. К семиотической интерпретации мотива лестницы-«лесенки» в античной вазописи (вокруг Адониса и Диониса) // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 288—300.

126. Das Haus im Weltmodell der Folklore (am Beispiel des Rätsels) // Semiotische Studien zum Rätsel. Simple Forms reconsidered II. Bochum: Brockmeyer, 1987. S. 19—34.

inslav

127. Un aperçu sur la catégorie de la deixis dans le système grammatical de l'ULB // Cahiers balkaniques. 12. Paris. 1987. P. 59—76.

128. Слово в тексте магического действия // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. I. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М.: ИСБ РАН, 1988. С. 187—189.

129. К структуре славянского текста о Небесной свадьбе (реконструкция фрагмента) // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. X Международный съезд славистов. София, сентябрь 1988 г. М.: Наука, 1988. С. 340—351.

130. К структуре иностранной речи у Достоевского: использование французского языка в *Подростке* // Semiotics and the History of Culture. In Honor Juri Lotman. Studies in Russian. UCLA Slavic Studies. Volume 17. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, Inc., 1988. P. 424—437.

131. То же // Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 14—28.

132. Оппозиция *шум/тишина* в ритуале // Всесоюзная научно-практическая конференция. Фольклор. Проблемы сохранения, изучения, пропаганды. Тезисы. Ч. 1. М.: АН СССР; Союз композиторов СССР; Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, 1988. С. 149—151.

133. О связи игра—ритуал (игрушки—ритуальные предметы) // Международный симпозиум «Античная балканистика 6». Этногенез народов Юго-Восточной Европы. Этнолингвистические и культурно-исторические взаимодействия Балкан и Циркумпонтийской зоны. 18—22 октября 1988 г. Тезисы докладов. М.: ИСБ РАН, 1988. С. 57—59.

134. К анализу одного типологического схождения в маргинальных зонах балто-балканского ареала // Baltistica. I, 1988. С. 43—55.

135. Préface // Tel grain, tel pain. Poétique de la sagesse populaire.Moscou: Editions du Progrès, 1988. P. 3—9.

136. Мотив наказания месяца в сюжете Небесной свадьбы // Балто-славянские исследования. 1986. М.: Наука, 1988. С. 69—72.

137. La notion du précédent dans le folklore // XII Congress of IUEAS. Zagreb, July 1988. Abstracts.

138. Рец.: Sprachen und Nationen im Balkanraum. Die historische Bedingungen der Entstehung der heutigen Nationalsprachen. Köln; Wien: Böhlau. 217 S. // Советское славяноведение. 1989. № 1. С. 98—100.

139. Балканская картина мира в этноязыковом и культурно-историческом аспекте. Вступление к Круглому столу // Советское славяноведение. 1989. № 4. С. 62—63.

140. Образ и смысл жертвы в античной традиции // Палеобалканистика и античность. М.: Наука, 1989. С. 119—131.

inslav

141. То же // Zeichen — Text — Kultur. Studien zu den sprach- und kultursemiotischen Arbeiten von Vjač.Vs. Ivanov und V.N. Toporov. Bochum: Brockmeyer, 1991. S. 21—42. Пер. на нем.

142. Modèle du monde et sa carcasse linguistique // Материалы к VI международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы. София, 30.8—6.9.1989. Лингвистика. М.: ИСБ АН СССР, 1989. С. 27—34.

143. К семантической структуре балканского языкового союза // VI международный балканистический конгресс. Резюме. София, 1989.

144. Кассандра, Дидона, Федра. Античные героини — двойники Ахматовой // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 29—33.

145. «Поэма без героя». Еще раз о многовариантности // Ахматовский сборник. Париж, 1989. С. 123—129.

146. Об эпиграфе у Ахматовой // Анна Ахматова и русская культура XX века. Тезисы конференции. М.: Совет по истории мировой культуры АН СССР, 1989. С. 39—40.

147. О лингвистических основах модели мира (на материале балканских языков и традиций) // Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. М.: Наука, М., 1989. С. 192—206.

148. О поэтике Кавафиса sub specie балканской картины мира // Всесоюзная конференция «История культуры и поэтика». Тезисы. М.: ИСБ АН СССР. 1989. С. 19—41.

149. О мифологическом гербарии (рута) // Балто-славянские исследования 1987. М.: Наука, 1989. С. 69—72.

150. Кон категоријата на деиксисот во балканскиот јазичен сојуз // МАНУ. Прилози XII, 1, 1987. Скопје, 1989. С. 121—129.

151. К анализу цикла Кузмина «Фузий в блюдечке» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л.: Совет по истории мировой культуры АН СССР; Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 1990. С. 43—46.

152. К рецепции Италии в русской поэзии начала века: Комаровский // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум in honorem Professore Ettore Lo Gatto. Сборник тезисов. М.: ИСБ АН СССР, 1990. С. 90—94.

153. То же // L'Italia nella poesia russa all'inizio del XX secolo: Komarovskij) // Slavia. Rivista trimestriale di cultura, n. 3—4, 1995, 155—158 (пер. на ит.).

154. Об одном ахматовском способе введения *чужого слова*: эпиграф // Semantic Analysis of Literary Texts. To Honour Jan van der Eng on the Occasion of his 65th Birthday. Amsterdam; New York; Oxford; Tokyo: Elsevier, 1990. P. 85—96.

155. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 184—195.

156. Италия в России (начало XX века) // Русская мысль. 1990. № 3852. Литературное приложение. № 11. V.

inslav

157. Рец.: Поэтика и эстетика Бродского (Brodsky's Poetics and Aesthetics. Hampshire; London, 1990) // Русская мысль. 1990. № 3858.

158. Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама (об одном подтексте акмеизма) // Ново-Басманная 19. М.: Художественная литература. 1990. С. 420 – 447. Соавт.: В.Н. Топоров.

159. Новогреческий *клидон* и его античные истоки // Балканские чтения. 1. Симпозиум по структуре текста. Тезисы и материалы. М.: ИСБ РАН, 1990. С. 109 – 111.

160. «Феномен пастушества» в балканской модели мира // Человек в культуре Центральной и Юго-Восточной Европы. Международная конференция. М.: ИСБ АН СССР, 1990. С. 52 – 53.

161. Музыкальные инструменты как источник мифологической реконструкции // Образ – Смысл в античной культуре. М.: ГМИИ, 1990. С. 182 – 195.

162. The double bottom of the casket; or, two hypostases of *Poema bez geroja* // The speech of unknown eyes. Ahmatova Reader's on her Poetry. V. 1. Nottingham: Astra Press, 1990. P. 113 – 120.

163. О греческом обряде *клидон* и его семантических мотивировках // Studia Slavica. К восьмидесятилетию С.Б. Бернштейна. М.: ИСБ АН СССР, 1991. С. 100 – 105.

164. Об одном из смыслов, заключенных в понятии *граница* (от «Миорицы» до Хармса) // Советское славяноведение. 1991. № 1. С. 37 – 41.

165. О категории запаха в балканской модели мира // Kögrer, Essen und Trinken im Kulturverstädnis der Balkanvölker. Biträge zur Tagung vom 19 – 24. November 1989 in Hamburg. Balkanologische Veröffentlichungen. B. 19. Berlin, 1991. S. 157 – 166.

166. К поэтике и семантике *вещи* у позднего Ремизова // История и культура. Тезисы. М.: ИСБ РАН. 1991. С. 108 – 112.

167. К анализу «акмеистической прозы»: Мандельштам // Осип Мандельштам. К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология. Материалы научной конференции, 27 – 29 декабря 1991 г. М: Совет по истории мировой культуры РАН; Мандельштамовское общество, 1991. С. 44 – 46.

168. Карсавинские чтения в Вильнюсе // Русская мысль. 1991. № 3883.

169. Le chrétien et le païen dans la structure des textes folkloriques russes / A Thousand-Year Heritage of Christian art in Russia. Symposium. Hernen (the Netherlands) September 1988 // Slavica Gandensia. 1991. № 18. С. 97 – 103.

170. Оппозиция *мужской/женский* и ее классифицирующая роль в модели мира // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. Л.: Наука, 1991. С. 77 – 91.

171. Числа у Кавафиса // Балканские чтения. 2. Симпозиум по структуре текста. Тезисы и материалы. М., 1992.

inslav

172. То же // Русская Кавафиана. М.: ОГИ, 1999. С. 596 – 600.

173. Авангард и Россия // Русская мысль. 1992. № 3928.

174. Горы и воды – интерьер балканского космоса // Творчество Иво Андрича. Миф, фольклор, литература. Симпозиум к 100-летию со дня рождения писателя. Тезисы и материалы. М: ИСБ РАН; ЦЕСЛАВ. 1992. С. 4 – 8.

175. То же // Свеске. Задужбине Иве Андрића. Год XII – XIII, свеска 9 – 10. Београд, 1993 – 1994. С. 322 – 326. Пер. на серб.

176. О концепте языкового союза и современной балканистике // Славистические исследования. Доклады к XI международному съезду славистов. М.: ИСБ РАН; ЦЕСЛАВ, 1992. С. 58 – 68.

177. Концепт языкового союза и современная балканистика. Научный доклад на соискание ученой степени доктора филологических наук. М.: МСБ РАН, 1992. 46 с. На правах рукописи.

178. *Предмет* в обэриутском мироощущении и «предметные опыты» Магритта // Русский авангард в кругу европейской культуры. Международная конференция. Москва, 4 – 7 января 1993. Тезисы и материалы. М., 1993. С. 151 – 157.

179. Текст как мера времени в архетипической модели мира // Sprache in der Slavia und auf dem Balkan. Opera Slavica. Neue Folge: D. 13. Wiesbaden: Otto Harrasowitz, 1993. С. 33 – 38.

180. «Поэма без героя» Анны Ахматовой: некоторые итоги изучения в связи с проблемой текст/читатель // Anna Akhmatova. 1889 – 1989. Papers from the Akhmatova Centennial Conference, Bellagio Study and Conference Center, June 1989. Oakland, California: Berkeley Slavic Specialties, 1993. P. 238 – 248.

181. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 159 – 168.

182. Об одном образе румынского мифологического словаря // Philologia Slavica. К 70-летию академика Н.И. Толстого. М.: Наука, 1993. С. 220 – 225.

183. Ad usum internum // Новое литературное обозрение. 1993. № 3.

184. То же // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 348 – 351.

185. То же // Московско-тартуская семиотическая школа. История. Воспоминания. Размышления. М.: Языки славянских культур, 1998. С. 133 – 136.

186. Защита от *дурного глаза*: пример из албанской традиции // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. М.: Наука, 1993. С. 164 – 169.

187. Об одном абсурдном/абсурдистском эксперименте // От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятипятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского. М.: РГГУ, 1993. С. 334 – 340.

188. Сад: природа в культуре или культура в природе // Натура и культура. Тезисы конференции. М., 1993.

inslav

189. К семантике и поэтике вещи (несколько примеров из русской прозы XX века) // Aequinox, M.: Книжный сад; Carte blanche, 1993. С. 212 – 227.

190. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 121 – 137.

191. Выставка Гринвея «Сто объектов, отражающих мир» // Барокко в авангарде – авангард в барокко. Тезисы и материалы конференции. Москва, декабрь 1993. М., 1993. С. 52 – 55.

192. О роли слова в тексте магического действия // Славянское и балканское языкознание. Структура малых фольклорных текстов. М., 1993. С. 111 – 121.

193. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России. Избранные страницы. М.: Радикс, 1993. С. 299 – 338.

194. К технике построения абсурдистского текста // Русский авангард в кругу европейской культуры. М.: Радикс. 1994. С. 359 – 383.

195. К теме петербургского текста // Темы и вариации. Сборник статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана. Stanford Slavic Studies. V. 8. Stanford, 1994. С. 125 – 132.

196. Из балканского пастушеского текста: алб. *bari* 'пастух' // Время в пространстве Балкан. Свидетельства языка. М.: ИСБ РАН, 1994. С. 13 – 41.

197. Le concept de l'éphémère dans un rite dionysiaque et ses parallèles russes // Septième congrès international d'études du Sud-Est Européen. Thessalonique, 29 août – 4 septembre 1994. ommunications. Athènes: AIESEE, 1994. P. 107.

198. О стихотворении Кавафиса «Дом с садом» // История культуры и поэтика. М.: Наука, 1994. С. 160 – 167.

199. То же // Русская Кавафиана. М.: ОГИ, 1999. С. 589 – 596.

200. Отгадка загадки: разгадка загадки? // Загадка как текст. 1. М.: Наука, 1994. С. 178 – 194.

201. *Ephēmeros/authēmeros* и *обыденный* (к истокам ритуала) // Знаки Балкан. 1. М.: Радикс, 1994. С. 35 – 57.

202. Человек и его судьба-приговор в модели мира // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 122 – 129.

203. То же // Психология судьбы. Предопределение. Случай. Свобода. М.: Харвест, 2003. С. 28 – 39.

204. Kajka e çobaneshës – албанская версия балканской пасторали // Балканские чтения 3. Лингво- и этнокультурная история Балкан и Восточной Европы. М.: ИСл РАН, 1994.

205. Концепт *вещи* в романе Белого *Петербург* // Russica Romana. I. Roma, 1994. P. 157 – 166.

206. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 138 – 144.

207. Мандельштам и Ахматова. К теме диалога // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. New York: Hermitage, 1994. С. 21 – 29.

inslav

208. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 196 — 205.

209. О работе Марины Гистер // Литературный альманах детского и юношеского творчества. М.: МИРОС, 1994. С. 178 — 180.

210. О метапоэтическом в «Поэме без героя» // Лотмановский сборник 1. М.: Иц-Гарант, 1994. С. 611 — 618.

211. Вещи из чемодана Сергея Довлатова и бывшая (?) советская модель мира // Russian Literature. In: Honor of Professor Jan van der Eng's 70th Birthday. XXXVII — IV. Mai 1995. P. 647 — 658.

212. Ein Hühnergedächtnis im Flugzeug. Spielerische, absurde und surrealistische Textkonstruktion // Znakolog. 1995. № 5. S. 33 — 71. Соавт.: P. Grzybek.

213. Юрий Одарченко: представление прозы // Славяноведение. 1995. № 4. С. 38 — 44.

214. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 220 — 231.

215. Хроника конференции «Вторая проза» // Славяноведение. 1995. № 4.

216. Контаминация христианского и языческого в поздних русских фольклорных текстах // Человек. Культура. Слово. Мифопоэтика древняя и современная. Вып. 1. Омск: ОГУ, 1994. С. 3 — 12.

217. «Состязание певцов» С. Кржижановского: возникновение ритуала в звуковом пейзаже // Голос и ритуал. Материалы конференции. Май 1995 г. М.: Фольклорная комиссия союза композиторов России; Государственный институт искусствознания, 1995. С. 171 — 172.

218. Мотив движения гор в южнославянских пастушеских песнях // Dialectologia Slavica. Сборник к 85-летию С.Б. Бернштейна. М.: Индрик, 1995. С. 274 — 284.

219. Una cultura alia ricerca della libertà // Intersecioni. XV. № 3. Dicembre 1995. P. 473 — 485.

220. Представление прозы Юрия Одарченко // 'Вторая проза'. Русская проза 20 — 30-х гг. XX века. Труды международной конференции. Labirinti. 18. Trento, 1995. P. 375 — 407.

221. Предисловие // 'Вторая проза'. Русская проза 20 — 30-х гг. XX века. Труды международной конференции. Labirinti. 18. Trento, 1995. P. 13 — 15. Колл. авт.

222. Из восточнославянского *пастушеского текста*: *пастух* в русской сказке // Этноязыковая и этнокультурная история Восточной Европы и Балкан. М.: Индрик, 1995. С. 336 — 367.

223. Об одном случае использования клише *иностранец* в художественном тексте // Этническое и языковое самосознание Материалы конференции. Москва, 13 — 15 декабря 1995. М.: Институт народов России, 1995. С. 161 — 162.

224. Il viaggio come labirinto // Pothos. Il viaggio, la nostalgia. Labirinti. 13. Trento, 1995. P. 315.

inslav

225. Intérieur del cosmo — Intérieur della casa // Testo letterario e imaginario architettonico. Milano: Jaca Book, 1996. P. 135—142.

226. Описание: слово и действие // Теория и история словесности. Сборник научных трудов. Вып. 428. М.: МГЛУ, 1996. С. 47—57.

227. Программа курса «Теория словесности» // Там же. С. 148—156. Колл. авт.

228. *Себя как в зеркале я вижу* // Славянские языки в зеркале неславянского окружения. Тезисы международной конференции. 20—22 февраля 1996 г. М.: ИСБ РАН; ЦЕСЛАВ, 1996. С. 76—79.

229. Русский авангард в контексте европейской культуры. Введение // Око. Вестник Русского института в Париже. 1994. № 1. Минск: Полифакт, 1996. С. 55—56.

230. К стратегии сохранения русского языка в диаспоре: «случай Ремизова» // Блоковский сборник XIII. Русская культура XX века: метрополия и диаспора. Тарту: ТГУ. 1996. С. 110—127.

231. Ремизов и его языковые эксперименты // Русистика. Славистика. Индоевропеистика. Сборник к 60-летию Андрея Анатольевича Зализняка. М.: Индрик, 1996. С. 690—703.

232. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 145—158.

233. Scherz und Traurigkeit. Das Gedicht von Konstantin Kavafis «Haus mit Garten» // Laughter and Tears in the Balkan Cultures. Athens, 1996.

234. *В начале был пастух...* // «Троя и ее сокровища». М.: ГМИИ, 1996.

235. «Исследование ужаса» Леонида Липавского: о структуре текста // Тезисы и материалы Международного конгресса «100 лет Р.О. Якобсону». М., 1996. С. 217—218.

236. «Исследование ужаса» Леонида Липавского. Опыт читательского прочтения // Литературное обозрение. 1996. № 5/6. С. 208—214.

237. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 102—118.

238. Странствие Ахматовой в ее Италию — Il pelegrinaggio della Achmatova nella sua Italia // La Pietroburgo di Anna Achmatova. Bologna: Grafis, 1996, 48—53. Пер. на ит.

239. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 51—57.

240. Об энтомологической сигнатуре Ремизова: *паук* // Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии. Тезисы конференции. М.: ИСБ РАН, 1995. С. 133—137.

241. «Состязание певцов» С. Кржижановского: ритуал в звуковом пейзаже // Проблемы поэтики языка и литературы. Петрозаводск: Карел. гос. пед. ун-т, 1996.

242. К структуре текста латышской дайны о путешествии на небо (LTDZ III, 8218) // Res Balticae. 2. Pisa: EGIG, 1996. С. 125—133.

inslav

243. Путешествие Одиссея — движение по лабиринту // Концепт движения в языке и культуре. М.: Индрик, 1997. С. 306—323.

244. Взгляд на себя через посредника: *себя как в зеркале я вижу* // Славяноведение. 1997. № 22. С. 9—11.

245. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 9—13.

246. *Себя как в зеркале я вижу* // Автограф. 1997. № 3(13).

247. Ремизов — *своими* и *чужими* глазами // Культура русской диаспоры. Саморефлексия и самоидентификация. Материалы международного семинара. Тарту: ТГУ, 1997. С. 99—118.

248. То же // Ремизов и Голландия. Переписка с Б.Н. Рапчинским. М.: Наука, 2004. С. 137—154.

249. *Eigenes* und *fremdes* in ethnolinguistischen, ethnosociologischen und ethnokulturellen Begriffen // Eurolinguistik — ein Schritt in die Zukunft. Symposion vom 24.—27.3. 1997 in Berlin. Berlin, 1997. S. 1—2 (тезисы).

250. Классификация *по Харону* // Греция. Древняя, Средняя, Новая. Балканские чтения 4. Тезисы и материалы симпозиума. М.: ИСБ РАН, 1997. С. 102—105.

251. Интерьер космоса в интерьере дома // Натура и культура. М.: ИСБ РАН; ЦЕСЛАВ, 1997. С. 48—55.

252. Петербургский быт и петербургский текст. Интерьер в романе Достоевского *Подросток* // Europa orientalis. XVI. 1997: 2. С. 173—192.

253. Проза поэтов о «прозе поэта» // Russian Literature. XVI. 1997. P. 423—436.

254. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 206—219.

255. Мифологическое досье пастуха и формирование пастушеского текста (на материале русской сказки) // Исследования по славянскому фольклору и народной культуре. Studies in Slavic Folklore and Folk Culture. Вып. 2. Berkeley Slavic Specialties, 1997. P. 142—162.

256. «Образ Италии» и «образ России» в последнем стихотворении Баратынского // Русско-итальянский архив. Labirinti. 28. Trento, 1997. P. 85—97.

257. То же // *Цивьян Т.Е.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 29—39.

258. Норберт Велюс (1938—1996) // Балто-славянские исследования 1988—1996. М., 1997. С. 397—398. Соавт.: Т.М. Судник.

259. L'espace ethno-linguistique des Balkans: «l'union en dehors de l'union» // International Conference: Balkan Linguistics: Synchrony and Diachrony. Thessaloniki, 30 October — 1 november 1997. Abstracts.

260. *Рассказали страшное, дали точный адрес* (к мифологической топографии Москвы) // Лотмановский сборник. 2. М.: ОГИ; РГГУ, 1997. С. 599—614.

inslav

261. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха. 2001. С. 72—91.

262. The Danube — Symbol of the Mythical Road // Ethnologia Balkanica. Journal of Balkan Ethnology. V. 1. 1997. P. 29—52.

263. Николай Угодник — странник на Русской земле (несколько примеров из русской литературы XX века) // Слово и культура: Памяти Никиты Ильича Толстого: В 2 т. М.: Индрик, 1998. Т. 2. С. 394—406.

264. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 58—71.

265. Письмо из Медыни (родительское наставление доброму сыну) // ПОЛУТРОПОН. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М.: Индрик, 1998. С. 1015—1026.

266. О роли числа в поэтическом тексте // Число. Язык. Текст. Сборник статей к 70-летию Адама Евгеньевича Супруна. Минск: БГУ, 1998. С. 259—266.

267. Шар-Планина — героиня македонской пасторали // Македонско-руски јазични, литературни и културни врски. (Материјали од Првата македонско-руска славистичка конференија, Охрид, 23—24 август 1995 г.). Скопје: Универзитет «Св. Кирил и Методиј», 1998. P. 561—572.

268. Dalla parola «descrizione» all'atto della «descrizione» // Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso. Labirinti. 32. Trento, 1998. P. 101—112.

269. Сложный путь домой // Введение в храм. Сборник, посвященный И.Е. Даниловой. М.: Языки славянской культуры, 1998. С. 133—136.

270. Концепт пути в фольклорной модели мира (от Балтии до Балкан) // Славянское языкознание. XII Международный съезд славистов. Краков, 1998 г. Доклады советской делегации. М.: Наука, 1998. С. 442— 459. Колл. авт.

271. *Балканский* поворот в сербском сюжете: «Хасанагиница» // Славянские этюды. Сборник к юбилею С.М. Толстой. М.: Индрик, 1999. С. 551—560.

272. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2005. С. 272—278.

273. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2006. С. 272—278.

274. О концепте слова у позднего Ремизова // Славянское и балканское языкознание. Проблемы лексикологии и семантики. Слово в контексте культуры. М.: Индрик, 1999. С. 230—248.

275. Das Eigene und das Fremde unter ethnolinguistischen, ethnokulturellen und ethnosoziologischen Aspekten // Eurolinguistik. Ein Schritt in die Zukunft. Beiträge zum Symposion vom 24. bis 27 März 1997 im Jagdschloss Glienicke (bei Berlin). Wiesbaden: Harrasowitz, 1999. S. 319—328.

inslav

276. Режимная улица святого Николая (Арбат у Б. Зайцева и Б. Ямпольского) // Russian Literature. XLV—IV. 1999. P. 373—389.

277. Словесное изображение «звукового пейзажа» // Russian Literature. XLVI—I. 1999. P. 1—17.

278. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2005. С. 249—261.

279. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2006. С. 219—261.

280. «Ночная песнь пастуха, кочующего в Азии» Леопарди (к мифологеме пастушества) // Единство и многообразие романского мира. Язык. Искусство. Культура. Тезисы международной конференции, посвященной 80-летию со дня рождения академика Георгия Владимировича Степанова (1919—1986). СПб.: Наука, 1999. С. 70—72.

281. Отзвук библейского мотива в македонской песне о двух братьях // Македонский язык, литература и культура в славянском и балканском контексте. Материалы Международной российско-македонской научной конференции. Москва, 15—16 сентября 1998 г. М.: МГУ, 1999. С. 244—249.

282. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2005. С. 168—271.

283. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2006. С. 268—271.

284. Опыты «проживания» сжатого времени и пространства // Балканские чтения. 5. В поисках «балканского» на Балканах. Тезисы и материалы. М.: ИСл РАН, 1999. С. 118—119.

285. Weltmodell und Weltsicht in Südosteuropa // Handbuch der Südosteuropalinguistik. Slavistische Studienbücher. Neue Folge. B. 10. Wiesbaden: Harrasowitz, 1999. P. 1019—1048.

286. Das Gedicht Εις το επίνειον von Konstantinos Kavafis im mythopoetischen Kontext // Ο ελληνικος κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση. Τ.Β'. Αθήνα: Ελληνικα Γράμματα, 1999. С. 157—164.

287. «Невалоризованные» стереотипы (стереотипы, которых мы не замечаем) // Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии. Материалы к коллективному исследованию. М.: ИСл РАН, 1999. С. 99—103.

288. Отражение звукового пейзажа в языке и в тексте (на материале русской загадки) // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М.: Индрик, 1999. С. 149—178.

289. *Режимный Арбат* Бориса Ямпольского // Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М: ОГИ, 1999. С. 419—426.

290. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 92—101.

inslav

291. Леонид Липавский. «Исследование ужаса». Прочтение текста // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М.: РГГУ, 1999. С. 884 – 896.

292. Публикация и предисловие: *Н.А. Михайловская.* Мой Ярославль и его дорогие обитатели // Русская провинция: миф – текст – реальность. М.; СПб.: Тема, 2000. С. 459 – 474.

293. Образ Италии и образ России в последнем стихотворении Баратынского // Русский язык. Еженедельное приложение к газете «Первое сентября». 2000. № 9. С. 5 – 8.

294. «Золотая голубятня у воды...»: *Венеция* Ахматовой на фоне других *русских Венеций* // Presenze femminili nella letteratura russa. Eurasiatica 57. Venezia, 2000. P. 24 – 33.

295. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 40 – 50.

296. Интерьер петербургского пространства в «Пиковой даме» Пушкина // Slavica Tergestina, Художественный текст и его геокультурные стратификации. Trieste 2000. VIII. С. 191 – 202.

297. Звуковой пейзаж и его словесное изображение // Музыка и незвучащее. М: Наука, 2000. С. 76 – 90.

298. Бродский и Кавафис // Russian Literature. XLVII. 2000. P. 261 – 272.

299. Об одном классе персонажей низшей мифологии: «*профессионалы*» // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. М.: Индрик, 2000. С. 177 – 192.

300. Архетипический образ *дома в* народном сознании // Живая старина. 2000. № 2(26). С. 2 – 4.

301. «Умопостигаемая Италия» Комаровского // *Комаровский Василий.* Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2000. С. 443 – 453.

302. Перемены в русском языке // Res linguistica. М.: Academia, 2000. С. 206 – 214.

303. L'espace ethno-linguistique des Balkans («L'union au dedans et en dehors de l'union») // Balkanlinguistik. Synchronie und Diachronie. Thessaloniki, 2000. С. 53 – 58.

304. Preface // Elementa. 2000. V. 4. N 3. P. IX – X.

305. «На корабле» // Русская Кавафиана. М : ОГИ, 2000. С. 578 – 588.

306. То же // Нови руски алманах. Београд, 2000. № 8. Пер. на сербск.

307. В конце пути // Русская Кавафиана. М.: ОГИ, 2000. С. 600 – 607.

308. Presentazione // *Casari R.* Viaggio in provincia. La cultura della provincia russa nel XIX secolo. Bergamo: Bergamo University Press, 2000. С. 7 – 9.

309. Выступление на Круглом столе «Провинция: поведенческие сценарии и культурные роли» // Геопанорама русской культуры. Пермские чтения. М.: ИСл РАН, 2000. С. 6 – 9, 59 – 60, 96.

inslav

310. От составителя // Пространство. Память. Мысль. Материалы круглого стола. М.: ИСл РАН, 2000. С. 3—4.

311. Das Verhältnis zur eigenen und fremden Sprache im russischen Weltmodell // Das Wort. Germanistisches Buch 1999. DAAD. [Moskau], 2000. S. 289—303.

312. Игра имен в «тексте сна» Даниила Хармса // Имя: внутренняя структура, семантическая аура, контекст. Тезисы международной научной конференции. М., 2001. Ч. 2. С. 203—205.

313. Роль диминутивов в структуре новогреческого языкового пространства // Балканские чтения. 6. Homo Balcanicus. Поведенческие сценарии и культурные роли. Античность. Средневековье. Новое время. Тезисы и материалы. М.: ИСл РАН, 2001. С. 66—69.

314. Le rôle des diminutifs dans la structure de l'espace linguistique du grec moderne // 5e Colloque International de Linguistique Grecque. 13—15 septembre 2001. Sorbonne. Résumés des communications. Paris, 2001. P. 34.

315. К поэтике именных цепей (в фольклорном тексте и в стихотворении Хармса) // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri. Eurasiatica 66. Universita' degli studi Ca' Foscari di Venezia. Padova, 2002. P. 63—76.

316. *Модель мира* и (аван)текст // Slavic Almanach. The South African Year Book for Slavic, Central and East European Studies. 2001. V. 7. N 10. P. 45—48.

317. Программа курса «Теория словесности» // Вавилонская башня. Язык. Текст. Культура. М.: МГЛУ, 2002. С. 283—285. Колл. авт.

318. Le rôle des diminutifs dans la structure de l'espace linguistique du grec moderne // Recherches en linguistique grecque. V. 1. Paris, 2002. P. 1—4.

319. Magna lingua graeca // Материалы конференции, посвященной 90-летию со дня рождения члена-корреспондента РАН Агнии Васильевны Десницкой. СПб.: Наука, 2002. С. 244—250.

320. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2005. С. 212—217.

321. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2006. С. 212—217.

322. Рец.: *Кербелите Б.* Типы народных сказаний. Структурно-семантическая классификация литовских этиологических, мифологических сказаний и преданий. СПб.: Европейский Дом, 2001. 607 с. // Балто-славянские исследования XV. М.: Индрик, 2002. С. 655—657. Соавт.: Т.М. Судник.

323. Еще о «Молитве Гавриила» из Новгородского кодекса 1-й половины XI века // Заговорный текст. Генезис и структура. Материалы Круглого стола. М.: ИСл РАН, 2002. С. 66—70.

324. Современная русская языковая ситуация в проекции на модель мира // Славянская языковая и этноязыковая системы в

inslav

контакте с неславянским окружением. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 465 – 475.

325. Происхождение и устройство языка по Леониду Липавскому // Gedächtnis und Fanthasma. Festschrift Renata Lachmann. Die Welt der Slaven. Sammelbände – Сборники. Band 13. München: Verlag Otto Sagner, 2001. S. 501 – 507.

326. То же // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 232 – 243.

327. Игра с именами в «тексте сна» Даниила Хармса // «Славянские чтения-II», Даугавпилс – Резекне: Издательство Латгальского культурного центра, 2002. С. 119 – 121.

328. Об одной метафоре «пути вниз»: *пойти хинью* (из этимологических парадоксов) // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 44 – 45. 2002 – 2003. P. 547 – 555. Вышло в 2006 г.

329. Из русского провинциального текста: «текст эвакуации» // Russian Literature. LIII. 2003. P. 127 – 141.

330. Понятие *чужого* в романе М. Александропулоса «Сцены из жизни Максима Грека» (1967 – 1969) // Балканские чтения. 7. В поисках «ориентального» на Балканах. Античность. Средневековье. Новое время. 24 – 26 марта 2003. Тезисы и материалы. М.: ИСл РАН, 2003. С. 167 – 173.

331. Просвечивающие мотивы. Тургенев у Комаровского // Блоковский сборник. XVI. Александр Блок и русская литература первой половины XX века. Тарту: ТГУ, 2003. С. 19 – 35.

332. Категория диминутивности в структуре новогреческого этноязыкового пространства // Славянское и балканское языкознание. Homo balcanicus. Поведенческие сценарии и культурные роли. М., Индрик, 2003. С. 369 – 389.

333. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2005. С. 218 – 233.

334. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2006. С. 218 – 233.

335. Οι έννοιες «δικός μας» και «ξένος» στο μυθιστόρημα του Μήτσου Αλεξανδρόπουλου «Σκηνές από βίο του Μάξιμου του Γραικού»(1967 – 1969) // Μανδραγόρας. 2004. № 31. С. 59 – 62.

336. Наречение-обречение именем в повести Гоголя «Шинель» // Russian Literature. LIV – 1/2/3. 2003. P. 85 – 94.

337. Проза поэта // *Кавафис Константин.* Проза. М.: Итака, 2003. С. 30 – 42.

338. Вступление // *Кавафис Константин.* Проза. М.: Итака, 2003. С. 8 – 11. Соавт.: С.Б. Ильинская.

339. Долгая дорога // Paradigmi e dinamiche provinciali. La cultura della provincia tra Russia e occidente / Europa orientalis. XXII. 2003: 1. P. 105 – 115.

340. Долгий путь // «Библиограф». Вып. 11. Париж: Издательство Ассоциации «Русский институт в Париже», 2003. 11 с.

inslav

341. Михаил Андреенко: представление *прозы художника* // L'Europa nello specchio della prima emigrazione russa (1918 – 1940). Европа в зеркале русской эмиграции (Первая волна. 1918 – 1940) / Europa orientalis. XXII. 2003: 2. С. 243 – 256.

342. Хлебниковская лингвистика: предварительные заметки // Russian Literature. LV. 2004. С. 65 – 75.

343. Семантический ореол «локуса». Выбор места действия в художественном тексте // Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. Hamburg: Hamburg University Press, 2004. S. 135 – 150.

344. *Остров, островное* сознание, *островной* сюжет // Mundus narratus. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag. Frankfurt M. et a.: Peter Lang, 2004. С. 389 – 398.

345. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2005. С. 234 – 241.

346. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2006. С. 234 – 241.

347. От составителя // Ремизов и Голландия. Переписка с Б.Н. Рапчинским. М.: Наука, 2004. С. 3 – 7.

348. Русский литературный язык: «Случай Ремизова» // Ремизов и Голландия. Переписка с Б.Н. Рапчинским. М.: Наука, 2004. С. 154 – 166.

349. *Еж* в космогонических преданиях (балто-балканский ареал) // Перекрестки культур. Этноконфессиональные процессы в Балтийском регионе: взаимовлияния и дивергенции. Материалы международной конференции. Вильнюс – Друскининкай, 3 – 6 мая 2004. СПб.: Наука, 2004. С. 39 – 40. Соавт.: Д. Разаускас.

350. Фольклорный текст и стихотворение Хармса: к поэтике именных цепей // Антропология культуры. Вып. 2. М.: Вердана, 2004. С. 134 – 144.

351. San Pietroburgo в Милане и в Петербурге // Антропология культуры. Вып. 2. М.: Вердана, 2004. С. 303 – 308.

352. *Язык* – инструмент межэтнических отношений, *слово* – хранитель истории // На перекрестке культур: русские в Балтийском регионе: В 2 ч. Калининград: КГУ, 2004. Ч. 1. С. 23 – 33.

353. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2005. С. 205 – 211.

354. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2006. С. 205 – 211.

355. Роковой путь колобка // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923 – 1996). М.: Индрик, 2004. С. 309 – 321.

356. Воспоминания Александры Авксентьевны Крыжановской (6/V – 1903, Одесса – 13/VIII – 1984, Москва). Предисловие и публикация // Геопанорама русской культуры. Провинция и ее локальные тексты. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 252 – 271.

inslav

357. Les oiseaux-«messagers» // IX Congrès international d'études sud-est européennes. Tirana, 30.08 — 03.09.2004. Тирана, 2004. С. 182 — 183.

358. Птицы-«курьеры». Мотив связи верхнего и нижнего мира в балканской перспективе // Доклады российских ученых. IX конгресс по изучению стран Юго-Восточной Европы. Тирана, 30.08 — 03.09.2004. СПб.: Наука, 2004. С. 363 — 374.

359. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2005. С. 262 — 267.

360. То же // Модель мира и ее лингвистические основы. М.: УРСС, 2005. С. 262 — 267.

361. Об одном жанре в творчестве А.М. Ремизова: *эпистолярий* // Вторая проза. Сборник статей. Таллинн: ТПУ, 2004. С. 132 — 144.

362. Последние годы В.К. Шилейко: между Москвой и Петербургом (Ленинградом) // Pietroburgo capitale della cultura russa. Петербург столица русской культуры. Salerno: Università degli studi di Salerno, 2004. P. 177 — 192.

363. Η καβαφική νήσος υπάρχει; // Труды симпозиума на Крите. Ретимно, 2004.

364. О телесности души в русской литературе (постановка вопроса и некоторые примеры) // Тело, дух и душа в русской литературе и культуре. Leib, Geist und Seele in der russischen Literatur und Kultur. Herausgegeben von Joost van Baak und Sander Brouwer. Wiener slawistischer Almanach. Band 54. 2004. S. 7 — 18.

365. Предварительные заметки о хлебниковской лингвистике // Теоретические проблемы языкознания. Сборник статей к 140-летию кафедры общего языкознания Филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. С. 587 — 595.

366. *Еж* в мифологических преданиях (Балто-балканский ареал) // Tautosakos darbai XXI (XXVIII), Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004. С. 79 — 91. Соавт.: Д. Разаускас.

367. Академик Вячеслав Всеволодович Иванов (к 75-летию со дня рождения) // Известия РАН. Серия литературы и языка, 2004, том 63, № 5, 65 — 68. Соавт.: Н.Н. Казанский.

368. «Молитва Гавриила» из Новгородского кодекса 1-й половины XI века: несколько замечаний // Заговорный текст. Генезис и структура. М.: Индрик, 2005. С. 123 — 135.

369. Отношение к *себе* и к *своему телу* в русской модели мира // Тело в русской культуре. М.: НЛО, 2005. С. 38 — 48.

370. Из заметок о поэтике Кавафиса. Колористика Кавафиса. 1. Мотив драгоценностей // Язык. Личность. Текст. Сборник статей к 70-летию Т.М. Николаевой. М.: Языки славянских культур, 2005. С. 697 — 707.

inslav

371. (Само)название как инструмент объединения и разъединения: случай Балкан // 6 Международный этнографический конгресс. СПб., 2005.

372. Об одном ахматовском пейзаже // Культурная антропология. Вып. 3. К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: Новое издательство, 2005. С. 325 – 332.

373. Послесловие к публикации писем В.А. Пяста // Культурная антропология. Вып. 3. К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: Новое издательство, 2005. С. 379 – 381.

374. Одно из зеркал Кавафиса // Шиповник. К 60-летию Р.Д. Тименчика. М.: Водолей, 2005. С. 496 – 504.

375. Из мифологического бестиария: *Еж* в космогонических преданиях (балто-балканский ареал) // Балтийские перекрестки. Этнос. Конфессия. Миф. Текст. СПб.: Наука, 2005. С. 197 – 231. Соавт.: Д. Разаускас.

376. Переход через границу и *amor fati*: мифологическое и реальное // Балтийские перекрестки. Этнос. Конфессия. Миф. Текст. СПб.: Наука, 2005. С. 407 – 426. Соавт.: Л. Спроге.

377. Путешествие Одиссея из Греции в Грецию через Запад («Итака» Кавафиса: к теме интертекста) // Балканские чтения-8. В поисках западного на Балканах. Предварительные материалы. М.: ИСл., 2005. С. 223 – 226.

378. Языковые союзы и ареалы языковой и этнокультурной конвергенции на территории Евразии // Языковые союзы Евразии и этнокультурное взаимодействие (История и современность). М.: ИЯ РАН, 2005. С. 10 – 22. Соавт.: Д.И. Эдельман.

379. (Само)название как инструмент объединения и разъединения: случай Балкан (*македонский*) // Языковые союзы Евразии и этнокультурное взаимодействие (История и современность). М.: ИЯ РАН, 2005. С. 184 – 188.

380. Текст жизни Владимира Николаевича Топорова // Отечественные записки. 2005. № 6. С. 339 – 342.

381. Реконструкции на космогоничния мит по данни от бестиариите («Странстванията» на таралежа в предания и традиции) // Български фолклор. XXXII. 2006. Кн. 6 . С. 20 – 31.

382. Об одной ахматовской глоссе: окарина // Текст и комментарий. М.: Наука, 2006. С. 391 – 402.

383. Выступление на круглом столе «Текст и комментарий» // Текст и комментарий. М.: Наука, 2006. С. 39, 41 – 44 .

384. Вода в македонских этиологических преданиях о происхождении Охридского озера // Славистични студии. Списание на Катедрата за славистика при Филолошкиот факултет «Блаже Конески» за 2006 година, бр. 12, Скопје, 2006. На проф. Рина Павловна Усикова по повод нејзината 70-годишнина.

385. Имя места в контексте Балкан // Балканско езикознание. XLV. 1. София, 2006. С. 181 – 190.

inslav

386. *Дом* в свадебной терминологии Северного Прикамья: по материалам «Этнолингвистического словаря свадебной терминологии Северного Прикамья, 2004 г. // Дом в культурных традициях Пермского Прикамья. Материалы Всероссийской научно-практической конференции («Строгановские чтения»). Усолье, 2006. С. 4 – 5.

387. Максим Грек: *свой* и *чужой* (по роману М. Александропулоса «Сцены из жизни Максима Грека») // Восток и Запад в балканской картине мира. М.: Индрик, 2007. С. 335 – 341.

388. Стереотип дома в свадебном словаре северного Прикамья (по материалам этнолингвистического словаря) // Словесные формулы славянского мира. Метатеория и эмпирия. М.: ИСл, 2006. С. 26 – 35.

389. *Дачи* и *дачники* в русском представлении http://www.imk.msu.ru/Events/roundtables.html # rt06 russ

390. Хлебников в «Разговорах» Липавского // http://avant-garde.narod.ru/beitraege/bu/doski/tz.httm 0,1

391. Светлой памяти Владимира Николаевича Топорова // Калининградские архивы. Материалы и исследования. Вып. 7. Калининград, 2007. С. 280 – 286. Соавт.: Н.А. Михайлов.

392. Πετρούπολη – η πόλη του Ντοστοέβσκη // Θέματα Λογοτεχνίας, τεύχος 34, 2007, 15 – 22.

393. Еще о семиотике *дома* в свадебном обряде (по материалам этнолингвистического словаря северного Прикамья) // АБ 60. Сб. в честь А.К. Байбурина. СПб.: Европейский институт в Санкт-Петербурге, 2007. С. 52 – 60.

394. «Разговоры» Леонида Липавского sub specie поэтики // Willem G. Weststeijn (ed.). Дело авангарда / The Case of the Avant-Garde. (Pegasus Ost-Europese Studies 8). Amsterdam: Pegasus, 2008. С. 43 – 68.

ПЕРЕВОДЫ

1. *П.Г. Богатырев.* Магические действия, обряды и верования Закарпатья // П.Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971, 167 – 196. Пер. с франц.

2. То же // *П.Г. Богатырев.* Народная культура славян. М.: ОГИ, 2007, 21 – 130.

3. *Дюмезиль Ж.* Верховные боги индоевропейцев. М.: Наука, 1986. 238 с. / Пер. с франц.

4. *Элиаде М.* Кузнецы и алхимики // *Элиаде Мирча.* Азиатская алхимия. М.: Янус-К, 1998. С. 140 – 269 / Пер. с франц. в соавт. с Н.А. Михайловым.

5. *Сувчинский П.* Понятие времени и музыка // Евразийское пространство: звук и слово. Международная конференция. Моск-

inslav

ва, 3 — 6 сентября 2000. Тезисы и материалы. М.: Композитор, 2000. С. 171 — 181 / Пер. с франц.

6. То же // Музыкальная жизнь, 2002.

7. То же // Евразийское пространство. Звук, слово, образ. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 471 — 482.

8. То же: *И.Г. Вишневецкий.* Евразийское уклонение в музыке 1920 — 1930-х годов. М., 2005. С. 356 — 366.

9. *Якобсон Р., Колаклидес П.* Грамматическая образность в стихотворении Кавафиса ΘΥΜΗΣΟΥ, ΣΩΜΑ... // Русская Кавафиана. Кавафис. Собрание стихотворений. Биография. Статьи М.: О. Г. И, 2000. С. 474 — 481. Пер. с англ.

СОСТАВЛЕНИЕ, РЕДАКТИРОВАНИЕ

1. Симпозиум по грамматической типологии современных балканских языков (15 — 16 января 1974 г.). Предварительные материалы. М.: Наука, 1973. 72 с. Член редколлегии.

2. Балканский лингвистический сборник. М.: Наука, 1977. 324 с. Ответственный редактор.

3. Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. 380 с. Член редколлегии.

4. Balcanica. Лингвистические исследования. М.: Наука, 1979. 300 с. Ответственный редактор.

5. Balcano — Balto — Slavica. Симпозиум. Предварительные материалы и тезисы. М.: ИСБ АН СССР, 1979. Член редколлегии.

6. Балканские исследования. Вып. 6. 1979. Член редколлегии.

7. Структура текста. М.: Наука, 1980. 288 с. Ответственный редактор.

8. Структура текста-81. Тезисы симпозиума. М.: ИСБ АН СССР, 1981. 184 с. Член редколлегии.

9. Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. 304 с. Ответственный редактор.

10. Славянское и балканское языкознание. Язык в этнокультурном аспекте. М.: Наука, 1984. 272 с. Ответственный редактор.

11. Балканы в контексте Средиземноморья. Проблемы реконструкции языка и культуры. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М.: ИСБ АН СССР, 1986. 190 с.Член редколлегии.

12. Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. 304 с. Ответственный редактор.

13. Материалы к VI международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы. София 30.8 — 6.9.1989. Лингвистика. М.: ИСБ АН СССР, 1989. 132 с. Член редколлегии.

14. Палеобалканистика и античность. М.: Наука, 1989. 256 с. Член редколлегии.

inslav

15. *Червинский П.П.* Семантический язык фольклорной традиции. Ростов: РГУ, 1989. 224 с.Ответственный редактор.

16. Ноосфера и художественное творчество. М.: Наука, 1989. 280 с. Член редколлегии.

17. Анна Ахматова и русская культура XX века. Тезисы конференции. М.: Совет по истории мировой культуры АН СССР, 1989. 107 с. Член редколлегии.

18. Балканские чтения 1. Симпозиум по структуре текста. Тезисы и материалы. М.: ИСБ РАН, 1990. 156 с. Член редколлегии.

19. Балканские древности. Балканские чтения-1. Материалы по итогам симпозиума, март 1990 г., Москва. М.: ИСБ АН СССР. 128 с. Член редколлегии.

20. Образ мира в слове и ритуале. Балканские чтения — 1. М.: ИСБ РАН, 1992. 204 с. Член редколлегии.

21. Балканские чтения 2. Симпозиум по структуре текста. Тезисы и материалы. М., 1992. Член редколлегии.

22. Серебряный век в России. Избранные страницы. М.: Радикс, 1993. 344 с. Член редколлегии.

23. Барокко в авангарде — авангард в барокко. Тезисы и материалы конференции. Москва, декабрь 1993. М.: Научный совет по истории мировой культуры РАН; ИСБ РАН, 1993. 56 с. Член редколлегии.

24. Славянское и балканское языкознание. Структура малых фольклорных текстов. М.: Наука, 1993.

25. Знаки Балкан: В 2 ч. М.: Радикс, 1994. 414 с. Член редколлегии.

26. Русский авангард в кругу европейской культуры. М.: Радикс, 1994. 448 с. Член редколлегии.

27. 'Вторая проза'. Русская проза 20—30-х гг. XX века. Труды международной конференции. Labirinti 18. Trento, 1995. 416 с. Член редколлегии.

28. Этноязыковая и этнокультурная история Восточной Европы и Балкан. М.: Индрик, 1995. 376 с.Член редколлегии.

29. Концепт движения в языке и культуре. М.: Индрик, 1996. 384 с. Член редколлегии.

30. ΕΛΛΑΣ. Греция. Древняя, Средняя, Новая. Балканские чтения 4. Тезисы и материалы симпозиума. М.: ИСБ РАН, 1997. 124 с. Член редколлегии.

31. ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΝ. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М.: Индрик, 1998. 1040 с. Член редколлегии.

32. Москва и «Москва» Андрея Белого. М.: РГГУ, 1999. 512 с. Составитель (с М.Л. Спивак).

33. *Софронова Л.А.* Три мира Григория Сковороды. М: Индрик, 2002. 462 с. Ответственный редактор.

34. В поисках «балканского» на Балканах. Балканские чтения 5. Тезисы и материалы. М.: ИСл РАН, 1999. 130 с. Член редколлегии.

inslav

35. Русская Кавафиана. Кавафис. Собрание стихотворений. Биография. Статьи. В трех частях М.: ОГИ, 2000. Ответственный редактор.

36. Музыка и *незвучащее*. М.: Наука, 2000. 328 с.Член редколлегии.

37. Евразийское пространство: звук и слово. Международная конференция. Москва, 3 — 6 сентября 2000. Тезисы и материалы. М.: Композитор. 202 с. Член редколлегии.

38. Colloquia classica et indo-europeica II. Классическая филология и индоевропейское языкознание. СПб.: Алетейя, 2000. 368 с. Член редколлегии.

39. «Геопанорама русской культуры». Пермские чтения. Провинция. Поведенческие сценарии и культурные роли. Круглый стол. 4 июля 2000 г. М.: ИСл РАН, 2000. 108 с. Член редколлегии.

40. Пространство. Память. Мысль. М.: Научный совет по истории мировой культуры РАН; ИСл РАН. М., 2000. 96 с. Составитель.

41. Русская провинция: миф — текст — реальность. М.; СПб.: Тема, 2000. 490 с. Член редколлегии.

42. Вавилонская башня. Язык. Текст. Культура. М.: МГЛУ, 2002. Член редколлегии.

43. Антропология культуры. Выпуск 1. М.: ОГИ, 2002. 1. 328 с. Член редколлегии.

44. Colloquia classica et indogermanica. Классическая филология и индоевропейское языкознание. СПб.: Наука, 2002. 640 с. Член редколлегии.

45. Балканские чтения 7. В поисках «оринтального» на Балканах. Античность. Средневековье. Новое время. 24—26 марта 2003. Тезисы и материалы. М.: ИСл РАН, 2003. 196 с.Член редколлегии.

46. *Кавафис Константинос.* Проза. М.: Итака, 2003. 350 с. Составитель (с С.Б. Ильинской).

47. Евразийское пространство. Звук. Слово. Образ. М.: Языки славянской культуры, 2003. 583 с. Член редколлегии.

48. Славянское и балканское языкознание. Человек в пространстве Балкан. Поведенческие сценарии и культурные роли. М.: Индрик, 2003. 488 с. Ответственный редактор.

49. Антропология культуры. Вып. 2. М.: Вердана, 2004. 312 с. Член редколлегии.

50. L'Europa nello specchio della prima emigrazione russa (1918—1940). Европа в зеркале русской эмиграции (Первая волна, 1918—1940) // Europa Orientalis XXII/2003: 2. 398 с. Ответственный редактор. Соредактор: К. Соливетти.

51. *Александропулос М.* Сцены из жизни Максима Грека. М.: ОГИ, 2004. 372 с. Ответственный редактор.

52. Ремизов и Голландия. Переписка с Б.Н. Рапчинским. 1947—1957. М.: Наука, 2004. 168 с. Составитель.

inslav

53. На перекрестке культур: русские в Балтийском регионе. В 2-х ч. Калининград: КГУ, 2004. Ч. I. 258 с.; Ч. II. 230 с. Член редколлегии.

54. Доклады российских ученых. IX конгресс по изучению стран Юго-Восточной Европы. Тирана, 30.08—03.09.2004. СПб.: Наука, 2004. 408 с. Член редколлегии.

55. Вторая проза. Сборник статей. Таллинн: ТПГУ. 2004. 385 с. Член редколлегии.

56. Геопанорама русской культуры. Провинция и ее локальные тексты. М.: Языки славянской культуры, 2004. 672 с. Член редколлегии.

57. Антропология культуры 3. К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: Новое издательство, 2005. 416 с. Член редколлегии.

58. Язык. Личность. Текст. Сборник статей к 70-летию Т.М. Николаевой. М.: Языки славянских культур, 2005. 976 с. Член редколлегии.

59. Балканские чтения-8. В поисках «западного» на Балканах. Предварительные материалы. М.: ИСл РАН, 2005. 276 с. Член редколлегии.

60. Балтийские перекрестки. Этнос. Конфессия. Миф. Текст. СПб.: Наука, 2005. 498 с. Член редколлегии.

61. Текст и комментарии. Материалы круглого стола к 75-летию Вяч. Вс. Иванова. М.: Наука. 2006. 424 с. Составитель (с Д.В. Вальковым).

62. Восток и Запад в балканской картине мира. Памяти Владимира Николаевича Топорова. М.: Индрик, 2007. 352 с. 8 илл. Член редколлегии.

inslav

СОДЕРЖАНИЕ ПЕРВОЙ КНИГИ

ВВЕДЕНИЕ

КОНЦЕПТ ЯЗЫКОВОГО СОЮЗА

Концепт языкового союза и современная балканистика

О возможности применения ареально-типологических методов для исследования балканского языкового союза. К построению лингвистического атласа БЯС

Предложения по сопоставительной грамматике балканских языков

Синтаксическая структура балканского языкового союза: общий взгляд

Морфонологический уровень в описании БЯС

Морфосинтаксические функции новогреческого артикля в аспекте грамматики балканского языкового союза

Перфект I, перфект II и категория пересказывания в македонском языке. К постановке проблемы

Категория диминутивности в структуре новогреческого этноязыкового пространства

БАЛКАНСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА

Балканская модель мира: Попытка взгляда извне и изнутри

Балканские дополнения к последним исследованиям индоевропейского мифа о Громовержце

Мотив суда/спора цветов в балканском фольклоре и «одористический код» в античной традиции

Об одном из смыслов, заключенных в понятии *граница* (от «Миорицы» до Хармса)

Змея≡птица: к истолкованию тождества

К мифологической интерпретации восточнороманского колядного текста «Плугушор»

inslav

Птицы-«курьеры». Мотив связи верхнего и нижнего мира в балканской перспективе

Вода в македонских этиологических преданиях о происхождении Охридского озера

Горы и воды — интерьер балканского космоса

В конце пути. Стихотворения К. Кавафиса "В гавани" в мифопоэтическом контексте

Путешествие Одиссея из Греции в Грецию через Запад. «Итака» Кавафиса: теме интертекста

Бродский и Кавафис

Содержание второй книги

inslav

Научное издание

Цивьян Татьяна Владимировна

ЯЗЫК: ТЕМА И ВАРИАЦИИ

ИЗБРАННОЕ

Книга вторая

АНТИЧНОСТЬ. ЯЗЫК. ЗНАК. ПОЭТИКА. МИФ И ФОЛЬКЛОР

Утверждено к печати
Научным советом РАН
«История мировой культуры»,
Ученым советом
Института славяноведения РАН

Заведующая редакцией *Е.Ю. Жолудь*
Редактор *А.В. Бездидько*
Художник *В.Ю. Яковлев*
Художественный редактор *Т.В. Болотина*
Технический редактор *В.В. Лебедева*
Корректоры *Р.В. Молоканова,*
А.В. Морозова, Т.И. Шеповалова

inslav

Подписано к печати 10.04.2008
Формат 60 × 90 1/16. Гарнитура Балтика
Печать офсетная
Усл.печ.л. 24,5. Усл.кр.-отт. 25,0. Уч.-изд.л. 25,3
Тип. зак. 3224

Издательство "Наука"
117997, Москва, Профсоюзная ул., 90
E-mail: secret@naukaran.ru
www.naukaran.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГУП "Типография "Наука"
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

inslav

Т.В. ЦИВЬЯН

Язык:
тема и вариации

ISBN 978-5-02-036006-8

НАУКА

inslav

Т.В. ЦИВЬЯН Язык: тема и вариации II