

Т. М. Николаева



О ЧЕМ
РАССКАЗЫВАЮТ НАМ
ТЕКСТЫ?



STUDIA PHILOLOGICA

STUDIA PHILOLOGICA



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

Т. М. Николаева

О ЧЕМ
РАССКАЗЫВАЮТ НАМ
ТЕКСТЫ?



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
МОСКВА 2012

4 УДК 811.161.1
Н-63 ББК 81.031
Н 63

Работа выполнена при поддержке Фонда фундаментальных
лингвистических исследований (<http://www.flli.ru>)

БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУССКОГО ЯЗЫКА
ИН-ТА ЯЗЫКОВЕДЕНИЯ ДН СССР

р1063 Николаева Т. М.

Н 63 О чем рассказывают нам тексты? — М.: Языки славянских культур, 2012. — 328 с. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X

ISBN 978-5-9551-0552-9

В книге члена-корреспондента РАН Т. М. Николаевой предлагается новый подход к анализу текста, основанный на «грамматике текста» в рамках Московской семиотической школы. Автор выступает против «традиционного литературоведения», базирующегося на том, что Т. М. Николаева называет «литературоведческим конвоем». В рамках нового подхода в книге демонстрируются неочевидные глубинные смыслы текстов классических русских авторов — Пушкина, Лермонтова и более поздних поэтов — Ахматовой, Гумилева и др. Выработанный Т. М. Николаевой метод поиска «ключа нарратива» позволяет увидеть новое и неожиданное не только у русских авторов, но и проследить ранее нераспознанную французскую струю у русских классиков. Книга состоит из трех разделов: русско-французские связи, новое в русской классике и более пестрый раздел — анализ современных текстов.

Книга рассчитана на филологов — как литературоведов, так и лингвистов.

ББК 81.031

*В оформлении переплета использованы
картина И. Н. Крамского «Неизвестная» (1883 г.)
и фотоаграмма светланы ивановой*

ISBN 978-5-9551-0552-9

© Т. М. Николаева, 2012

© Языки славянских культур, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	7
--------------------------	---

I

О возможном влиянии одного текста О. Бальзака на судьбы русских поэтов	13
Числовые модели порока и добродетели (Семантика «оцифрованного времени» в «Манон Леско»)...	32
Поразительные совпадения двух текстов: загадка или нет?	37
Князь Звездич и баронесса Штраль — кто они такие?	52
Шевардинский редут: два описания — два совпадения	75
«Дама в розовом»	84
«Антибуржуазность» романа Пруста?	95

II

Пушкин, Лермонтов и купец Калашников	103
Неопределенность реальной ситуации и лингвистические средства ее оформления в пушкинских текстах	111
Пушкин и Боян	124
Переходы, превращения и возвращения Татьяны и античные реминисценции	147
Реконструкция единого «сна» у одиннадцати пушкинских героев	155
Функциональная нагрузка антитез и повторов в «Слове о полку Игореве»	176
Три пространства Игоревы похода (художественное, летописное, «реальное»)	197

III

Метатекст и его функции в тексте (на материале Мариинского Евангелия)	219
«Из пламя и света рожденное слово»	238
Семантика убеждения: лингвотекстологический анализ речи Марка Антония над горбом Цезаря в драме Шекспира	255
Смерть властелина на охоте («Охота» Н. С. Гумилева и «Сероглазый король» А. А. Ахматовой)	264
«На улице Мынтулясы» Мирчи Элиаде: попытка расшифровки	276
Ф---въ / Ф---въ	287
А мы швейцару: «Отворите двери!»	305
Замечательное прозрение Р. Якобсона, или Почему Маяковский избегал прилагательных?	313

Предисловие

Эта книга содержит исследования автора, посвященные «разгадыванию» скрытой семантики художественных текстов. Работ такого типа у меня немного (можно добавить еще 20—25). Это — на фоне примерно 470 или более трудов по языкознанию. Правда, есть еще три специальных монографии; «“Слово о полку Игореве”: лингвистика текста и поэтика» (1997); «“Слово о полку Игореве” и пушкинские тексты» (1997); «Что же на самом деле написал Марсель Пруст?» (2012).

Разумеется, лингвистика и анализ текста теперь смыкаются все ближе и ближе. Безусловно, этому способствует эволюция семиотической теории. Особенно теории Московской семиотической школы во главе с В. Н. Топоровым, Вяч. Вс. Ивановым и другими. Но все же нужно сказать, что обращение к тому или иному тексту у меня всегда приходило как внезапное озарение, а начало подобных работ было не столь давним, тогда как за лингвистическими исследованиями почти всегда стоят протяженные метатеоретические и экспериментальные размышления и наблюдения.

В чем же тут дело? Я думаю, что за этой интуитивистской внезапностью скрываются долгие годы подспудных впечатлений и сопоставлений, претворяющихся в «непроизвольные знаки», если пользоваться терминами Ж. Делеза, восходящими к А. Бергсону.

И чаще всего бывает какая-то «зацепка», тайный ключ самого текста, который ведет филолога к внезапным для него самого обобщениям.

Но в последние десятилетия, как мне кажется, в официальном (или традиционном) нашем литературоведении вокруг текстов смыкается некое кольцо-оберег, которое я называю «литературоведческим конвоем». Конвой этот достаточно разнообразен.

Это может быть анализ эпохи, когда жил художник, это могут быть обретенные новинки его биографии, это могут быть поиски прототипов его героев. Это может быть описание окружающего его литературного и вообще культурного фона, даже биография его возлюбленной (возлюбленных), это может быть глубокий анализ его по-

литических взглядов. Наконец, секреты текста могут запрятываться исследователем (впрочем, часто и без попыток их разгадать) в описание общего литературного процесса данной страны или общемировой эволюции жанров. А между тем тексты прекрасных авторов (а именно в них и запрятаны смысловые тайны) просто вопиют, обращаясь к нам и демонстрируя разгадки своих загадок всеми способами нашего языка и коммуникативных ресурсов.

О данной книге можно сказать так: в ней представлены анализы текстов, только текстов и ничего, кроме текстов.

Таким образом, исходными были гипотезы о текстах. После чего эта тема развевалась и делались попытки ее верификации.

Специальный отбор был сделан для того, чтобы показать разнообразие данных нам подсказок. Иногда они опираются на наш культурный фон и возможность типологических сопоставлений, а иногда — просто растут из какого-то мелкого лингвистического сора.

Первый раздел — это французский компонент русской литературы. Весь этот раздел посвящается памяти моего мужа Андрея Дмитриевича Михайлова, который мне помогал советами, хотя и считал меня слишком смелой. Работа над двумя последними текстами: «Шевардинский редут» и «Дама в розовом» началась после его смерти и кажется продиктованной им.

Вообще представляется странным не-обращение литературоведов — исследователей зарубежной литературы к русским текстам. *Rossica non leguntur*? В этом первом разделе много Лермонтова. Так, повесть Бальзака привела меня к аристократическому обществу *le seize*, подражающему *les treize* Бальзака, и к гипотезе, что слова «жадной толпой стоящие у трона» напоминают нам, что у трона стояла и царица, не всегда ведущая себя в рамках правил жены Цезаря и явно равнодушная к Дантесу. (Кстати, Э. Г. Герштейн считает, что она равнодушна была и к Лермонтову.)

Совершенно очевидно, что Пушкин и как поэт и как личность не отпускал Лермонтова. Отсюда и описание дуэли, описание расстановки сил и ситуации в целом в статье о «Купце Калашникове», которую принято считать вспыхнувшей у Лермонтова любовью к фольклорному началу.

Близость Лермонтова и Мериме пока еще ждет своего объяснения.

Также в конце концов к Лермонтову восходит странное исследование о том, что в определенное время — от заката до рассвета в мглистых сумерках или багряном закате или даже в ясную ночь поэты

(но не все!) слышат какие-то отчетливые стихогенные невербальные звуки. Оно родилось из строки Лермонтова «Из пламя и света рожденное слово». Оказалось, что такие звуки слышат многие поэты.

Сны пушкинских героев описывались неоднократно, но, как правило, — по отдельности (сон Татьяны, сон Гринева и т. д.). Собранные воедино и рассмотренные по общему набору признаков, 11 снов пушкинских героев дали мне возможность увидеть за ними некий общий «страшный» текст, где есть падение с высоты, смерть от холодного оружия, чудовищное «застолье». Мертвецы, но не призраки, а иногда и неожиданные пророчества.

Распределение античных реминисценций по главам «Евгения Онегина» продемонстрировало привязанность «текста Татьяны» к теме Луны — Дианы — Артемиды. Последнее ведет и к корню 'Αρχτός ('медведь'), и потому неслучайно медведь во сне (по-русски медведь — это генерал) оказывается ее верным спутником. Тайна Татьяны по многим выявленным ключам текста объясняется в статье через архетипическое понятие Анимы.

Загадки преображения князя Игоря и аксиология обращения Ярославны к языческим божествам-стихиям раскрываются через анализ антитез-повторов, которые оказываются мощным лингвотекстологическим средством.

В третьем разделе, более пестром по привлечению разных средств к разгадкам текста и более пестром тематически, мы видим разные подходы и разные объемы текста.

Марку Антонию Кассий и Брут запретили упоминать их имена, но разрешили хвалить Цезаря. При помощи таких простых слов, как частицы и соединительные союзы, Шекспир устами Марка Антония постепенно снижает статус Брута и, возвышая Цезаря, говорит, что убить такого человека могли только *brutal beasts*, тем самым вводя имя Брута (на русский язык это перевести оказалось невозможным). Речь Марка Антония подробно разбирается в статье.

Понять границу *своих* и *чужих* помогает простенькая частица *a* в стихотворении Б. Окуджавы «А мы швецару: “Отворите двери”, где некоторые моменты все же остаются неразгаданными.

Красивым текстологическим «ключом» явилось нетривиальное словосочетание *Вечер ал*, соединяющее стихотворение Н. Гумилева «Охота» и «Сероглазый король» А. Ахматовой. За этими двумя стихотворениями просматриваются соединяющие их парные цепочки: Ахматова — Гумилев и история их отношений; Гумилев — парнасцы (Леконт де Лилль); Зигфрид и две любимых им женщины;

тема смерти властелина на охоте, столь популярная в эпоху fin de siècle.

Невероятно сложным для анализа оказался мистико-детективный рассказ великого Мирчи Элиаде «На улице Мынтулясы», где тайные смыслы текста как бы манят и ведут за собой. Не знаю, удалось ли мне их разгадать.

И, наконец, поводом для выдвижения нетрадиционной гипотезы явилось отраженное в дневниках и записях С. Эйзенштейна стремление найти. Обязательно найти кого-то с конкретными внешними данными на роль Федьки Басманова в фильме «Иван Грозный». (Фь...Фь). Вот тут сыграла свою роль интуиция-озарение.

Надеюсь, что читать мою книгу коллегам и любителям литературы будет интересно.

*Посвящается дорогой памяти моего мужа
Андрея Дмитриевича Михайлова*

≡ I ≡

О ВОЗМОЖНОМ ВЛИЯНИИ ОДНОГО ТЕКСТА О. БАЛЬЗАКА НА СУДЬБЫ РУССКИХ ПОЭТОВ*

1. Осенью 1835 года в петербургском обозрении «Revue étrangère» была опубликована повесть О. Бальзака «La fleur des poids» (буквально «цветок гороха» или «горошковый цвет», что означает «щеголь». См.: *Delesalle G. Dictionnaire Argot-Français et Français-Argot. Paris, 1899. P. 122*). Впоследствии эта повесть была издана в 1842 году в Париже под названием «Брачный контракт».

Журнал «Revue étrangère» был очень известен и очень популярен.

Его издателями были «придворные книготорговцы» Ф. Беллизар и С. Дюфур. Редакция помещалась в доме голландской церкви, у Полцейского моста. Поблизости помещалась и «придворная книжная лавка». Вот как пишет об этом магазине «Северная пчела» (14 апреля 1834 г. № 35, стр. 338):

Состоя в непосредственных сношениях со всеми книгопродавцами Европы, они получают все *новости* в самом скорейшем времени... Недавно открыли они собственную свою книжную лавку в Париже и приобрели в собственность несколько отличных новейших творений... Для лучшего сообщения всех новостей литературы и наук один из двух хозяев непременно находится в Париже (цит. по: [Реизов 1960: 296—297]).

Известно, что в библиотеке Пушкина имелся ряд книг, купленных у Беллизара и несколько томов «Revue étrangère». Сохранились довольно крупные счета на имя А. С. Пушкина от Беллизара. Так, в последний год своей жизни Пушкин 25 мая 1836 года покупает у Беллизара так называемую «Мистическую книгу» О. Бальзака, объединяющую в двух томах следующие произведения: «История Л. Ламбера», «Изгнанники», «Серафита» [Абрамович 1991: 217]. 2 июня 1836 года

* Большую помощь в разработке и фундировании высказанной мною гипотезы мне оказал А. Д. Михайлов, которому я от души благодарна.

Пушкин покупает в магазине Беллизара недавно вышедший роман Бальзака «Старик» («Le Centenaire») [Абрамович 1991: 226].

2. Повесть О. Бальзака стала известна и популярна. Вот отрывок из письма сестры Пушкина, О. С. Павлицевой, своему мужу от 18 февраля 1836 года:

...Окончила «Вечера Людовика XVIII» — интересные, но больше всего мне понравился «**Горошковый цвет**» Бальзака (выделено нами здесь и далее. — Т. Н.) (который, кстати, я полагаю, не придет) и «Лилия в долине». Поверьте, это в сто тысяч раз лучше, чем ваше «Ни всегда ни никогда», но у нас с вами такие разные вкусы! [Письма Павлицевой 1994: 153].

Но все только что сказанное не передает и малой доли того, каким влиянием, каким авторитетом пользовался Бальзак и его герои: им подражали, с них брали пример. Русские поэты брали в качестве эпиграфа к своим стихам строки из Бальзака (Е. П. Растопчина, Н. Ф. Павлов и др.). А. И. Тургенев, готовя свое большое письмо для «Современника», в марте 1836 года встречается с Бальзаком, а также Шатобрианом и Токвилем [Абрамович 1991: 109]. Впоследствии этот текст А. И. Тургенева войдет в его «Хронику русского». С. П. Шевырев в «Парижских эскизах» (1839 г.) подробнейшим образом описывает свой визит к Бальзаку [Шевырев 1999], и это было всем интересно.

Впервые упоминания о нем появляются в русских журналах с 1830 года. В 1830 году О. В. Сомов опубликовал рецензию на «Сборник повестей О. де Бальзака» в «Литературной газете». (Ряд сведений, помещенных далее, приводится мною по изданию [Бальзак в русской литературе 1999].) Печатаются все активнее переводы из Бальзака (1831, 1832 годы и далее). Достаточно сказать о переводе «Евгении Гранде», опубликованном Ф. М. Достоевским в 1844 году. Его печатают журналы «Телескоп», «Сын отечества», «Библиотека для чтения». С 1832 года его публикуют отдельными изданиями и начинают переводить и статьи о нем. Сам Бальзак знал об этом и иногда высказывал желание переехать в Россию и оттуда лидерствовать в интеллектуальной Европе, но приехал только в 1843 году (более подробно о популярности О. Бальзака в России в этот период см.: [Реизов 1960; Balzac dans... 1993], а также [Михайлов 1997; Дмитриева 1997; Михайлов 1999]).

Много внимания уделяет ему В. Г. Белинский, анализируя и его тексты, и характер самого Бальзака («Литературные мечтания»

1834 г., «О русской повести и повестях Гоголя» 1835 г., «О критике и литературных мнениях “Московского наблюдателя”» 1836 г. и далее). С энтузиазмом отзываясь о нем Н. В. Станкевич (Письма Я. М. Неверову: июль 1833 г., два письма в январе 1834 г., письмо в январе 1835 г., письмо М. А. Бакунину в январе 1835 г.).

А. С. Пушкин еще в 1830 году пишет о «Записках Самсона, парижского палача», авторами этих «Записок» в действительности были О. Бальзак и Л.-Ф. Л'Эретье. В отрывке «Мы проводили вечер на даче» (1835) книга Бальзака «Физиология брака» приводится в качестве примера книги неблагопристойной и развращающей: «Вчера мы смотрели Anthony, а вон там у меня на камине валяется *La physiologie du mariage*. Неблагопристойно! Нашли, чем напугать». А в апреле 1831 года В. С. Голицын пишет Пушкину: «...посылаю Вам развратительную книгу (“*Physiologie du mariage*”), автора коей я хотел бы видеть повешенным за (...)». Правда, Пушкин находил Бальзака несколько вычурным: см. его письмо к Е. М. Хитрово в конце 1832 года: «*Comment n'avez vous pas honte d'avoir parlé si légèrement de Karr. Son roman a du génie et vaut bien le marivaudage de votre Balzac*».

Тема «Бальзак и русская литература» практически безмерна, но, не выходя за рамки интересующего нас периода, остановимся на интересе к Бальзаку такого, казалось бы, далекого от петербургской элиты человека, каким был сосланный тогда декабрист Вильгельм Кюхельбекер [Кюхельбекер 1979]. Правда, о восприятии Кюхельбекером Бальзака существует специальная статья Ю. Н. Тынянова «Декабрист и Бальзак» [Тынянов 1968: 329—346]. Итак, 1 июля 1834 года В. Кюхельбекер пишет: «Прочел я в “Сыне отечества” повесть Бальзака “Рекрут”; она занимательна и жива, но я ожидал чего-то особенного — и ошибся» [Там же: 320]. 12 июля: «В “Сыне отечества” прочел я превосходный отрывок из Бальзакова романа “*La peau de chagrin*”. Этот отрывок несколько напоминает превосходную пляску стульев, вешалок и столов у Вашингтона Ирвинга; быть может, арабск американца подал даже Бальзаку первую мысль — но разница все же непомерная: у Ирвинга хочешь, у Бальзака содрогаешься» [Там же: 322]. 17 июля того же года: «Бальзак человек с огромным дарованием; отрывок из его повести “Саразин” в “Сыне отечества” под заглавием “Два портрета” — удивителен» [Там же: 323]. 25 июля: «Пишу о Бальзаке, потому что после его прелестной повести “Г-жа Фирмиани” (о “Мадам Фирмиани” в дневнике Кюхельбекера есть еще несколько записей. — Т. Н.) не могу заняться чем-нибудь другим. Это в своем роде *chef d'oeuvre*» [Там же: 325]. 26 июля того же года:

«Мое уважение к Бальзаку очень велико; он чуть ли не выше и Гюго, и де Виньи» [Тынянов 1968: 326]. Но вот запись от 31 июля 1834 года: «"Ростовщик Корнелиус" Бальзака, по моему мнению, из слабейших его произведений» [Там же]. 2 августа 1834 года: «Не забыть: "Красный трактир", сочинение Бальзака» [Там же: 327]. В 1835 году В. Кюхельбекер пишет несколько разочарованно о начале повести Бальзака «Отец Горио» [Кюхельбекер 1979: 357], потом же — более увлеченно и подробно. Но уже в 1841 году мы читаем под 28 июня: «Насчет некоторых писателей я свое мнение переменил: к этим в особенности принадлежит Бальзак. Теперь я нахожу его довольно однообразным, хотя и теперь считаю его человеком очень даровитым» [Там же: 404].

Несомненно, что с начала 40-х годов популярность Бальзака в аристократических кругах России несколько падает. Таким образом, вершина его славы — это десятилетие от 1830 до 1840 года. Для целей настоящего исследования период от 1840 года не является интересным.

Но в данном случае мы хотим обратить внимание читателя не на интерес русской литературы к Бальзаку как писателю и к позитивному или негативному отношению к его стилю и его героям. Также не играют роли и увлекательные стороны *литературного* влияния Бальзака. Существенно другое: Бальзак был то, что называется у «всех на устах», ссылаться на него было модно, а его герои как бы входили в русскую жизнь, а не только в литературу. «Не только сюжеты, но и литературные герои Бальзака становятся устойчивыми мифологемами русской жизни 1830-х годов. В этом смысле особое значение приобретает роман "История тринадцати" (...). В 30-е годы Бальзак превращается в России почти что в культовую фигуру, со всеми положительными и отрицательными последствиями этого явления» [Дмитриева 1997: 102].

Вот А. С. Пушкин пишет жене 4 мая 1836 года:

...Чаадаева, Орлова, Раевского и Наблюдателей (которых Нащокин называет *les treize*) еще не успел видеть... (т. 10; 449)

В «Дневнике» Пушкина находим запись от 26 января 1834 года: «Барон д'Антес и маркиз де Пина, два Шуана, будут приняты в гвардию прямо офицерами. Гвардия ропщет» [Пушкин 1995: 33]. Здесь имеется в виду роман О. Бальзака «Шуаны» 1829 г. Дантес назван «шуаном», то есть легитимистом, так как он был участником заговора герцогини Беррийской в Вандее, целью которого было вос-

становление на престоле Бурбонов. В 1834 году П. А. Вяземский пишет в «Записной книжке» об увлечении дам Бальзаком [Вяземский 1963: 223].

Графиня Софья Бобринская сообщает мужу об очередной светской сенсации: Ж. Геккерн-Дантес женится на Екатерине Гончаровой:

Если ты будешь меня расспрашивать, я тебе отвечу, что ничем другим я вот уже целую неделю не занимаюсь, и чем больше мне рассказывают об этой непостижимой истории, тем меньше я что-либо в ней понимаю. Это какая-то тайна любви, героического самопожертвования, **это Жюль Жанен, это Бальзак, это Виктор Гюго.** Это литература наших дней. Это возвышенно и смехотворно.

(Цит. по: [Абрамович 1991: 418])

М. Б. Лобанов-Ростовский описывает кузена Лермонтова, красавца Монго Столыпина:

Здесь я познакомился с красивым Монго, получившим это прозвище от великолепной белой ньюфаундлендской собаки, носившей эту кличку... Он тогда еще не предался культу собственной особы, не принимал по утрам и вечерам ванны из различных духов, не имел особого наряда для каждого случая и каждого часа дня, не превратил еще себя в бальзаковского героя прилежным изучением творений этого писателя и всех романов того времени, которые так верно рисуют женщин и большой свет... В сущности, это был красивый манекен мужчины с безжизненным лицом и глупым выражением глаз и уст.

(Цит. по: [Герштейн 1986: 164])

Итак, Пушкин в письме жене упоминает les treize Бальзака. За две недели до дуэли с Дантесом, 16 января 1837 года, Александр Карамзин пишет брату Андрею: «Неделю назад сыграли мы свадьбу барона Эккерна с Гончаровой. Я был шафером Гончаровой. На другой день я у них завтракал. Leur intérieur élégant мне очень понравился. Тому два дня был у старика Строганова (1e père assis) свадебный обед с отличными винами. Таким образом кончился сей роман à la Balzac к большой досаде с.-петербургских сплетников и сплетниц» [Карамзины 1960: 154]. В то же самое время (16 января 1837) сам Андрей Карамзин писал из Парижа: «История Дантеса, Пушкина и К⁰ — не только история в духе Бальзака, но еще и история вроде “Тринадцати” и она заставляет трудиться головы маленького русского круж-

ка в Париже столько же, сколько и ваши (выделено нами. — Т. Н.)» [Карамзины 1960: 384—385].

Но вернемся к более конкретному и более интересующему нас сюжету.

Великолепно знал Бальзака и Лермонтов. Как сообщает об этом И. Андроников:

В том, что Лермонтов читал сочинения Бальзака, нет никаких сомнений. «Он сидел, как сидит бальзакова 30-летняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала», — писал он о Печорине в «Герое нашего времени».

Тому, что Лермонтов читал Бальзака и был хорошо знаком не только с «Тридцатилетней женщиной», но и с другими его сочинениями, доказательств много. В литературе о Лермонтове есть указания на связь лермонтовской прозы со «школой Бальзака». Нас в данном случае интересует фраза из письма 1835 года. «Теперь я не пишу романов, — сообщает Лермонтов своей приятельнице А. М. Верещагиной, — я их делаю».

Это зеркальный переверот фразы Бальзака, парафраз из повести «Герцогиня де Ланже», где о генерале Монриво говорится, что он «всегда делал романы, вместо того, чтобы писать их».

«Герцогиня де Ланже» — второе звено из замечательного произведения Бальзака «История тринадцати».

(Цит по: [Андроников 1979: 154])

3. Итак, Бальзак был популярен en général, и повесть «Горошко-вый цвет» привлекла к себе также внимание и интерес.

О чем же она?

Не первой молодости человек света, дворянин Поль де Манервиль, знакомится со вдовой с креольской примесью, госпожой Эванхелиста, и ее дочерью. Единственное приданое этой необычайно красивой девушки — ее бесспорная и несомненная красота, и зовут ее — Натали. Натали намного моложе своего жениха (по данным исследователей Бальзака, разница у них около десяти лет и родилась она в 1802 году). Семья красавицы Натали — не слишком родовитая, но у нее есть достаточно знатная тетка при дворе — баронесса де Малинкур, которая ей всячески помогает. Мать красавицы затягивает желанный для героя брак, обговаривая снова и снова обременительные для него условия брачного контракта. (Недаром Бальзак впоследствии, выпуская в свет эту повесть в Париже в 1842 году, называет ее «Брачный контракт».) Герой соглашается практически на все. Он женится на Натали, она начинает блистать в парижском

свете, обращая на себя всеобщее внимание своей красотой. Вот как описана Натали в разделе, посвященном Бальзаку, в «Энциклопедии литературных героев» (автор заметки — В. Мильчина): «Получив от матери наставления о том, как должна вести себя замужняя женщина — отдавать себя светской жизни, уделять мужу как можно меньше времени и заставлять его во всем уступать жене, — М. воплощает эти предписания в жизнь и делает своего мужа несчастным» [Энциклопедия лит. героев 1997: 71].

Финансовые трудности и долги, так как красота Натали требует новых и дорогих туалетов, толкают героя на отправление в Вест-Индию, но на пути, уже взойдя на корабль, он получает письмо от своего старинного знакомого графа Анри де Марсе. Тот пишет, что за красавицей Натали открыто ухаживает светский лев, фат и красавец Феликс де Ванденес, и это становится объектом сплетен и перешептываний.

Де Марсе переходит к конкретным советам: Поль де Манервиль должен вызвать на дуэль Ванденеса и убить его. Иного выхода нет: «En France, le mari insulté qui tue son rival devient un homme respectable et respecté... Tue Vandenesse et ta femme tremble, et ta belle-mère tremble, et la public tremble, et tu te réhabilites, et tu publies ta passion insensée pour ta femme, et l'on te croit, et tu deviens un héros» [Balzac 1973: 268—269].

Итак, де Марсе просто гипнотически настаивает на дуэли, как бы провоцирует Манервиля. И интересно вот что. Подробные справочные издания, в которых прослеживается для удобства читателей «Человеческой комедии» судьба всех многочисленных героев Бальзака, ничего не сообщают о решении Манервиля. Мы не узнаем, была ли дуэль или нет. Так, наиболее полное справочное издание к «Человеческой комедии» сообщает только о Поле де Манервиле, что он «reçoit, trop tard, alors que son bateau a quitté Bordeaux, la réponse de Marsay, qui lui ouvre enfin les yeux sur la machination montée par sa belle-mère et Natalie» [Balzac 1981: 1417].

Сюжет «Брачного контракта» настолько суггестивен, что раскрывать и эксплицировать его аллюзии мы не предполагаем. Они очевидны.

4. Напоминаем, что Пушкин пишет жене о том, что Нащокин называет «Наблюдателей» — les treize. Н. И. Надеждин, глядя на Париж с кладбища Пер-Лашез, тут же вспоминает «место из “Тринадцати” Бальзака, где он заставлял г. Жюля, похоронив свою несчастную жену, оглянуться на Париж, волнующийся под его ногами» (1836).

Н. В. Станкевич: «Не читал я бальзаковских “Treize” — теперь прочту» (9 января 1834), (он же, январь 1835): «Наконец, прочел я два эпизода из “Histoire de treize”. Особенно нравится мне “Ne touchez-pas la hâche”» (прежнее название «Герцогини де Ланже». — Т. Н.). О «тринадцати» пишет, как упоминалось выше, и Андрей Карамзин, прямо их сопоставляя с дуэльной историей и предысторией Пушкина.

Одним из этих бальзаковских героев, одним из «тринадцати», является все тот же де Марсе. Кто же такие эти «тринадцать»?

Характер их пытаются понять, например, В. Г. Белинский: «Вот мы видим теперь на сцене и другого из “Тринадцати”: Феррагус и Монриво, видимо, одного покроя: люди с душой глубокою, как морское дно, с силой воли непреодолимою, как воля судьбы» («Литературные мечтания», 1834 г.). См. о «тринадцати» в статье Е. Е. Дмитриевой: герои этой повести становятся «мифологемами» русской жизни 1830-х годов.

Но лучше всего процитировать самого Бальзака, создавшего их в 1831 г.:

Все тринадцать были люди того же закала, что и Трелони, друг Байрона и, как говорят, оригинал его Корсара; все они были фаталисты, смелые и поэтические, но наскучившие обыденной жизнью, жаждущие азиатских наслаждений, влекомые страстями, долго дремавшими в их душе... Как-то один из них решил, что все общество должно подчиниться власти тех избранников, у которых природный ум, образование и богатство сочетались с огненным фанатизмом, способным превратить в единый сплав все эти разнородные свойства. И вот тогда перед их тайной властью, безмерной в своей ответственности и силе, общественный строй оказался бы беззащитным; она опрокидывала бы все препятствия, громила бы на своем пути любое сопротивление; каждый из таких избранников силен был бы дьявольской силой всего содружества... это жизнь флибустьеров в желтых перчатках, флибустьеров, разъезжающих в каретах; это тесное сообщество выдающихся людей, холодных и насмешливых, расточающих улыбки лживому (...) свету, уверенность, что все подчинится их прихоти, что месть их будет ловко осуществлена... затем это постоянное блаженство — в присутствии посторонних людей владеть тайной своей ненависти; блаженство замкнуться в себе, сознавать себя богаче всех самых замечательных людей, не возвысившихся до твоей идеи... У них не было вожака, никто среди них не мог захватить власть в свои руки; но тому, кто сильнее других был охвачен какой-либо страстью, кто больше других нуждался в содействии, служили все остальные. То были тринадцать неведомых миру, однако

подлинных властелинов, более могущественных, чем короли, — ибо они сами были и судьями, и палачами, они сотворили себе крылья и проникали во все слои общества сверху донизу, пренебрегая возможностью занять в нем какое-либо положение, и без того им все было подвластно.

[Бальзак 1953, 7: 10—12]

Как уже говорилось, де Марсе был одним из тринадцати. Несомненно, умело манипулируя чувствами де Манервиля, он провоцировал дуэль — для своей же забавы, для развлечения сообщества или, быть может, втайне завидуя красавцу Ванденесу.

Как часто говорил и писал Ю. М. Лотман, литература оказывает огромное влияние на жизнь и ее события — больше, чем можно подумать.

Вероятно, здесь действует логика возможных аналогий.

5. Быть может, и в петербургском обществе, живущем, как мы цитировали выше, моделью à la Balzac, мог найтись некто (некие), пожелавший в сходной ситуации также спровоцировать — только уже не скромного и непритязательного Поля де Манервиля, а человека знаменитого по всей России, и потому тайная власть над его действиями была бы особенно привлекательной.

Усилиями отечественных исследователей середины нынешнего века (Б. М. Эйхенбаум, И. А. Андроников и др., особенно, конечно, Э. Герштейн) было описано некое сообщество, несомненно неслучайно называвшее себя кружком «шестнадцати» (*les seize*). В основном разыскания об этом сообществе были связаны с именем М. Ю. Лермонтова.

Во всех описаниях судьбы этих людей, как правило потомков очень известных фамилий (по данным Э. Г. Герштейн, по крайней мере, семеро из шестнадцати молодых людей принадлежали к семейству ближайших фаворитов двора [Герштейн 1986: 322]), присутствуют некоторые не разрешимые для исследователей противоречия. На них мы остановимся ниже и постараемся предложить единую, как будто бы все объединяющую гипотезу.

В конце 30-х годов царь Николай I практически их всех высылает вон из столицы (как правило, на Кавказ), но — в то же время дает им прекрасные аттестации за службу. Они принадлежат к знатнейшим семьям, но — в то же время заступиться за них не решается даже царица, императрица Александра Федоровна. А заступаться как бы и не за что. М. Ю. Лермонтов пишет «Смерть поэта» и не вызыва-

ет высочайшего негодования, но — затем к нему приходит его кузен Н. Столыпин, и поэт пишет довольно странные — если читать их очень внимательно — шестнадцать строк, начинающиеся со слов: «А вы, надменные потомки» и именно этим предрешает свою судьбу: царь проникается к нему ненавистью (как будто бы ему принадлежит суждение: «Собаке — собачья смерть!» по поводу смерти Лермонтова).

6. Итак, первое — кто же они были конкретно?

Усилиями Э. Г. Герштейн многие имена восстановлены. Однако несколько странно, что, описывая и реконструируя общество «шестнадцати», она никак не связывает их с бальзаковским началом. Нет этого и в ее «Мемуарах», где исследовательница подробно описывает саму работу над поиском «шестнадцати» («Между тем проблема “шестнадцати” была исключительно трудна. В литературе были названы только десять участников этого кружка, и то по одним фамилиям, без инициалов и названий...» [Герштейн 1998: 227 и далее]). Именно на это удивляющее отсутствие переключки обратил внимание И. Андроников, прямо связавший оба сообщества: «Исследовательница тщательнейшим образом собирала материалы об этом кружке, затратила годы на выяснение сущности и характера ежевечерних собраний (...) Но само название кружка с произведением французского романиста Герштейн не сблизила. А между тем дело, кажется, не только в названии» [Андроников 1979: 155].

Итак, в сообщество входили молодые аристократы — граф Ксаверий Браницкий, Николай Жерве, Алексей Столыпин (Монго), барон Дмитрий Фредерикс, князя Александр и Сергей Долгорукие, Петр Валуев, князь Иван Гагарин, граф Андрей Шувалов, Паскевич, Борис Голицын и — Михаил Лермонтов. Э. Г. Герштейн предположила, что ими могли быть князя Григорий Гагарин, Александр Васильчиков, Михаил Лобанов-Ростовский, Петр Долгоруков и граф Павел Шувалов. Возможно, и князь Сергей Трубецкой. Правда, так получается уже 18!

Сведения о том, что существовал такой кружок, появились только в конце прошлого века. О нем упомянул Н. С. Лесков, назвав его «кружком Лермонтова». В вышедшей в конце 30-х годов повести Владимира Соллогуба «Большой свет» Лермонтов под именем офицера Леонина описан в роли прихвостня знатного своего родственника Сафьева. Как пишет И. Андроников, Соллогуб признался, что эта повесть была инспирирована членами царского дома. А после этого была спровоцирована дуэль Лермонтова с де Барантом. В ап-

реле 1840 года Лермонтов был выслан в Тенгинский пехотный полк на Кавказ (сведения из: [Андроников 1979: 1959—1960]).

Более конкретные данные восходят к Ксаверию Браницкому, уже эмигранту, писавшему другому участнику кружка — также достаточно знаменитой фигуре, князю Ивану Гагарину, который тоже эмигрировал и вступил в орден иезуитов.

Он пишет, что в 1839 году существовало общество молодых людей, которое называли по числу его членов «Шестнадцать». Общество, состоящее из кавказских офицеров или выпускников университета, каждую ночь собиралось то у одного, то у другого, болтая обо всем с абсолютной свободой. В другом письме к тому же И. Гагарину Браницкий пишет 7 января (новый стиль) 1879 г.: «Может быть, вы уже знаете: один из бывших “шестнадцати” Борис Голицын умер» (цит. по: [Герштейн 1986: 131]). И тому же И. Гагарину писал в 1840 году будущий славянофил Юрий Самарин: «...я видел, как через Москву проследовала вся группа шестнадцати, направляющаяся на юг». Есть еще и третье свидетельство — Петра Валуева, в будущем весьма успешного политического деятеля, которому пророчили карьеру А. М. Горчакова. П. Валуев пишет: «В 1838—1840 — связь с Браницким, Столыпиным, Долгоруковым, Паскевичем, Лермонтовым и пр. (*les seize*), к которым и я принадлежал» (цит. по: [Там же: 133]).

Из слов К. Браницкого и И. Андроников, и Э. Герштейн заключают, что общество **возникло** в 1839 году, хотя он употребляет только слово **существовало**.

У Э. Герштейн, в духе времени, хотя она и никак не была ортодоксальным литературоведом, нет сомнений в политическом характере кружка и — чем потаеннее — тем, конечно, революционнее. См.: «Предусмотрительность Браницкого наводит на мысль о конспиративном, а следовательно, политическом, характере этого аристократического кружка» [Там же: 132]. Она считает, что кружок был раскрыт и все высланы. Но это еще не гарантия раскрытия **политической** программы. Это система взглядов советского литературоведа 30-х годов.

7. Что же происходит далее?

На Кавказе вскоре после Лермонтова погибает А. Долгорукий. Пули кавказцев сражают Жерве и Фредерикса. Преждевременно умирает красавец Андрей Шувалов. «Преждевременная смерть сражает Монго Столыпина, по поводу которого Николай довольно прямо заметил, что в его лета стыдно оставаться “праздным”» (цит. по: [Андроников 1979: 160]).

Действительно, большинство из шестнадцати в начале 1840 года были переведены из гвардейских полков в разные полки Отдельного кавказского корпуса.

Но, как подводит итоги этому «исходу» Э. Герштейн, «добровольный» отъезд “шестнадцати” из Петербурга был только формой, право на которую они завоевали при помощи своих влиятельных родителей» [Герштейн 1986: 135].

Приводимые ею данные поистине необычайны.

Мать Андрея Шувалова, княгиня ди Бутера, бросилась к ногам фрейлины Загряжской, прося похлопотать перед императрицей. Именно это последняя и отмечает в своем дневнике. После сложных переговоров императрица, наконец, пишет С. Бобринской: «Потом я говорила с императором об Андрее Шувалове. После многих попыток мне удалось его смягчить (его хотели отправить в армию. — Т. Н.). Это самое большое из того, что было возможно» (цит. по: [Там же]).

Трудностями сопровождался и перевод в Кавказский корпус Дмитрия Фредерикса, сына ближайшей подруги императрицы, баронессы Фредерикс. Мать горячо добивается протекции сыну у графа Чернышева, но все показывает, что царь был недоволен молодым Фредериксом. Сама же императрица пишет своему сыну в письме от 26 марта 1840 года: «Митя Фредерикс уехал на Кавказ с белым султаном, все по его доброй воле». И здесь, как замечает Герштейн, также остается в этом письме что-то непонятное: «...непосвященному читателю трудно разобраться, в чем существо этой новости: в том ли, что он уехал, или в том, что перевод на Кавказ был добровольным» [Там же: 136].

Как уже говорилось, Николай приказал Монго Столыпину вступить в военную службу (в его лета стыдно оставаться «праздным»). М. П. Валуева пишет 3 мая 1840 года П. А. Вяземскому: «Лермонтов уехал, читайте его Княжну Мери. Красавец Столыпин вступает в Нижегородский драгунский полк, но по своей доброй воле. Грегуар Гагарин тоже едет на Кавказ, прикомандированный к Гану... Васильчиков и Серж Долгорукий тоже».

Председатель Государственного совета, князь Васильчиков, фаворит царя, униженно хлопочет, заискивая перед сенатором Ганом, об устройстве сына при переводе на Кавказ (сведения приводятся по: [Там же: 137—138]).

Э. Герштейн продолжает «мораторий». В списке добровольцев, отчисляемых из гвардейских полков, в 1840 г. появляется А. Н. Долгорукий. Вступил в военную службу отставник Жерве. Неожидан-

но назначается на внештатную должность секретаря посольства в Париже И. Гагарин. А П. А. Вяземский говорит об этом, что Гагарин «очень тому рад».

Э. Герштейн, настаивая на «раскрытии существования» кружка, в конце соглашается с одной из версий Б. Эйхенбаума [Эйхенбаум 1961]: им *посоветовали* уехать.

8. И здесь обращают на себя внимание два обстоятельства.

Первое. Знатные родители «шестнадцати» во многих случаях падают к ногам императрицы, а ей просить очень трудно и сложно.

Второе. Кружок шестнадцати объединяло некое свойство (к Лермонтову это, конечно, не относилось!) — они были красавцы!

А это уж не так маловажно, если учесть, что и в 1914 году полк российских кавалергардов набирался согласно тем именно внешним качествам, которые предпочитала одна дама — Екатерина Вторая: высокий рост, белокурость, светлые глаза.

Принцесса Шарлотта-Фредерика-Луиза-Вильгельмина, дочь прусского короля Вильгельма III, в 1817 году вышла замуж за русского великого князя Николая Павловича и стала потом императрицей Александрой Федоровной.

Императрица Александра Федоровна, видимо, была хороша собой и обаятельна. Как пишет в дневнике А. С. Пушкин: «Я ужасно люблю царицу, несмотря на то, что ей уже 35 и даже 36» (т. 8: 34). Она обожала балы, маскарады и «интриговать». Вот приводимые Э. Герштейн записи Д. Ф. Фикельмон от 14 февраля 1833 года:

Бал-маскарад в доме Энгельгардта. Императрица захотела туда съездить, но самым секретным образом и выбрала меня, чтобы ее сопровождать. Итак, я сначала побывала на балу с мамой, через час оттуда уехала и вошла в помещение Зимнего дворца, которое мне указали. Там я переменяла маскарадный костюм и снова уехала из дворца вместе с императрицей в наемных санях и под именем m-lle Тимашевой. Царица смеялась как ребенок, а мне было страшно: я боялась всяких инцидентов. Когда мы очутились в этой толпе, стало еще хуже — ее толкали локтями и давили не с большим уважением, чем всякую другую маску. Все это было ново для императрицы и ее забавляло. Мы атаковали многих. Мейендорф, модный красавец, который всячески добивался внимания императрицы, был так невнимателен, что совсем ее не узнал и обошелся с нами очень скверно. Лобанов тотчас же узнал нас обеих, но Горчаков, который провел с нами целый час и усадил нас в сани, не подозревал, кто мы такие. Меня очень забавляла крайняя растерянность начальника полиции Кокошкина — этот бедный человек очень быстро узнал императрицу

и дрожал, как бы с ней чего не случилось. Он не мог угадать, кто же такая эта m-lle Тимашева, слыша, как выкликают ее экипаж. Кокошкин не решался ни последовать за нами, ни приблизиться, так как императрица ему это запретила. Он действительно был в такой тревоге, что жаль было на него смотреть. Наконец, в три часа утра я отвезла ее целой и невредимой во дворец и была сама очень довольна, что освободилась от этой ответственности.

(Цит. по: [Герштейн 1986: 50])

Даже Пушкин заметил в дневнике по поводу увлечения царской четы маскерадами: «В городе шум. Находят это неприличным» (т. 8: 62).

В марте 1834 года внимание царицы привлек новый «красавец» — **Жорж Дантес-Геккерн**. Вот запись в ее дневнике за 1 марта 1834 года: «...поехали в ложу. Смотрели маскированный бал. Около часу уехали, но опять туда с Соф. Бобр. и Катрин (то есть она уехала во дворец вместе с царем, но потом, под маской, она вернулась снова. — Т. Н.). Немного интриговали. Дантес, bonj. m. gentile, но не так красиво, как в прошлом году» [Герштейн 1986: 51]. Таким образом, как пишет Э. Герштейн, камер-фурьерский журнал вторичного посещения императрицы уже не фиксировал.

Разумеется, императрица считает самого Пушкина виновником собственной гибели. Утром 28 января 1837 года царица пишет все той же Бобринской: «О Софи, какой конец этой печальной истории между Пушкиным и Дантесом. Один ранен, другой умирает. Что вы скажете? Когда вы узнали? Мне сказали в полночь, я не могла заснуть до 3 часов, мне все равно представлялась эта дуэль, две рыдающие сестры, одна — жена убийцы другого. Это ужасно, это самый страшный из современных романов. Пушкин вел себя непростительно, он написал наглые письма Геккерну, не оставя ему возможности избежать дуэли» (цит. по: [Зильберштейн 1993: 95]). Тому же адресату она пишет 30 января 1837 года: «...Бедный Жорж, что он должен был почувствовать, узнав, что его противник испустил последний вздох. После этого — ужасный контраст — я должна вам говорить о танцевальном утре, которое я устраиваю завтра, я вас предупреждаю об этом, чтобы Бархат не пропустил и чтобы вы тоже пришли к вечеру» (подлинник по-французски) [Там же: 96]. Бархат — прозвище кавалергарда А. В. Трубецкого, приятеля Дантеса, к которому царица отнеслась с благосклонностью.

9. Итак, в последней части этого текста постараемся объединить воедино целый набор ранее изложенных и как будто бы не со-

единенных логикой фактов: 1) повесть Бальзака «Брачный контракт», 2) связку: *les treize — les seize*, 3) таинственную высылку из столицы царем родовитых «шестнадцати», 4) некоторую забывчивость императрицы — о том, какой должна быть жена Цезаря, и 5) судьбу и поведение М. Ю. Лермонтова.

Как кажется, ключ ко всему этому лежит в истории написания Лермонтовым стихотворения «Смерть поэта», в котором, при очень внимательном чтении, оказывается много неясного.

Но самое важное то, что оно состоит из двух частей, каждая из которых вызвала совершенно разные высочайшие реакции.

Обратимся к подробным комментариям к этому стихотворению [Лермонтов 1936 II: 172]. Как будто бы в своем первом виде (то есть без окончательных 16 строк) стихотворение не вызвало никакого негодования при дворе. Приятель Лермонтова С. А. Раевский говорит в своем показании («Дело о непозволительных стихах»): «Пронеслась даже молва, что В. А. Жуковский читал их его императорскому высочеству, государю-наследнику, и что он изъявил высокое свое одобрение». Как будто бы сохранилось свидетельство, что Николай I, прочитав стихотворение Лермонтова, сказал: «Этот, чего доброго, заменит России Пушкина», а великий князь Михаил Павлович заявил: «*Se poète en herbe va donner de beaux fruits*» (*Бурнашев В. П.* М. Ю. Лермонтов в рассказах его гвардейских однокашников // Русский архив. 1872. № 9. С. 1770—1781). А управляющий III отделением А. Н. Мордвинов, по словам А. Н. Муравьева, сказал ему: «Я давно читал эти стихи графу Бенкендорфу, и мы не нашли в них ничего предосудительного» (*Муравьев А. Н.* Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871. С. 23). (Все указанные выше библиографические данные цитируются по комментарию к [Лермонтов 1936, II].)

Таково было положение первоначальное. Об обстоятельствах же появления заключительных строк известно из показаний С. А. Раевского и рассказа В. П. Бурнашева. Потрясенный смертью Пушкина, Лермонтов заболел, и вызванный к нему лейб-медик Арендт рассказал ему подробности о последних днях смерти Пушкина. Затем к поэту пришел его родственник Н. А. Столыпин. Столыпин всячески защищал Дантеса. Спор становился все более горячим (свидетелей, как можно понять, не было! — *Т. Н.*). Вечером, как сообщает Бурнашев, он нашел у Лермонтова и известное прибавление.

Новые заключительные стихи стали мгновенно расходиться и переписываться. Интересно, среди прочих, читать замечание тогда

юного В. В. Стасова: «Хотя мы хорошенько и не знали, да и узнать-то не от кого было, про кого это речь шла в строфе “А вы, толпою жадною стоящие у трона” и т. д., но все-таки мы волновались, приходили на кого-то в глубокое негодование...» (Русская старина. 1881. № 2. С. 410 и 411).

А. Н. Муравьев сообщает, что на следующий день Лермонтов был уже под арестом. Был арестован и С. А. Раевский (все указанные сведения взяты из комментария к [Лермонтов 1936, II]).

Интересна и «покаянная» записка самого Лермонтова о том, что, хотя многие говорили о смерти поэта с печалью, «другие, особенно дамы, оправдывали противника Пушкина, называли его благороднейшим человеком, говорили, что Пушкин не имел права требовать любви от жены своей, потому что был ревнив, дурен собою — они говорили также, что Пушкин негодный человек и прочее... Мне отвечали, вероятно, чтобы придать себе более весу, что весь высший круг общества такого же мнения» [Там же: 178]. Далее Лермонтов говорит о милости государя к покойному поэту, однако у этой «покаянной» записки очень достойный конец — «Сам я их никому больше не давал, но отречься от них, хотя постиг свою необдуманность, я не мог: правда всегда была моей святыней, и теперь, принося на суд свою повинную голову, я с твердостью прибегаю к ней, как единственной защитнице благородного человека перед лицом царя и лицом Божиим» [Там же: 179]. Вслед за этим 25 февраля 1837 г. последовало высочайшее повеление о том, что «лейб-гвардии гусарского полка корнета Лермонтова за сочинение известных стихов... перевести тем же чином в Нижегородский драгунский полк» (этот полк стоял тогда на Кавказе. — Т. Н.).

10. Итак, постараемся изложить последовательно некоторую цепочку собственных гипотез, еще явно требующих верификации и доработки.

- 1) Общество «шестнадцати» существовало в 1838 году, но зародиться оно могло и раньше — шло некое сближение его членов.
- 2) Свой стиль поведения оно, как теперь говорят, «моделировало» под героев Бальзака, особенно под «тринадцать».
- 3) У героев Бальзака была своя мораль, как сказали бы теперь, — ницшеанская.
- 4) Сюжет «Горошкового цвета» («Брачный контракт») разительно напоминал ситуацию Пушкина, вплоть даже до имени красавицы Натали.

- 5) Де Марсе, один из «тринадцати», явно провоцировал героя вызвать на дуэль поклонника Натали.
- 6) У наших «шестнадцати» аристократов также, особенно после прочтения повести Бальзака, могла мелькнуть мысль послать некое письмо Пушкину, провоцирующее дуэль с Дантесом. (Замечу, что ряд членов «шестнадцати», например П. Долгоруков и др., уже давно были на подозрении в пушкиноведении в этом смысле реально.)
- 7) Члены «шестнадцати», почти все — молодые красавцы, окружали царицу, которая, судя по приведенным выше воспоминаниям, вела себя не совсем точно. *La reine s'amusait.*
- 8) Тут важно, знал ли Лермонтов о том, кто послал Пушкину диплом роконосца. А если он этого не знал и Н. А. Столыпин ему это рассказал только после смерти Пушкина, тогда потом, вполне логично, в стихотворении появились знаменитые шестнадцать (совпадение? — *Т. Н.*) строк. Многое в них, как кажется, сказано прямо:

А вы, надменные потомки
известной подлостью прославленных отцов...

(тут более подробное обращение к предкам «шестнадцати», по-моему, сильно помогло бы).

Понятно и *наперсники разврата.*

- 9) Последняя идея состоит в том, что слова *жадною толпой стоящие у трона* — строка, обращенная не только и не столько к царю. «На троне» была и царица.
- 10) Таким образом, Лермонтов действительно совершил страшный поступок — он открыто объявил, что «жена Цезаря не вне подозрений», и ее свита позволяет себе все, и именно она, группа фаворитов, затравила великого поэта.
- 11) Тогда реакция царя, императора и мужа царицы, естественна. Естественно и то, что он постарался разогнать всех подозреваемых лиц, обнаружить которых как «сообщество» ему удалось постепенно. Естественно и то, что императрица, как мы видели выше, трепетала и боялась просить царственного своего мужа за любимцев. Естественно, что их матери падали именно к ее ногам.

- 12) И, наконец, о двух великих писателях, родившихся в один и тот же 1799 год, которых связывала — даже в браке — все та же провинциальная Россия, не удержусь от напрашивающейся пушкинской фразы: *Бывают странные сближенья.*

Литература

- Абрамович 1991 — *Абрамович С.* Пушкин в последний год. М., 1991.
- Андроников 1979 — *Андроников И. Л.* Направление поиска // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1979.
- Бальзак 1953 — *Бальзак О.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1953.
- Бальзак в русской литературе 1999 — Бальзак в русской литературе. М.: Рудомино, 1999.
- Герштейн 1986 — *Герштейн Э.* Судьба Лермонтова. М., 1986.
- Герштейн 1998 — *Герштейн Э.* Мемуары. СПб., 1998.
- Герштейн 2001 — *Герштейн Э. Г.* Память писателя. СПб., 2001. (Хочу поблагодарить Э. Г. Герштейн, приславшую — неожиданно для меня — свою новую книгу, в которой ряд приведенных фактов, на первый взгляд мелких, укрепил для меня высказанную в этой статье гипотезу.)
- Дмитриева 1997 — *Дмитриева Е. Е.* Русские пути и перепутья Бальзака // Оноре де Бальзак: денди и творец. М., 1997.
- Зильберштейн 1993 — *Зильберштейн И. С.* Парижские находки. Эпоха Пушкина. М., 1993.
- Карамзины 1960 — Пушкин в переписке Карамзиных 1836—1837 годов. М.; Л., 1960.
- Кюхельбекер 1979 — *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
- Лермонтов 1936, II — *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л.: Academia, 1936.
- Михайлов 1997 — *Михайлов А. Д.* Из истории переводов Бальзака в России // Оноре де Бальзак: денди и творец. М., 1997.
- Михайлов 1999 — *Михайлов А. Д.* «Русский Бальзак»: «юбилейный», «приспособленный» — и настоящий // Бальзак в русской литературе. М., 1999.
- Письма Павлищевой 1994 — Письма Ольги Сергеевны Павлищевой к мужу и отцу — 1837. СПб., 1994.
- Пушкин 1995 — *Пушкин А. С.* Дневники. Записки. СПб., 1995.
- Реизов 1960 — *Реизов Б. Г.* «Лилия в долине» и ее судьба в России // *Реизов Б. Г.* Бальзак: Сб. статей. Л., 1960.
- Тынянов 1968 — *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968.

- Шевырев 1999 — Шевырев С. П. Из «Парижских эскизов». Визит к Бальзаку // Бальзак в русской литературе. М., 1999.
- Эйхенбаум 1961 — Эйхенбаум Б. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961.
- Энциклопедия лит. героев 1997 — Энциклопедия литературных героев. Зарубежная литература XVIII—XIX веков. М., 1997.
- Balzac 1973 — *Balzac H. de. Une double famille, suivi du Contrat de mariage et de L'Interdiction.* Paris, 1973.
- Balzac 1981 — *Balzac H. de. La Comedie humaine. XII.* Paris, 1981. Index de personnages fictif.
- Balzac dans... 1993 — Balzac dans l'empire Russe. De la Russie à l'Ukraine. Paris, 1993.

ЧИСЛОВЫЕ МОДЕЛИ ПОРОКА И ДОБРОДЕТЕЛИ (Семантика «оцифрованного времени» в «Манон Леско»)

В. Н. Топоров опубликовал немало работ, посвященных и роли чисел в культурных моделях, и семантике этих чисел в реальных текстах¹. В этих его работах есть и объясняющая часть, есть и подмеченные им «загадки». Можно сказать по его работам, что древние модели обычно «прячутся» в пределах первого десятка, разлагаясь как $2 + 1$, $2 + 2 + 2 + 1$, $3 + 2$ и т. д. Совсем иная семантика у «случайных» цифровых доминант — например, у возраста 26 лет у героев классической европейской литературы.

Век Просвещения естественно пронизан цифрами, числовая точность сближает французский роман с современной литературой факта.

Но — как ни удивительно — числовые выкладки просто переполняют повесть самую мелодраматическую, самую притчеобразную, самую страстную — «Манон Леско» аббата Прево.

Над «Манон» рыдало не одно поколение, сентиментальные повести, как правило, коррелируют с некоторой туманностью, неясностью происходящих событий. Между тем в тексте «Манон Леско» практически нельзя встретить временных указаний типа *вскоре*, *незадолго перед тем*, *давно уже*, *совсем недавно*, *недолго* и т. д. Все указания точны — страстная любовь в доме откупщика длится *три недели*, снова в Сен-Дени герои попадают через *полтора месяца*, заключение длится *полгода*, плавание в Америку длится *два месяца*, в Америке они спокойно прожили *девять месяцев*, герой попадает в тюрьму в Америке на *три месяца*.

Рассказчик, встретивший Де Грие перед Америкой, зачем-то сообщает читателю, что это было за *полгода* до его (рассказчика) поездки в Испанию. Даже слуги в гостинице в Сен-Дени точно помнят, что герой был здесь с Манон *полтора месяца* тому назад. С самого начала — карета заказывается на *пять часов* утра, любовь изощряет ум героя за *два-три часа*, Тиберж прибывает в Сен-Дени спустя *полчаса* после героев: Манон навещает героя в семинарии в *шесть часов* вечера. Вечер у брата Манон длится до *полуночи*, и только в *четыре*

герой ложится в постель. Так же фиксируется время ухода и прихода героев, их знакомых, лакеев, привратников.

Сами героини внимательно следят за показателями времени. Так, отец кавалера Де Грие сообщает ему, что Манон, по его, отца, вычислениям, любила Де Грие ровно 12 дней²:

Il continua de me dire que, suivant le calcul qu'il pouvait faire du temps depuis mon départ d'Amiens, Manon m'avait aimé environ douze jours: car, ajouta-t-il, je sais que tu partis d'Amiens le 28 de l'autre mois; nous sommes au 29 du présent; il y en a onze que Monsieur B... m'a écrit; je suppose qu'il lui en ait fallu huit pour lier une parfaite connaissance avec ta maîtresse, ainsi, qui ôte onze et huit de trente-un jours qu'il y a depuis le 28 d'un mois jusqu'au 29 de l'autre, reste douze... (с. 34).

Сам герой, упрекая ветреную Манон, признается, что он все время вел точный счет случаям ее непостоянства:

Ce sont là des coups qu'on ne porte point à un amant, quand on n'a pas résolu sa mort. Voici la troisième fois, Manon, je les ai bien comptées (с. 141).

Герой точно рассчитывает, что двадцати тысяч экю им хватит на десять лет.

Современная теория речеобразования (литературный язык) пришла к выводу, путем большого числа экспериментов, что временная программа человеческой речи охватывает две единицы: короткую и протяженную, а паузы между ними распределяются следующим образом: перед короткой синтагмой идет долгая пауза, а после нее — краткая. Примерно таким же образом Де Грие описывает ритм своей жизни: *Mais j'étais né pour les courtes joies et les longues douleurs* (с. 75) и далее — *J'ai remarqué, dans toute ma vie, que le Ciel a toujours choisi, pour me frapper de ses plus rudes châtimens, le temps où ma fortune me semblait le mieux établie* (с. 124). Краткие периоды (обычно — сутки) переворачивают всю его как будто наладившуюся жизнь.

Итак, весь текст «Манон Леско» легко разбивается на эпизоды, имеющие определенную структуру. Вначале сообщается о прибытии в некое место (или отбытии из него). Например, *Мы так знали лошадей, что прибыли в Сен-Дени еще до ночи; Мы быстро доехали до Шайо и остановились на первую ночь в гостинице* и т. д.

Например, вначале рассказчик беседует с Де Грие очень недолго, потом он встречается его спустя почти два года. Де Грие рассказывает половину своей истории за час.

Семнадцатилетний герой, прожив безупречную юность, прибывает в Амьен, где два-три часа делают его другим человеком и он меняет свою жизнь за сутки³. После чего полтора месяца он наслаждается любовью в Сен-Дени и Париже. Сутки меняют его жизнь снова — он возвращается домой, где проводит (практически в заточении) полгода. Затем — около полутора лет в Сен-Сюльпис и Париже. Новая встреча с Манон меняет его жизнь за сутки. Затем — около полугода жизнь Шайо / Париж. Несколько периодов по суткам меняют их жизнь, и они оказываются в тюрьме. Месяцы в тюрьме. За сутки герой покидает Сен-Лазар, еще за сутки выкрадывает Манон из Приюта.

Рассказ обо всем этом длится час. Он охватывает, по нашему подсчету, 15 эпизодов.

Вторая часть структурирована менее четко — периоды от Шайо до вторичного заключения делятся по несколько дней. Затем снова ритм: путь в Америку длится два месяца. Девять-десять месяцев они живут в Новом Орлеане. Внезапная дуэль с племянником губернатора Синнеле и бегство после его мнимой смерти — сутки. Два дня — преследование героев. Затем — три месяца темницы, три с половиной месяца в Новом Орлеане. Потом — встреча Де Грие с первым рассказчиком в Кале, уже описанная вначале. Вторая часть также состоит из 15 сюжетных единиц.

В каждом эпизоде можно обнаружить одну ключевую фразу, как бы резюмирующую отношения героев; как правило, это мнение об отношении **Манон** (но об этом ниже). Эти фразы составляют нечто вроде реферативного текста сюжета, который, скорее, можно теперь, в свете теории возможных миров, регенерировать самым разнообразным образом, **иначе** перестраивая сюжет, например: 1) герой привозит Манон домой к себе и добивается согласия семьи на брак; 2) герой не просит непрерывно вспомоществования — отца, Тибержа, де Т... — и **сам** зарабатывает на жизнь себе и любимой; 3) герой пересматривает самооценку («мне вменялось в заслугу то, что было лишь следствием естественного отвращения к пороку») и считает себя более безнравственным, чем Манон; 4) Манон добивается расположения родных Де Грие и становится добропорядочной дамой и т. д. Роман Прево замечателен тем, что у него нет логически неизбежной эволюции сюжета, и — тем самым — на каждом переломе обстоятельств они могут измениться в любую сторону. В этом его безусловная занимательность, но в этом, по нашему мнению, и состоит его глубинная моралистическая дидактичность и одновременно жиз-

ненная правдивость. Роман — как бы раскрытая книга, где есть две страницы — направо и налево, его чтение напоминает непрерывно раздваивающуюся дорогу, где неверно выбранный путь приведет к повтору, к возврату, и — к следующему раздвоению. На этой-то роли числа **два** в романе мы и хотим остановиться подробнее.

Прежде всего — в романе **две части**. В ней как бы **два** рассказчика — первый, условно, — сам автор, Прево, создатель «Записок знатного человека», в которые и входит в виде фрагмента «История кавалера Де Грие и Манон Леско», и сам Де Грие.

Первый рассказчик встречает Де Грие **дважды**, с интервалом **два** года. Герой **дважды** оказывается в Сен-Дени; герои **дважды** начинают жизнь в Шайо.

Манон **дважды** предает героя, переходя к богатому любовнику.

Дважды Манон попадает в Приют. Герои **дважды** решают обвенчаться, но это у них не получается (правда, первый — по легкомыслию, второй — как наказание за это). Попытки эти симметрично близки, соответственно, к началу и к концу повествования. Герой **дважды** пытается начать духовную карьеру.

Два члена семьи Г. М... пытаются сделать Манон своей содержанкой.

Героя **дважды** выручает из тюрьмы отец. **Два** раза он просит денег в садах Парижа и получает их.

Число **два** настойчиво мелькает и на переходах от эпизода к эпизоду, и внутри эпизодического времени. В Сен-Лазаре герой говорит о **двух** месяцах пребывания и потом — еще о **двух** днях. Путь в Америку занимает **два** месяца. **Два** дня заняло бегство героя с Манон. «Мы шли, не останавливаясь, насколько позволяли силы Манон, то есть около **двух** миль». В Новый Орлеан к герою прибывает его друг Тиберж — «Вместе мы провели с ним **два** месяца в Новом Орлеане в ожидании кораблей из Франции и, пустившись, наконец, в море, высадились в Гавре **две** недели назад». Подобного рода примеры очень легко увеличить.

Разумеется, столь частое повторение числа 2 можно считать случайностью или объяснять ординарностью протекания житейского времени.

Однако можно вновь вернуться к работам В. Н. Топорова о функциональной символике пространства [Топоров 1980].

В. Н. Топоров подчеркивает роль числа **семь** в «Преступлении и наказании» Достоевского. Этот роман как бы настойчиво «семеричен». Именно числа 7 почти совсем нет в «Манон Леско». Итак, у

каждого значительного произведения есть своя числовая доминанта. И у Прево это — двойка.

Что же значит это число?

Во всех древних культурах легко найти ответ на этот вопрос, и ответ этот полностью соответствует смыслу романа: *это роман о страсти мужчины и женщины и о Добре и Зле*.

См. у В. Н. Топорова о дуализме «инь-ян» в китайской традиции: «Различиями между членами этой пары объясняли существование противопоставлений: между женским и мужским, слабым и сильным, темным и светлым, ночным и дневным, связанным с луной и связанным с солнцем, отрицательным и положительным. Учением о “инь-ян” задавался код структуры вселенной...» [Топоров 1980: 11].

Стараясь не отходить от сюжета романа, обратим внимание еще на одну фразу из этой же работы В. Н. Топорова, где говорится о том, что в ряде архаичных традиций нечетные числа связываются с мужским началом (динамичность, активность), а четные с женским (устойчивость, инертность) [Там же: 25].

Поэтому настойчиво мелькающая двойка и объясняет характер героя и говорит о том, что роман аббата Прево — не о двух героях, а о Женщине, поэтому он обычно в обиходном употреблении и называется «Манон Леско».

Примечания

¹ См., в частности: [Торогов 1980; 1987].

² Русский и французский текст см.: Прево А.-Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско. М., 1964.

³ В данном случае и далее слово «сутки» не синонимично «дню»: во всех ситуациях Прево описывает подробно именно **сутки**, то есть события вечера + ночь + утро + день.

Литература

- Топоров 1980 — Топоров В. Н. О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. М., 1980.
- Топоров 1983 — Топоров В. Н. К семантике четвертичности (анатолийское *теи- и др.) // Этимология 1981. М., 1983.
- Топоров 1987 — Топоров В. Н. Число как элемент описания и как парадигма в связи с его ролью в тексте // Исследования по структуре текста. М., 1987.

ПОРАЗИТЕЛЬНЫЕ СОВПАДЕНИЯ ДВУХ ТЕКСТОВ: ЗАГАДКА ИЛИ НЕТ?

1. Непосредственные данные

Если обращаться к совпадениям чисто лингвистическим, то значимыми, релевантными для возможных далеких выводов являются те совпадения, которые никак нельзя считать «мотивированными»: они не объясняются диахроническими и синхронными универсалиями, не могут считаться результатом заимствования или ареальным схождением.

При рассмотрении же совпадений двух или более текстов художественной литературы в их «немотивированной» части важным считается исключение возможности прямого влияния и влияния в диахронии. Конвергентные феномены обычно изучаются на более «высоком уровне»: жанра, литературного направления, национальной литературной традиции.

Ниже мы предлагаем читателю ряд совпадений, не во всем обусловленных указанными причинами. Речь будет идти о двух текстах, известных и изученных, — это «Тамань» М. Ю. Лермонтова и «Кармен» П. Мериме¹.

Несомненно, что «Тамань» написана раньше. Считается как будто бы доказанным, что П. Мериме в период написания «Кармен» не был ни в какой степени знаком с творчеством М. Ю. Лермонтова. Обе новеллы разделяет примерно 6—7 лет («Кармен» опубликована в 1845 г. и написана незадолго перед этим, а дату создания «Тамани» определяют по-разному: 1837, 1839 или даже 1840 г.).

Сначала представим читателю отмеченные нами и как будто бы «немотивированные» совпадения, не претендуя на их интерпретацию и пока воздерживаясь от какого-либо комментария.

Совпадения отмечены в трех плоскостях: типа самого текста, сюжета и образа основных героев и способа их авторского изображения. (Авторская нумерация перед курсивным заголовком представляет порядковый номер «совпадений».) Под буквой А говорится о тексте «Тамани»; все, относящееся к «Кармен», описывается под литерой Б.

I. Тип текста

1. Рассказ в рассказе

Обе новеллы построены по принципу «матрешки».

А.² Рассказчик в «Герое нашего времени» знакомится с пожилым и простодушным штабс-капитаном Максимом Максимычем. Тот рассказывает ему о некоем Печорине. Печорин появляется и, на глазах рассказчика, уезжает, равнодушно простившись с Максимом Максимычем, который оставляет рассказчику «Записки» Печорина, переданные ему ранее.

- Максим Максимыч, — сказал я, подошедши к нему, — а что это за бумаги оставил Печорин?
- А бог его знает! какие-то записки...
- Что вы из них сделаете?
- Что? Я велю наделать патронов.
- Отдайте их лучше мне.

Рассказчик сообщает читателю, что он решил опубликовать эти записки. «Тамань» — это уже записки самого Печорина, который в свою очередь выступает в роли рассказчика, однако уже в большей степени акционально задействованного. Таким образом, мы имеем Рассказчика 1 и Рассказчика 2. Важно отметить, что Рассказчик 1 успевает увидеть Рассказчика 2, над которым уже нависает близкая смерть. Имя Рассказчика 1 неизвестно, имя Рассказчика 2 — Григорий Печорин.

Б.³ Рассказчик 1 в «Кармен» — географ-археолог, он путешествует в поисках сведений о древней Мунде. В пути он встречается Рассказчика 2. Вскоре он встречается его второй раз уже приговоренным к смерти. Второй рассказ — это рассказ Рассказчика 2. Имя Рассказчика 1 неизвестно, имя Рассказчика 2 — дон Хосе Лисаррабенгоа (прозвище — Хосе Наварро).

В обеих новеллах Рассказчик 1 — носитель пассивного действия. Рассказчик 2 оказывается вовлеченным в основную фабулу, но есть разница: в «Тамани» фигурирует и второй мужской персонаж помимо Рассказчика 2, и он и есть тот герой, вокруг которого вертится действие. В «Кармен» Рассказчик 2 вовлечен в действие гораздо более активно и, пожалуй, именно его и можно считать основным мужским персонажем.

Рассказчики 2 в обеих новеллах — происхождения достаточно знатного, принадлежат к хорошему дворянскому роду. Оба они офицеры (правда, Хосе Наварро еще готовится стать офицером).

2. Два языка героев

А. Основные действующие персонажи «Тамани» говорят на двух языках — русском и украинском, причем свободно; переходят с одного на другой, имея при этом определенную коммуникативную стратегию.

Рассказчик 2 ищет квартиру:

Наконец из сеней выполз мальчик лет четырнадцати.

— Где хозяин?

— Нема.

— Как? совсем нету?

— Совсим.

— А хозяйка?

— Побигла в слободку.

Но этой же ночью он слышит у моря разговор мальчика и девушки:

(...) меня однако поразило одно: слепой говорил со мной малороссийским наречием, а теперь изъяснялся чисто по-русски.

— Видишь, я прав, — сказал опять слепой, ударив в ладоши: — Янко не боится ни ветров, ни тумана, ни береговых сторожей; прислушайся-ка: это не вода плещет, меня не обманешь, — это его длинные весла.

Несомненно, что язык «малороссийский», как бы диалект людей темных и малообразованных, — это маска мальчика, прикидывающегося более диким и безответным.

Б. Действующие персонажи «Кармен» — Кармен и Хосе — также говорят на двух языках: на испанском и на баскском. Дон Хосе — баск, и акцент его вполне различим.

Кармен довольно хорошо говорила по-баскски.

— Laguna ene bihotsarena, товарищ моего сердца, — обратилась она ко мне вдруг, — мы земляки?

Наша речь так прекрасна, что, когда мы ее слышим в чужих краях, нас берет трепет... (...)

— Товарищ, друг мой, неужели вы ничего не сделаете для землячки?

— Она лгала, сеньор, она всегда лгала. Я не знаю, сказала ли эта женщина хоть раз в жизни слово правды; но когда она говорила, я ей верил; это было сильнее меня. Она коверкала баскские слова, и я думал, что она наваррка; а уже одни ее глаза, и рот, и цвет кожи говорили, что она цыганка.

Хотя в повести момент двуязычия дублируется (Кармен говорит с мальчиком по-цыгански, а с Рассказчиком 1 — по-испански):

Мы остановились у дома, отнюдь не похожего на дворец. Нам отворил мальчик. Цыганка сказала ему что-то на незнакомом мне языке; впоследствии я узнал, что это «роммани», или «чипе кальи», наречие хитанов)...

но в общении с Рассказчиком 2 коммуникативная стратегия двуязычия Кармен очевидна.

II. Сюжет: интродукция

3. Поиск квартиры

А. Сюжетная линия у Лермонтова начинается с того, что Рассказчик 2 в «Тамани» ищет временную квартиру.

Я им объяснил, что я офицер, еду в действующий отряд по казенной надобности, и стал требовать казенную квартиру. Десятник нас повел по городу. К которой избе ни подъедем — занято. Было холодно, я три ночи не спал, измучился и начинал сердиться.

— Веди меня куда-нибудь, разбойник! хоть к черту, только к месту, — закричал я.

Б. «Кармен» начинается с того, что Рассказчик 1 едет, наняв проводника, из Кордовы в окрестности Монтильи. По дороге он встречает Рассказчика 2.

Я велел проводнику взнуздать лошадей и собирался проститься с моим новым приятелем, как вдруг тот меня спросил, где я думаю провести ночь.

4. Предлагающуюся квартиру не рекомендуют

А. После настойчивых просьб Рассказчика 2 ему квартиру находят:

— Есть еще одна фатера, отвечал десятник, почесывая затылок, — только вашему благородию там не понравится; там нечисто! — Не поняв точного значения последнего слова, я велел ему идти вперед, и после долгого странствования по грязным переулкам, где по сторонам я видел одни только ветхие заборы, мы подъехали к небольшой хате, на самом берегу моря.

Б. Рассказчику 1 в «Кармен» также не рекомендуют некую квартиру, куда он направляется с дороги.

Я ответил, что направляюсь в Воронью венту.

— Скверный ночлег для такого человека, как вы, сеньор... Я тоже туда еду, и если вы мне позволите вас проводить, мы поедем вместе.

Мы подъехали к венте. Она оказалась именно такой, как он мне ее описал, то есть одной из самых жалких, какие я когда-либо встречал.

5. *Старуха и ребенок-подросток — обитатели хижин*

А. Слепой мальчик лет четырнадцати из «Тамани» уже упоминался. Он говорит, что живет с хозяйкой, у которой детей нет.

— А у хозяйки есть дети?

— Ни; была дочь, да утикла за море с татаринном.

Казак, денщик Рассказчика 2, называет ее «старухой».

— Да что же? по крайней мере, показалась ли хозяйка?

— Сегодня без вас пришла старуха и с ней дочь.

— Какая дочь? у нее нет дочери.

Б. В жалкой хижине, куда попадает Рассказчик 1 из «Кармен», не было живых существ, по крайней мере в ту минуту, кроме старухи и девочки лет десяти-двенадцати, черных, как сажа, и одетых в ужасные лохмотья.

6. *Рассказчик обращает внимание на неожиданно хороший стол*

А. Рассказчик 2 из «Тамани».

Я вошел в лачужку. Печь была жарко натоплена, и в ней варился обед довольно роскошный для бедняков.

Б. Рассказчик 1 из «Кармен».

Ужин был лучше, нежели я ожидал. Нам подали, на маленьком столике, не выше фута, старого вареного петуха с рисом и множеством перца, потом перец на постном масле, наконец, «гаспачо», нечто вроде салата из перца.

7. У Рассказчика крадут вещи, достаточно ценные

А. Рассказчик 2 в «Тамани» неожиданно обокраден, хотя он как будто бы доверял обитателям хижины.

Я возвратился домой. В сених трещала догоревшая свеча в деревянной тарелке, и казак мой, вопреки приказанию, спал крепким сном, держа ружье обеими руками. Я его оставил в покое, взял свечу и пошел в хату. Увы! моя шкатулка, шашка с серебряной оправой, дагестанский кинжал — подарок приятеля — все исчезло.

Б. Рассказчик 1 из «Кармен» обокраден этой обольстительной цыганкой. У него украли красивые золотые часы.

Я поставил свои часы на бой, и этот звон очень ее удивил. (...) Она легко согласилась, но захотела еще раз справиться со временем и снова попросила меня поставить часы на бой.

— Они действительно золотые? — сказала она, глядя на них внимательно. (...)

Я возвратился в гостиницу немного сконфуженный и в довольно дурном расположении духа. Хуже всего было то, что, раздеваясь, я обнаружил исчезновение моих часов.

III. Герои — носители активного действия

8. Они — контрабандисты

А. Активные герои «Тамани» — Янко, девушка-«ундина», слепой мальчик — все занимаются контрабандой. И Рассказчик 2 это быстро понимает.

Мне стало грустно. И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну.

Б. Рассказчик 2 в «Кармен» — Хосе Наварро — действительно «идет ко дну». Он приговорен к смертной казни и на его совести немало убийств. Кармен толкает его на это.

Ты ловок и силен; если ты человек смелый, поезжай к морю и становись контрабандистом.

(...) Она меня уговорила без особого труда. Мне казалось, что эта беспокойная и мятежная жизнь теснее нас свяжет. (...) Жизнь контрабандиста нравилась мне больше, чем солдатская жизнь.

9. Центр сюжетной интриги — Женщина

В обеих новеллах вся ткань сюжета безусловно связана с Женщиной. Это — безымянная девушка-«ундина» в «Тамани» и сама Кармен у Мериме.

Поэтому их облик и поведение имеет смысл разобрать более подробно, да и авторы (и Рассказчики) говорят в основном о них и только о них.

9.1. Женщина появляется внезапно

10. Первое появление героини связано с водой

Прекрасная «ундина» возникает для Рассказчика 2 в «Тамани» на берегу моря, ночью, когда он слышит ее голос, а Рассказчик 1 в «Кармен» видит Кармен впервые после купанья в реке, в час, когда ничего уже не видно.

11. Свою красоту она являет уже потом

А. Рассказчик 2 вдруг видит ее на крыше хаты, где, как он думал, живут только старуха и слепой. Ее появление внезапно и ослепляюще:

Вдруг что-то похожее на песню поразило мой слух. Точно, это была песня, и женский свежий голосок, — но откуда?.. Прислушиваюсь — напев странный, то протяжный и печальный, то быстрый и живой. Оглядываюсь — никого нет кругом; прислушиваюсь снова — звуки как будто падают с неба. Я поднял глаза: на крыше хаты моей стояла девушка в полосатом платье, с распущенными косами, настоящая русалка.

Б. Кармен появляется также неожиданно. Об этом пишет Рассказчик 1.

Я курил, облокотясь на перила набережной, и в это время какая-то женщина, поднявшись по лестнице от реки, села рядом со мной. (...) Подходя ко мне, моя купальщица уронила на плечи мантилью, покрывавшую ей голову, «и в свете сумрачном, струящемся от звезд», я увидел, что она невысока ростом, молода, хорошо сложена и что у нее огромные глаза.

12. Ее появление влечет за собой отступление — рассуждение о женской «породе»

А. Увидев героиню, Рассказчик 2 в «Тамани» вдруг начинает обсуждать ее внешность несколько теоретически, вводя понятие «породы» и разъясняя его.

Решительно, я никогда подобной женщины не видывал. Она была далеко не красавица, но я имею свои предубеждения также и насчет красоты. В ней было много породы... порода в женщинах, как и в лошадях, великое дело; это открытие принадлежит юной Франции. Она, т. е. порода, а не юная Франция, большей частью изобличается в поступи, в руках и ногах; особенно нос очень много значит. Правильный нос в России реже маленькой ножки.

Общая оценка: все это было для меня обворожительно.

Б. Приведа Кармен в неверию и рассматривая ее, Рассказчик 1 начинает рассуждать:

Чтобы женщина была красива, надо, говорят испанцы, чтобы она совмещала тридцать «если», или, если угодно, чтобы ее можно было определить при помощи десяти прилагательных, применимых каждое к трем частям ее особы. Так, три вещи у нее должны быть черные: глаза, веки и брови; три — тонкие: пальцы, губы, волосы и т. д.

Общая оценка: она была бесконечно красивее всех ее соплеменниц, которых я когда-либо встречал.

Именно на этом совпадении хотелось бы все-таки остановиться. Несомненно, что оба писателя обращаются к эталонам женской красоты, данным французским писателем Пьером де Бурде-ем сьером де Брантомом (1540—1614) в его очень известной книге «Галантные дамы» («Les dames galantes»). Брантом пишет⁴, что красивая женщина должна совмещать тридцать признаков красоты:

...испанцы уверяют, что совершенная по красоте женщина должна иметь тридцать к сему признаков. Одна дама из Толедо — а город тот славится красивыми и изящными женщинами, многопытными в любви, — назвала и перечислила их мне. Вот они:

«Три вещи белых: кожа, зубы и руки;
Три вещи черных: глаза, брови и ресницы;
Три розовых: уста, щеки и ногти;
Три длинных: талия, волосы и руки» и т. д.

Очевидно, что П. Мериме прямо обращается к описанию Брантома. Но к нему восходит и текст Лермонтова, говорящего о «юной Франции», классифицировавшей женскую «породу».

Особенности внешности

13. Цвет кожи

А. ...особенное, ей только свойственное наклонение головы, длинные русые волосы, какой-то золотистый отлив ее слегка загорелой кожи на шее и на плечах...

Это героиня «Тамани».

Б. Ее кожа, правда, безукоризненна ровная, цветом близко напоминала медь.

Это Кармен.

14. «Дикость» героини

А. ...в ее косвенных взглядах я читал что-то дикое и подозрительное («Тамань»).

Б. То была странная и дикая красота («Кармен»).

15. Глаза героини, ее взгляд

А. Она села против меня тихо и безмолвно и устремила на меня глаза свои, и, не знаю почему, но этот взгляд показался мне чудно-нежен; он мне напомнил один из тех взглядов, которые в старые годы так самовластно играли моею жизнью («Тамань»).

Б. В особенности у ее глаз было какое-то чувственное и в то же время суровое выражение, какого я с тех пор не встречал ни в одном человеческом взгляде («Кармен»).

16. Необыкновенная и обращающая на себя внимание подвижность героини

А. Героиня «Тамани» как будто бы находится все время в каком-то странном и непрерывном движении.

...целый день она вертелась около моей квартиры: пенье и прыганье не прекращались ни на минуту. (...) Она вдруг прыгнула, запела и скрылась, как птичка, выпугнутая из кустарника. (...) В сенях она опрокинула чайник и свечу, стоявшую на полу. «Экой бес-девка!» — закричал казак.

Б. Столь же подвижна и Кармен.

Она тут же берет единственную старухину тарелку, ломает ее на куски и отплясывает ромалис, щелкая фаянсовыми осколками не хуже, чем если это были кастаньеты из черного дерева или слоновой кости. С этой женщиной нельзя было соскучиться, ручаюсь вам.

17. У обеих героинь несколько необычная привычка внезапно смеяться и хохотать

А. Старуха сердилась, она громко хохотала. (...) она захохотала во все горло.

Б. Как только мы остались одни, она принялась танцевать и хохотать, как сумасшедшая. (...) Когда я ей говорил об этом, она от хохота хваталась за бока. (...) Она снова разразилась хохотом, от которого я вздрогнул.

18. Героиня соблазняет и предает

История Кармен хорошо известна: она соблазняет Хосе, обещает быть его «роми» и предает, предает, пока не находит смерть от его руки.

Но такая же соблазнительница-предательница, влекущая к смерти, и героиня «Тамани»:

...как вдруг она вскочила, обвила руками мою шею, и влажный, огненный поцелуй прозвучал на губах моих.

Поздно вечером она зовет его к морю и, даже не объясняя, просит войти в лодку.

«Что это значит?» — сказал я сердито. «Это значит, — отвечала она, сажая меня на скамью и обвив мой стан руками, — это значит, что я тебя люблю...»

После этого она пытается утопить рассказчика, предварительно выбросив за борт его пистолет.

Но не умеющему плавать герою — Рассказчику 2 — удастся спастись. Рассказчику 2 из «Кармен» — нет!

2. Попытка некоторого комментария

Часть перечисленных выше «совпадений» объяснить все-таки можно. Например, контрабандисты вынуждены скрывать свой заработок, поэтому их хижина может быть нищей, а ужин — роскошным. Их подруги не сидят дома, а потому их загорелая кожа может иметь золотистый (или «медный») оттенок. С чужими их подруги и коварны, и вороваты. И для «общего дела» они должны быть загадочными и оболстительными. Контрабандисты бывают в разных странах и потому могут быть многоязычны.

Наконец, в эту эпоху фигуры контрабандистов, часто и вполне романтизированные, бывают персонажами (или героями) повестей и романов. За ними стоит все тот же «призрак свободы», который искал герой Пушкина.

И однако вся сюжетная последовательность развивающихся событий уже не кажется столь предсказуемой.

На обсуждении этой работы, представленной в виде доклада на конференции «La Russia verso Oriente: il crocevia del Caucaso. Venerdì, 22 febbraio, 2002. Venezia», итальянский коллега А. Литворня заметил, что обе новеллы могут иметь в качестве некоего общего протекста книгу известного писателя и путешественника Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе». Действительно, писатель-аристократ Ян Потоцкий был очень знаменитым человеком, и книга эта, первая часть которой была издана в Петербурге в 1804 г., была также очень известна⁵. Об этом можно судить хотя бы по длинному стихотворному наброску Пушкина:

Альфонс садится на коня;
Ему хозяин держит стремя...

где пересказывается начало романа Потоцкого.

Действительно, начало «Рукописи...» как будто бы полностью это подтверждает. Рассказывает французский офицер (Рассказчик 1) о том, как ему удалось найти в разгромленной французами Сарагосе большой текст-рукопись, принадлежащий перу Рассказчика 2. Дальнейшее изложение событий идет от лица именно Рассказчика 2, испанского офицера. Герой, Альфонс Ван Ворден, пускается в Мадрид кратчайшим путем, рассчитывая по пути остановиться в каком-либо приличном трактире или гостинице. Хозяин его начального пристанища ему останавливаться там *не советует*, мотивируя свои наставления опасностью кишящих всюду контрабандистов или злых

призраков, поселившихся в придорожных домах. Однако Ван Ворден смело пускается в путь и останавливается, наконец, в зловещем и запущенном пустом трактире.

И тут всякое сходство с нашими двумя новеллами кончается. И начинаются его длинные и необыкновенные приключения, которые никак нельзя соотнести ни с «Таманью», ни с «Кармен». И разумеется, нет никаких намеков на текст Брантома, который в наших двух новеллах возникает в одном и том же звене в целом совпадающей сюжетной цепи.

Естественно обратиться к возможным связям Лермонтова и Мериме.

О «русофильстве» Проспера Мериме писали много, и прежде всего — он сам. Регулярно заниматься русским языком он начал с Варварой Ивановной Лагрэнэ-Дубенской с 1846 г. Однако известно его более раннее письмо к ней на русском языке, которое, по ряду предположений, может быть датировано и 1840 г. Возможно, что он имел и другого, профессионального, преподавателя русского. Во всяком случае, он пишет ей в 1846 г., имея в виду именно стихи М. Ю. Лермонтова: «Я уже наизусть знаю те стихи, которые Вы мне дали, и если Вы мне разрешите, я буду сам их читать по-русски в субботу»⁶. В 1852 г. он пишет А. Соболевскому в связи со смертью Н. В. Гоголя: «Мне кажется, что над вашими лучшими гениями всегда нависает страшная судьба»⁷; предполагается, что он имеет в виду Пушкина, Лермонтова и Гоголя. В 1864 г. Мериме вместе с И. С. Тургеневым переводит «Мцыри».

Итак, Мериме, конечно, многое о Лермонтове знал, но непосредственных сведений о «Тамани» мы не находим.

Лермонтов, по многим свидетельствам, знал французскую литературу прекрасно (см. наст. изд., с. 13—31). Несомненно, что физический облик безобразного горбуна Вадима — героя одноименного романа Лермонтова — почти полностью повторяет (кроме лица) облик Квазимодо. Существуют и другие переключки с текстами В. Гюго. Что касается непосредственного влияния на роман «Герой нашего времени», то принято говорить о «Адольфе» Б. Констанна, «Исповеди сына века» А. Мюссе, о «Неволе и величии солдата» А. де Виньи, «Рене» Шатобриана.

Б. В. Томашевский, наиболее подробно исследовавший тексты Лермонтова в свете современной ему западноевропейской литературы, выдвигает на первый план среди источников «Героя нашего времени» роман «Жерфо» малоизвестного у нас писателя бальзаков-

ской школы Шарля де Бернара (1804—1850); сюжеты двух романов им тщательно сравниваются⁸.

Б. В. Томашевским высказывалось также предположение, что в тексте «Вадима» есть маленькая вставная новелла — рассказ о мертвом женихе, пришедшем в брачную постель своей невесты и изгнанном потом из дома с большими усилиями. Возможно, как пишет Б. В. Томашевский, здесь можно говорить о влиянии новеллы Мериме «Венера Илльская» (1837 г.). Однако она опубликована позднее того периода, когда Лермонтов писал «Вадима», — 1832—1834 гг.; кроме того, «сюжет о мертвом женихе» всегда был очень распространен в славянском фольклоре.

Более убедительным можно считать мнение Н. К. Пиксанова о том, что в «Вадиме» — романе о крестьянском восстании в «пугачевщину» — во многом нашла свое отражение «Жакерия» П. Мериме⁹.

Однако все это говорит только о том, что Лермонтов следил за новинками французской литературы, читал внимательно, и о том, что творчество Мериме было ему известно — во всем этом трудно и сомневаться!

В уже упомянутой статье говорилось о возможном влиянии одного романа О. Бальзака на судьбу Пушкина и Лермонтова. Я услышала много откликов на эту статью и, прежде всего, хочу сказать, что многие из читавших ее предполагают, что Бальзак знал о семейной жизни Пушкина гораздо больше, чем это принято считать. Указывать на это может и имя героини — Natalie, а не Nathalie, как это принято во французской традиции.

Несомненно, что так интересовавшийся Россией Мериме очень многое знал о ней именно из устных разговоров и пересказывать новинки литературы могли ему вовсе не обязательно по-русски. Да и публикаций русских текстов было много. Вот, например, в 1829 г. С. Соболевский пишет Шевыреву: «...Париж, брат, чудо. Всего хорошего много, даже русских журналов у Ferrussac и Julien; правда, что за 1827 год»¹⁰.

Исследования литературных контактов и влияний, согласно давней и заслуженной традиции, обычно базируются на зафиксированных, то есть письменных фактах. Однако устные беседы, о которых часто, увы! узнать невозможно, вводят в обиход огромное количество разнообразных сведений. Человеком таких контактов и близким знакомым Мериме был и сам С. Соболевский. Вот как характеризует его А. К. Виноградов: «Он был подобен тем режиссерам, которые, раздарив свой талант актерам, сами не выступают на сцене. Он был

организатором тех соприкосновений, *контактов разнообразных литературных школ* (курсив А. К. Виноградова. — Т. Н.), направлений и течений в Европе, которые зачастую без посредства не могли бы соприкоснуться. Он с любопытством следил за теми искрами, которые получались в результате этих контактов, и вот одним из таких контактов явился *пушкинизм Проспера Мериме* (курсив А. К. Виноградова. — Т. Н.)¹¹.

По всей вероятности, Мериме знал о повести Лермонтова именно из таких, незафиксированных, устных контактов.

Итак, первая гипотеза: Мериме знал что-то о романе Лермонтова из незафиксированных и, возможно, навсегда нам недоступных устных или эпистолярных источников.

Но возможна и другая гипотеза. Тот же Н. К. Пиксанов, в свою очередь, указывает на столь же удивительные текстуальные и сюжетные совпадения «Вадима» Лермонтова и «Капитанской дочки» Пушкина. Например, сходным и ужасным образом растерзаны восставшими крестьянами старые и достойные жены: жена капитана Миронова и жена помещика Палицына, а судьба их мужей отлична друг от друга. А между тем Лермонтов писал «Вадима» на несколько лет раньше Пушкина, работавшего над «Капитанской дочкой», которая была опубликована в 1836 г., когда Лермонтов уже отошел от «Вадима», не закончив его, а опубликован был «Вадим» только в 1873 г.

Таким образом, можно предположить, что существуют — на уровне сюжетного построения и реальной текстовой ткани — некие обязательные связи и импликации, еще не изученные литературоведами. То есть: если говорится о том-то, то сюжет будет таким-то, и в нем обязательна судьба таких-то героев, и будут такие-то и такие-то литературные отступления, и даже вставные эпизоды уже будут предопределены.

В заключение можно сказать следующее. Несомненно, что текстовые (то есть прочтение зафиксированных публикаций) и личные контакты и отношения вначале определяют текстуальные совпадения. Позднее же эти особенности текста и сюжета становятся некими единицами литературы вообще. Например, в своей работе о взаимосвязи стихотворений Н. С. Гумилева «Охота» и А. А. Ахматовой «Сероглазый король» (см. наст. изд., с. 264—275) я старалась показать, что несомненные связи текстов Гумилева и Ахматовой, обусловленные глубокими и разнообразными корреляциями — как личными, так и литературными, — образуют в конце концов общий фрагмент гипертекста, который становится чисто литературным об-

разцом, возникшим вокруг темы «Смерть властелина на охоте». В качестве примера было приведено стихотворение Г. Иванова 1916 г.: *Мы скучали зимой, влюблялись весной, Играли в теннис мы жарким летом...* явно не связанное с отношениями Гумилева и Ахматовой.

И в данном случае также, несомненно, возникало некоторое литературное общее место, почти стереотип. Так, например, роман Пьера Бенуа «Атлантида»¹², повествующий о событиях 1903 года, начинается с рассказа-письма офицера Ферьерра (Рассказчик 1), который в свою очередь передает подробную исповедь поручика Сент-Ави (Рассказчик 2). Конечно, Рассказчик 2, офицер из хорошей семьи, пустившийся в далекий и опасный путь по неизведанной африканской пустыне, под влиянием Женщины — прекрасной и губительной, как и Хосе Наварро, идет на убийство товарища. Рассказчик 1 видит его в последний раз уходящим на смерть. Как видно, этот текст близок всем трем разобраным выше, но, конечно, ближе к новелле Мериме и началу «Рукописи, найденной в Сарагосе». Как можно предположить, это уже не непосредственное влияние, а выбор литературного образца.

Примечания

¹ Пользуюсь случаем поблагодарить А. Д. Михайлова за ценные советы и консультации.

² Текст «Тамани» анализируется по изданию: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Academia, 1937. Т. V. С. 229—240.

³ Текст «Кармен» анализируется по изданию: *Мериме Проспер.* Собр. соч. Т. II. М.; Л.: Academia, 1933. С. 325—408.

⁴ Описание женской красоты цитируется по изданию: *Брантом Пьер де Бурдей сьер де.* Галантные дамы // Эстетика Ренессанса. Т. 1. 1981. С. 481.

⁵ Роман Я. Потоцкого анализируется по изданию: *Потоцкий Я.* Рукопись, найденная в Сарагосе. М., 1968.

⁶ Цитируется по книге: *Виноградов А. К.* Мериме в письмах Соболевскому. М., 1928. С. 78.

⁷ Там же. С. 141.

⁸ *Томашевский Б.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство. 43—44. *Лермонтов М. Ю.* Т. 1. М., 1941.

⁹ *Пиксанов Н. К.* Крестьянское восстание в «Вадиме» Лермонтова. Саратов, 1967.

¹⁰ Цитируется по книге: *Виноградов А. К.* Указ. соч. С. 20.

¹¹ *Виноградов А. К.* Указ. соч. С. 8.

¹² *Бенуа Пьер.* Атлантида // *Бенуа Пьер.* Соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1997.

КНЯЗЬ ЗВЕЗДИЧ И БАРОНЕССА ШТРАЛЬ — КТО ОНИ ТАКИЕ?

В антропонимически многослойном пространстве лермонтовского «Маскарада» выделяются две фигуры, странные, сомнительные и авантюристические. Это — баронесса Штраль и князь Звездич.

Что их связывает и кто они такие?

А. Б. Пеньковский [Пеньковский 2003], занимаясь персонажами «Маскарада», посвятил им значительную часть своей книги. Вот — в кратком виде — его соображения:

- Оба персонажа связаны семантикой имен: *звезда* (Звездич) — *луч* (Strahl). Антропонимическое единство, как пишет А. Б. Пеньковский, ведет и к функциональной близости поведения. «Так, они оба связаны с браслетом и чрез него с основными героями драмы, они оба совершают бесчестные поступки, оба раскаиваются, оба запаздывают с раскаянием и признанием» [Там же: 41].
- Оба они входят в поле «света» и в символику бально-маскарадного мира. Основы их имен позволяют видеть в них символы космоса, залитого светом: звезда — луч — свет — блеск — сияние... [Там же]. Но этот свет — лжесвет, это блеск маскарада, а не жизни.
- К тому же, Звездич и Штраль — это чужие имена и чужие титулы. Баронство в России было редким, и баронами часто называли (иронически) остзейских дворян. Титул барона не давал его носителям права на почетное величание вроде *сиятельство, светлость* [Там же: 50]. Кроме того, князь Звездич — скорее, серб, то есть представитель нации без аристократических традиций.

Итак, заключает А. Б. Пеньковский: «Оба имени являются чужими. Звездич и Штраль — чужие имена. Они чужие прежде всего с точки зрения языка. Они не русские. Они чужезычны» [Там же: 51]. И далее — «ни одна из такого рода фамилий не давала ему решения всего комплекса стоявших перед ним художественных

задач с такой глубиной, тонкостью и изяществом, как фамилии Звездич и Штраль» [Пеньковский 2003: 53].

Нужно напомнить еще три важных обстоятельства. Первое — они (трудно сказать, вольно или невольно) губят через интригу доверчивую, простодушную и привлекательную молодую женщину — Нину Арбенину¹. Второе — баронесса влюблена в князя, но это скрывает, скрывает и от него. Третье — князь очень привлекателен и по сути является привычным шармером-обольстителем. И еще: ряд жизненных обстоятельств этой пары представляет собой много для нас важного, о чем будет сказано дальше.

Итак, антропонимическое пространство «Маскарада» соблазнительно многослойно. Лермонтов вводит в него и другие «чужие» имена, например, Адам Шприх, Казарин. Как он пишет далее, на этом фоне «чужих» масок и фигур вроде *Старик, Гость, Доктор*, тоже как будто восходящих к Комедии масок, простая русская фамилия одного из проходных персонажей — *Петров* — кажется уже странно и подозрительно отчужденной [Там же: 63].

Наконец, как показывает А. Б. Пеньковский, «напрокат», «масочно» и само имя *Нина*. Правда, это имя имеет и наследственные корни: прадед Лермонтова, Алексей Емельянович Столыпин, был страстным театралом и содержал «домашний» театр, с успехом продемонстрировавший и на московской сцене спектакль «Нина, или От любви сумасшедшая»². Более сложной кажется «антропонимическая маска» главного героя — Арбенина. Корень *арб-*, по мнению Пеньковского, ведет нас к «арабу», то есть мавру — Отелло, понапрасну убивающему жену свою из ревности.

Однако уже высказывалось мнение, что в «Маскараде» отражена личная трагедия А. С. Пушкина³. Тогда Нина — это N. N., Наталья Николаевна. Принимая эту гипотезу, мы можем понять имя Арбенина и несколько иначе, чем это трактует А. Б. Пеньковский. «Мавр» — сам Пушкин, «потомок негров безобразный». И зовут его *Евгений*, а отчество — *Александрович*. Окончание фамилии — *-ин*, как у Онегина. А. М. Марченко отмечает, что в отрывке из неоконченной повести «Я хочу рассказать вам», над которой М. Ю. Лермонтов работал уже после «Маскарада», то есть в 1837—1841 гг., героя также зовут Арбенин, но на этот раз уже прямо — Александр Сергеевич [Марченко 1984а: 213]. Наконец, в Москве — городе Лермонтова — Пушкин прожил с молодой женой на *Арб-ате*.

Гипотеза А. М. Марченко кажется все более вероятной. Так, еще до появления убедительной статьи Поволоцкой (см. наст. изд.,

с. 13—30) я пришла к выводу, что трагедия Пушкина вполне явственно прочитывается и в «Песне о купце Калашникове» Лермонтова, написанной им летом 1837 г. на Кавказе, куда он был выслан за стихотворение «Смерть поэта»⁴. И, действительно, есть здесь и бедность в эту пору Калашникова:

Ходят мимо бояре богатые,
В его лавочку не заглядывают.

Далее. Наталью Николаевну Пушкину, как известно, многие упрекали за излишне подробные рассказы мужу о не всегда приличных комплиментах, объяснениях в любви (разговор со старым Геккереном, в частности). См. рассказ красавицы мужу:

И ласкал он меня, целовал он меня;
На щеках моих и теперь горят,
Живым пламенем разливаются
Поцалуи его окаянные...
А смотрели в калитку соседушки,
Смеючись, на нас пальцем показывали...

«Обольститель» Кирибеевич — иностранец, служащий в войсках царя. См. слова Калашникова:

К тебе вышел я теперь, бусурманский сын.

Значимы и последние слова царя, обращенные к Калашникову:

Молодую жену и сирот твоих
Из казны моей я пожалую.

Наконец, сама фамилия купца ведет, возможно, и к любовнице Пушкина, простой девушке, дочери управляющего, Ольге Калашниковой, о которой в кругу его друзей было широко известно.

На этот внутренний сюжет поэмы Лермонтова литературоведы все эти годы не обращали внимания, обманутые «народностью», «фольклорностью» и т. д.

Известно, что личная жизнь Пушкина отражена в повести В. Одоевского «Княжна Зизи». Более того, в моей работе «О возможном влиянии одного текста О. Бальзака на судьбы русских поэтов» (см. наст. изд., с. 13—31) указывается на слишком явные сходства жизни Пушкина и сюжета романа Бальзака «La fleur des poids» (буквально «Горошковый цвет»), появившегося в петербургском обозрении «Revue étrangère» в 1835 г. осенью (впоследствии — это «Брачный контракт» 1842 г.).

Наверняка, отголоски пушкинской трагедии запрятаны и в других повестях, рассказах и романах.

Основная, известная читателям, версия «Маскарада» — это вторая его редакция. Первая редакция была представлена Лермонтовым в драматическую цензуру при Третьем Отделении его императорского величества канцелярии в 1835 г. для получения визы на постановку ее в «Императорском санктпетербургском театре». Ее содержание известно по докладу цензора Е. Ольдекопа. Она была запрещена к постановке. Вторая редакция (самая известная) была запрещена также. В октябре 1836 г. Лермонтов представляет третью редакцию (по некоторым данным, четвертую) под названием «Арбенин». Сюжетные линии в ней достаточно сильно изменены. Баронесса как персонаж отсутствует. Появляется какой-то мало понятный по функции персонаж — Оленька, воспитанница. У князя, действительно, роман с Ниной (или взаимное влечение). Нина остается в живых, но Арбенин навсегда уезжает. Существенно для нас (для дальнейшего изложения), что князь Звездич летом часто виделся в деревне с Ниной (в этой редакции — Настасьей Алексеевной). И в этой редакции Нина уже виновата, более того, как пишет исследовательница «Маскарада» в 1920-е гг., «теперь Нина является коварным существом, действительно обманывающим благородного и нисколько не демонического Арбенина» [Ефимова 1927: 37]. Правда, та же А. М. Марченко предлагает другую трактовку для этой последней, 1836 г. редакции пьесы, названной «Арбенин». Эта кажущаяся для современного взгляда очень слабая редакция обретает жизнь, если обратиться к пушкинской биографии середины 30-х гг. Вначале в центре «Маскарада» была игра и страсть к игре, затем — беспричинная ревность. А в последней редакции? Как пишет А. Марченко, «Звездич, настойчиво и давно преследовавший жену Арбенина, наконец, добивается своего: Нина признается, что любит его. И в то же время явно боится решительных действий со стороны ошастливленного Звездича (...). В испуге, спасая себя, Нина предает воспитанницу своей матери, названную сестру. Клевещет, уверяя мужа, что Звездич, зачавший в их дом, ездил из-за Оленьки. И когда у Арбенина появляется план: женить напроказившего князька на влюбленной в него девушке, чтобы ограбить и себя, и жену от сплетен, Нина не возражает. (...) Ведет себя как нельзя благоразумнее. Более чем благоразумно держалась и Наталья Николаевна Пушкина, когда Дантес скоропалительно женился на ее сестре» [Марченко 1984: 237]. То есть, по мнению А. Марченко, эволюция редакций связана с развитием ситуации «около Пушкина».

Однако нашим источником служит лишь общеизвестная вторая редакция⁵.

Итак, прежде всего обратимся к одному существенному обстоятельству.

Архетипическая модель пары — двух бывших любовников, интриганов и носителей зла, представлена во многих произведениях мировой литературы (вплоть до лисы Алисы и кота Базилио) и изучение инкарнаций этой пары — особая тема, всерьез заслуживающая внимания. Но в данном случае интересны более конкретные прототипы и их имена.

Уже говорилось, что князь Звездич, скорее всего, серб (но вместе с тем в нем есть какой-то блеск офицера Австро-Венгерской империи). Баронесса Штраль, по-видимому, «из немцев».

Но, кажется, их прообразы — на самом деле французские.

Осмеливаемся выдвинуть гипотезу, что это — герои «Опасных связей» Шодерло де Лакло: маркиза де Мертей и виконт де Вальмон.

Как это можно доказать? Вероятно, двумя способами: сведениями о влиянии на Лермонтова французской литературы и самим сопоставлением текстовых и сюжетных линий.

М. Ю. Лермонтов, по многим свидетельствам, знал французскую литературу прекрасно. В статьях: [Николаева 2004, а также см. выше наст. изд., с. 13—31] подробно анализируется упоминание бальзаковских героев и аллюзий, обращенных к бальзаковским текстам, в его текстах, а также возможное знакомство с произведениями П. Мериме.

Столь же детально, как и Б. Томашевский, связи М. Ю. Лермонтова с западноевропейской литературой исследовал А. В. Федоров [Федоров 1941]. А. Федоров тоже указывает на знакомство с А. де Виньи, А. Шенье, Лагарпом, В. Гюго и др. По его мнению, более пристальное внимание к французской литературе появилось у Лермонтова в последние годы жизни поэта. Ранее его увлекало творчество Гёте, Гейне и, конечно, огромное место в его мире занимал Дж. Байрон. А. Федоров делает одно тонкое замечание, которое нужно иметь в виду, обсуждая вопросы — читал или не читал поэт, знал или не знал произведение X именно французской литературы. Он считает: именно потому, что французская литература, особенно литература XVIII века, была так хорошо знакома людям лермонтовского круга и уровня, она не казалась ни интересной, ни оригинальной, ни привлекающей внимание. Она была как бы «своей», но как и своя, была прекрасно усвоена [Там же: 194].

Но был и еще источник влияния, шедший из Франции. Так, Б. М. Эйхенбаум пишет, что «значительно более важным, в плане установления прямых источников, является выяснение связи “Маскарада” с романтической мелодрамой (преимущественно французской), получившей в эпоху 30-х годов чрезвычайно широкое распространение на русской сцене в переводах, переделках и подражаниях»⁶.

И вот на поток французских текстов, воплощенных на московской и петербургской сценах, стоит обратить внимание. Это были: переводы, переложения, переделки и пересказы. Так, мною, по данным Приложения к «Истории русского драматического театра. Репертуарная сводка» (История. 1978. Т. 3. С. 218—338), был сделан специальный подсчет, а именно: сколько на московской и петербургской сцене в период с 1826 по 1845 г. шло таких «околофранцузских текстов». Их оказалось 456(!). Немецких, английских, итальянских и испанских источников было поразительно мало. Даже русских оригинальных пьес было значительно меньше. Некоторые пьесы, традиционно считающиеся русскими, например известные водевили Д. Т. Ленского, оказывались в конечном итоге переделками и переложениями с французского. Сюжеты практически тиражировались. Так, например, в 1837 г. была поставлена драма Ивельева «Владимир Влонский», поразительно напоминающая «Маскарад», только вместо браслета там фигурирует обручальное кольцо. Так что, по мнению З. С. Ефимовой, «Маскарад» М. Ю. Лермонтова просто запоздал с появлением на сцене и потому был признан поначалу пьесой хаотической и слабой [Ефимова 1927].

Интересно, что и в повести А. А. Бестужева-Марлинского «Испытание» и в повести В. А. Соллогуба «Большой свет», опубликованной в «Отечественных записках» в 1840 г., где откровенно и издевательски изображен М. Ю. Лермонтов под именем жалкого и бедного корнета Миши Леонина, основное действие и его пружина возникают как раз на маскараде⁷. Кроме того, нельзя забывать, что именно на новогоднем **маскараде** в 1810 г. дед Лермонтова, Михаил Васильевич Арсеньев, почти в присутствии жены и дочери, покончил с собой из-за несчастной любви к соседней помещице⁸.

Итак, обратимся к другой культурологической сфере. К сожалению, филологи, ища следы какого-либо влияния одного автора на другого или на истоки сюжета, обычно оперируют текстом А и текстом Б. Между тем культурология среды оказывает влияние не меньшее, а иногда и большее, или связь является намного более простой⁹.

Например, известно, что большой успех имела пьеса «Тридцать лет, или Жизнь игрока» Дюканжа и Дино, шедшая с 1829 г. в Москве и Петербурге. (Лермонтов смотрел ее в 1829 г.) Герой проигрывает состояние, опускается, живет в хижине, почти убивает своего сына и т. д.¹⁰ Как будто бы никто не обратил внимание на *ИМЯ* несчастного: Жермани (тут явно притягиваются ассоциативно Германн и Сен-Жермен).

Однако ссылок на «Опасные связи» я, в связи с творчеством Лермонтова, не встретила нигде. На русском языке этот роман появился впервые в 1804—1805 гг. под названием «Вредные знакомства».

Пересказывать сюжет этого великого романа, я думаю, не имеет смысла. Он кажется абсолютно прозрачным¹¹. (Но это, как выяснится, только на первый взгляд.) Иллокутивная сила этого романа в письмах в том, что четкая схема сюжета и отношений героев все же дает возможность неожиданных трактовок, чуть-чуть иных, а читателю-филологу непонятно, где же именно в этом безупречно построенном тексте можно обнаружить места для подобных новых интерпретаций.

Спустя 200 лет после публикации романа (а опубликованы были «Опасные связи» в 1782 г.) один за другим по книге Шодерло де Лакло были сняты четыре фильма: Роже Вадима (Франция), Милоша Формана (США), Стивена Фрирза (США), последний фильм — 2002 г. Ж. Дайана (Франция — Канада). Все четыре фильма мной были внимательно просмотрены (и, к тому же, не одна театральная постановка), и каждый раз удивляла возможность новой глубинной трактовки, возникающей практически на минимальном изменении поверхностной ткани сюжета.

Но, говоря проще, основное в этом романе — страх перед любовью, страх испытать истинную подлинную любовь и страх ее показать, что не одно и то же¹².

Боязнь обмануться ведет к желанию обманывать.

Утрированная куртуазность и хитро сплетенная интрига являются таким образом средствами защиты. Протагонисты блестящи и в то же время не защищены, а их кончающаяся эпоха (1782!) позднее представляется потомкам уже маскарадной, а пространство маскарада, как пишет А. Б. Пеньковский, ослепительно и лживо.

Маркиза де Мертей продолжает любить виконта де Вальмона, который уже побывал ее любовником, но боится его потерять совсем, отдавшись ему снова, и потому задает ему, как в сказке, трудно и мучительно решаемые задачи. Она боится потерять и свою репута-

цию, репутацию женщины, **которая** выбирает и бросает любовника, а не репутацию женщины, **которую** бросают¹³. Вальмон же по-настоящему влюбляется в «президентшу» мадам де Турвель, но боится потерять репутацию петиметра и ловеласа. Остальные — жертвы протагонистов, фигуры менее яркие. В свою очередь естественно и то, что вспыхнувший кинематографический интерес к этому роману возник именно в конце XX в., когда психоанализ как метод приобрел более широкое распространение и применение.

Возвращаясь к «Маскараду», скажем, что трудно решить на уровне имен, что «главнее» и, тем самым, кто главнее: **Звездич** или **Штраль**. Звезда посылает лучи, и потому центр как будто бы она, но звезда далеко, а луч поражает здесь и сейчас. Как кажется, эти неоднозначные и сложные корреляции — ключ и к разным трактовкам «Опасных связей».

Разумеется, страх обмануться в любви преследует и Арбенина. Так же боится открыться в своей любви к князю Звездичу и баронесса Штраль у Лермонтова. Необходимо еще раз напомнить, что ключевое слово интерпретации у исследователей «Маскарада» от редакции к редакции менялось: если более ранний текст можно было трактовать как «драму ревности», то «Арбенин», скорее, это «драма мести», поскольку в позднем тексте Арбенин устраивает так, что князь Звездич обвиняется в шулерстве, передергивании, и его репутация погублена. В. Комарович в специальной статье объясняет эту эволюцию личными обстоятельствами М. Ю. Лермонтова в это время [Комарович 1941: 632—633].

В романе Шодерло де Лакло главной интриганкой, носительницей почти инфернального зла, является маркиза.

См. в конце романа: Письмо 169. От Шевалье Дансени к госпоже де Розмонд:

Я считал, что окажу услугу обществу, разоблачив перед ним такую опасную женщину, как госпожа де Мертей, которая, как вы сами можете убедиться, является единственной, истинной причиной всего, что произошло между господином де Вальмоном и мною¹⁴.

Письмо 171. От госпожи де Розмонд к шевалье Дансени:

Когда узнаешь о подобных мерзостях, жалеешь, что еще живешь на белом свете. Стыдно быть женщиной, когда знаешь, что есть женщина, способная на такое распутство¹⁵.

Письмо 175. От госпожи де Воланж к госпоже де Розмонд:

Я была права, когда говорила, что, может быть, для нее было бы счастьем умереть от оспы. Она же, главное, поправилась, но оказалась ужасно обезображенной, а главное — ослепла на один глаз. Вы сами понимаете, что я с ней не виделась, но говорят, что она стала совершенным уродом.

Маркиза де..., не упускающая ни малейшей возможности позлословить, вчера, говоря, о ней, сказала, что болезнь вывернула ее наизнанку и что теперь душа у нее на лице. К сожалению, все нашли, что это очень удачно сказано¹⁶.

Итак, творец злодеяний, в основном, маркиза де Мертей.

Постараемся понять, что можно прочесть в их именах.

Виконт де Вальмон (Viconte de Valmont) именуется по местности, как это было принято во многих аристократических семьях Европы (и старой России). Valmont — область Seine-Infericure, Calvados¹⁷. Интересно, что есть вариант Vaudemont, восходящий к местности Meurthe-et-Moselle (то есть тут как будто какой-то мостик к имени Meurteuil). Однако семантически в имени Вальмона есть и «гора» и «долина», то есть перепады от высокого к низкому. См. старый французский фразеологизм: *par monts et par vaux*¹⁸. (Так, Р. Барт, анализируя новеллу Э. По «Случай с мистером Вальдемаром», всячески подчеркивал, что в этом имени есть корень *val-*, есть индоевропейский корень **mag-*, связанный со смертью, так что имя героя, вероятно, славянина, это — «долина смерти».) Имеет смысл привести здесь слова Р. Барта: «Имя собственное всегда должно быть для критика объектом пристальнейшего внимания, поскольку имя собственное — это, можно сказать, король означающих: его социальные и символические коннотации очень богаты. В имени *Вальдемар* можно прочесть по меньшей мере две коннотации: 1) присутствие социоэтнического кода: что это за имя — немецкое? славянское? Во всяком случае, не англосаксонское; эта маленькая загадка будет разрешена в лекции 19 (Вальдемар — поляк); 2) *Valdemar* означает «морская долина»: океаническая бездна, морская глубь — излюбленный мотив По; образ бездны отсылает к тому, что находится одновременно под водой и под землей» [Барт 1989: 432].

Имя Сесиль де Воланж (Cécile de Volanges) можно трактовать по-разному. Прежде всего оно связано с католической святой Цецилией (Сесилией), которая приняла обет девственности и убедила своего жениха чтить ее обет. (Учитывая сюжет романа, можно считать, что здесь просвечивает некоторая ирония.) Около 230 г. н. э. святая Це-

цилия приняла вместе с женихом мученическую смерть. Также очевидно, что это имя соотносится и с латинским саеус — саеса 'слепой'. А vol- связано, с другой стороны, с полетом, с чем-то, что летает (порхает) по воздуху. См. лат. volare. В то же время voleur — это 'вор'. Наконец, это термин охоты: le faucon vole la perdrix. А в фамилии ее просвечивает и «ангел» (ange)¹⁹.

О шевалье Дансени (Danceny) мы можем сказать только, что этимологический словарь имен этот корень все-таки возводит в основном к танцу (Danset à Danse)²⁰.

Итак, юная пара героев наводит на мысль о чем-то легком, порхающем и потому не слишком задумывающемся.

А вот фамилия де Мертей (de Merteuil) не встречается в словаре старинных французских дворянских имен. И, несомненно, она восходит к общеиндоевропейскому корню с семантикой 'смерти' *mer-/mor-, французское meurtre, XII s. — murtre, meurtier, XVI s. — meitrissure и т. д.²¹ То есть она прямо связывается с трагедией, это женщина, несущая смерть.

В романе Шодерло де Лакло нигде не сказано, каковы личные имена протагонистов. Однако в фильме 2002 г. маркизу зовут Изабель (действие перенесено в 60-годы XX в. и ее играет Катрин Денев). Откуда же взялось это имя? Можно предположить (но в свою очередь и это не является ответом на вопрос), что это имя взято из романа Кристианы Барош «Зима красоты» 1987 г.²² Весь этот роман посвящен новой жизни маркизы де Мертей, которая оказывается дочерью богатого голландского суконщика (в конце романа Шодерло де Лакло она тоже едет в Голландию). И вот в этом романе мы видим совсем иную женщину: смелую, мужественную, берущую на себя все трудности семьи, привлекательную, несмотря на обезображенность болезнью, «по-хорошему» сексуальную, не совершающую никаких недостойных поступков, здоровую голландку, почти плебейку, великодушную певицу-сирену, поющую иногда для простых матросов в кабаках, которая в конце концов находит и семейное счастье, и любовь. Но однако и эта «Изабель» проговаривается:

...женщины, вышедшие замуж за носителя титула, в день своей свадьбы и до смерти лишаются имени. Таков уж обычай. Семь лет я звалась маркизой и только маркизой; даже Мертей величал меня так (...).

Я так и не узнала имен ни шевалье де Вальмона, ни других своих любовников, которым Мертей уступал меня, которых уступал мне, которых я, овдовев, выбирала сама²³.

Можно предположить, что неким светлым для более поздних поколений пятном в облике маркизы де Мертей является ее знаменитый феминистски-суффражистский монолог во славу женщины вообще, униженной и растоптанной как личность в ее очень красивую эпоху. К этому ее монологу мы еще вернемся. Может быть, именно поэтому в «Маскараде» баронесса Штраль выглядит как-то симпатичнее князя Звездича, так как именно она в конце концов раскаивается, пожалев Нину, и посылает объясняющее ее, Нины, невинность письмо Арбенину. Но однако, как пишет уже упоминавшаяся выше исследовательница русского романтизма З. С. Ефимова: «Пружиной действия является баронесса Штраль, завязывающая интригу на маскараде и сообщающая ей дальнейшее движение» [Ефимова 1927: 36]. И однако в новейшем издании [Гусева 2003: 55], посвященном «Маскараду», читаем о баронессе:

Баронессу всегда играли коварной интриганкой и только — почти чистая драматургическая функция.

В пьесе — не так.

Тут многовато всего для чистой функции: о баронессе нам сообщили гораздо больше, чем, скажем, о Нине. Тут и вдовство, и запутанные материальные обстоятельства, и зависимость от ростовщика Шприха, и чиновник финансового ведомства, и болезненная страсть к офицеру, и интрига с браслетом. И, наконец, просветление с раскаянием, бегством от светской жизни и отъездом в деревню.

Словом, ее история вполне тянет на самостоятельную пьесу... — будь она прочнее обеспечена психологически.

Но она не обеспечена. К тому же не изложена драматургическим массивом, а — всплывает как бы пунктиром на пространстве «Маскарада».

Однако необходимо представить текстовые доказательства соотношений протагонистов «Опасных связей» и «чужих» персонажей «Маскарада» — князя Звездича и баронессы Штраль.

Итак, вот характеристика князя Звездича, которую в лицо ему бросает влюбленная в него баронесса, представшая в этом диалоге в виде Маски:

Маска (о нем):

*Ты! бесхарактерный, безнравственный, безбожный,
Самолюбивый, злой; но слабый человек;
В тебе одном весь отразился век,
Век нынешний, блестящий, но ничтожный.*

*Наполнить хочешь жизнь, а бегаешь страстей.
Все хочешь ты иметь, а жертвовать не знаешь;
Людей без гордости и сердца презираешь,
А сам игрушка тех людей.*

Князь:

Мне это очень лестно.

Маска:

Ты сделал много зла.

Князь:

Невольно, может быть.

Маска:

*Кто знает! Только мне известно,
Что женщине тебя не надобно любить.*

Князь:

Я не ищу любви.

Маска:

Искать ты не умеешь (ст. 241—255).

Вот еще одна характеристика, данная ему баронессой:

Не знаю... вы не заслужили

Всех этих жертв... вы не могли любить (ст. 1247—1248).

Итак, мы узнаем, что князь — погубитель женщин, боящийся подлинного чувства, отражение блестящего века. Ему ничего не стоит погубить чужую репутацию:

Баронесса:

Без стыда

Я вижу, вы в глаза людей злословить рады (ст. 757—758).

Опасные связи. Письмо 9. От госпожи де Воланж к президентше де Турвель²⁴:

Он еще более фальшив и опасен, чем любезен и обаятелен, и никогда с самой своей юности он не сделал ни одного шага, не произнес ни одного слова, не имея при этом какого-либо умысла, который не явился бы бесчестным или преступным. (...) Поведение его вытекает из принятых им правил. Он умело рассчитывает, сколько гнусностей может сделать человек, не скомпрометировав себя, и, чтобы иметь возможность быть жестоким и злым, не подвергаться при этом опасности, жертвами своими делает женщин. Я не намерена перечислять всех тех, кого он соблазнил, но скольких он погубил?

Однако он обольстителен. Вот характеристика Арбенина, где еще раз подчеркивается невозможность подлинной любви для князя, но гибельность его для женщин:

Арбенин:

*...лишь объясните мне, какую властью
Вот этот купидон — вас вдруг околдовал?
Зачем, когда он сам бесчувствен, как металл,
Все женщины к нему пылают страстью? (ст. 1154—1160).*

Опасные связи. Письмо 81. От маркизы де Мертей к виконту де Вальмону²⁵:

Вы соблазнили и даже погубили множество женщин. Но трудно ли давалась вам победа? Какие препятствия вы преодолевали? В чем заслуга, которая действительно была бы вашей? Красивая внешность — дар случая; изящные манеры, которые почти всегда приобретаешь опытом; несомненный ум, но такой, который в случае нужды можно подменить красноречием; довольно похвальная дерзость, но ей вы, может быть, обязаны легкости, с которой одержали свои первые успехи. Если не ошибаюсь, то вот и все, чем вы можете похвалиться.

Опасные связи. Письмо 106. От маркизы де Мертей к виконту де Вальмону²⁶:

Дело в том, что вы лишены настоящей одаренности в своем искусстве: вы умеете лишь то, чему научились, а сами изобретать не способны.

Но вот другая реакция на шарм Вальмона его простодушной жертвы:

Опасные связи. Письмо 11. От президентши де Турвель к госпоже де Воланж²⁷:

Сей устрашающий господин де Вальмон, являющийся, по-видимому, грозой всех женщин, сложил, кажется, свое смертоносное оружие, прежде, чем вступил в этот замок... Он умеет не злоупотреблять веселостью, которую вызывает. Может быть, он слишком уж любит льстить, но льстит так деликатно, что и самое скромность мог бы приучить к похвалам. Словом, если бы я имела брата, то хотела бы, чтобы он был таким, каким выказывает себя здесь господин де Вальмон.

При этом оба они далеко не трусы:

2-й понтер, насмешливо:

...

Что стоят ваши эполеты?

Князь:

Я с честью их достал — и вам их не купить (ст. 13—14).

См. далее:

И, право, эти эполеты

Я заслужил не бегством от врага (ст. 1269—1270)²⁸.

Опасные связи. Письмо 163. От господина Бертрана к госпоже де Розмона²⁹:

...господин ваш племянник имел несчастье пасть сегодня утром в поединке с господином шевалье Дансени. Мне совершенно неизвестна причина их ссоры, но, судя по найденной мною в кармане господина виконта записке, которую я имею честь вам препроводить, он, по всей видимости, не является зачинщиком.

(...) Но тут-то господин виконт и выказал истинное величие души. Он велел мне замолчать, взял за руку того, кто стал его убийцей, назвал его своим другом, поцеловав его при всех, и всем нам сказал: Приказываю вам относиться к этому господину со всем почтением, какого заслуживает благородный и доблестный человек.

Но на самом деле — так ли они оба не способны на искреннее чувство?

Князь — Арбенину:

Я ошибался сам — но вашу женою

Любовь моя отвергнута была,

Когда б я знал, что от одной ошибки

Произойдет так много зла,

То верно б не искал ни взора, ни улыбки³⁰.

Опасные связи. Письмо 100. От виконта де Вальмона к маркизе де Мертей:

Но какой же рок привязывает меня к этой женщине? Разве сотня других не жаждет моего внимания? Разве они не поспешат отозваться на него? Даже если бы каждая из них не стояла этой, разве прелесть разнообразия, очарование новых побед, слава их множе-

ства не обеспечивают достаточно сладостных утех? Зачем же преследовать ту, что убегает, и пренебрегать теми, что идут к тебе сами. Да, зачем? Не знаю, но этот разлад мучит меня.

Нет мне ни счастья, ни покоя, пока я не буду обладать этой женщиной, которую ненавижу так же пылко, как и люблю³¹.

Как кажется, эти характеристики обоих героев сходятся.

Обратимся к баронессе Штраль. Она (потаенно!) любит князя, видимо, давно и, видимо, безнадежно, несмотря на мнение о нем (см. в нашем тексте ранее). Однако любовь не возвышает ее, особенно в начале, только в конце она понимает, что по-настоящему губит Нину.

Баронесса:

И вот разгадка всей шарады...

Не знаю, отчего, но я его люблю,

Быть может, так, от скуки, от досады,

От ревности... томлюся и горю,

И нету мне ни в чем отрады! —

Мне будто слышится и смех толпы пустой

И шепот злобных сожалений!

Нет, я себя спасу... хотя б на счет другой,

От этого стыда, — хотя б ценой мучений

Пришлось выкупить проступок новый мой!.. (ст. 779—790).

Как и маркиза де Мертей, баронесса Штраль — вдова. У обеих после смерти мужа остались какие-то неприятные «дела».

Так, на протяжении всего романа Шодерло де Лакло речь часто идет о каком-то «деле» у маркизы де Мертей, она принимает чиновников, в конце романа дело это проигрывает. И вот эту вовсе необязательную для сюжета деталь мы находим в «Маскараде»:

Чиновник:

Сейчас лишь из правленья,

О деле вашем я пришел поговорить.

Баронесса:

Его решили?

Чиновник:

Нет, но скоро!.. (ст. 700—705).

См. «Опасные связи». Письмо 113:

...намерение по-настоящему заняться моим большим процессом, который, действительно, будет наконец-то слушаться в начале зимы. Я чрезвычайно этому рада, ибо и впрямь крайне неприятно, когда все твое благосостояние, можно сказать, висит в воздухе...³²

В конце романа «Опасные связи» маркиза де Мертей бежит в Голландию, а в ключевые моменты сюжета «Маскарада» она удаляется в имение, в деревню.

См. о баронессе (в конце, после смерти Нины):

2-й гость:

Вы ждете баронессу Штраль?

Она уехала!..

Многие:

Куда? Зачем — давно ли?

2-й гость:

В деревню, нынче утром.

Дама:

— Боже мой!..

Каким же случаем? ужель из доброй воли?

2-й гость:

Фантазии! — романы! (может быть, это и есть ключевой намек. —

Т. Н.)... хоть рукой махни! (ст. 1427—1430).

У Шодерло де Лакло простодушная Сесиль де Воланж, на самом деле погубленная интригой маркизы и долго этого не подозревающая, любит маркизу де Мертей, верит ей, они встречаются, несмотря на разницу в возрасте, как две подруги. Ей она открывает свои девические тайны. Такую же «дружбу» мы находим и в «Маскараде»:

Нина:

Катаюсь я в снях, и мне пришла идея

К тебе заехать, топ атоур.

Баронесса:

C'est une idée charmante, vous en avez toujours

(Садятся).

Ты что-то прежнего бледнее

Сегодня, несмотря на ветер и мороз,

И красные глаза — конечно не от слез?

Нина:

Я дурно ночь спала, я нынче нездорова.

Баронесса:

Твой доктор не хорош — возьми другова.

(...)

Нина:

Adieu, ma chère — до завтра, мне пора.

Баронесса:

Да подожди, топ анге, с тобой мы не успели

Сказать двух слов.

(Целуются).

Нина (уходя):

Я завтра жду тебя с утра (ст. 674—680).

Но если необязательной сюжетной деталью (а именно такие детали говорят о литературных влияниях в области сюжета) являются длительные «дела» маркизы и баронессы, то в плане человеческой характеристики нельзя не заметить удивительным образом совпадающих феминистских монологов обеих женщин (у Лермонтова баронесса выступает даже как поклонница Жорж Занд, о чем мы скажем ниже) и не признать их сходства и подобия:

Баронесса:

*Подумаешь: зачем живем мы? для того ли,
Чтоб вечно угождать на чуждый нрав
И рабствовать всегда! Жорж Занд почти что прав!
Что ныне женщина? создание без воли,
Игрушка для страстей, иль прихотей других!
Имея свет судьей и без защиты в свете,
Она должна таить весь пламень чувств своих,
Иль удушить их в полном цвете:
Что женщина? Ее от юности самой
В продажу выгодам, как жертву, убирают,
Винят в любви к себе одной,
Любить других не позволяют.
В груди ее порой бушует страсть,
Боязнь, рассудок мысли гонит;
И если как-нибудь, забывши света власть,
Она покров с нее уронит,
Предается чувствам всей душой —
Тогда прости и счастье, и покой!
Свет тут... он тайны знать не хочет! он по виду,
По платью встретит честность и порок, —
Но не снесет приличиям обиду,
И в наказаниях жесток! (ст. 648—665).*

См. письма маркизы де Мертей:

Письмо 81:

Но если несчастная женщина первой ощутит тяжесть цепей, каким только опасностям не подвергается она, когда попробует сбросить их или хотя бы немного облегчить?..

Я, пользуясь обстоятельствами и мнениями людей, делала этих столь грозных мужчин игрушкой своих причуд или прихотей, лишая одних воли, а других возможности вредить мне...

Вступив в свет еще юной девушкой, по положению своему обреченной на молчаливое бездействие, я воспользовалась этим, чтобы наблюдать и думать... Я была еще очень молода и почти не привлекала к себе внимания, но мне принадлежали только мои мысли, и меня возмущало, что можно уловить их, овладеть ими вопреки моей воле...

Я изучала наши нравы по романам, а наши взгляды — по работам философов...³³

Письмо 113:

Неправда, что чем женщины старше, тем они жестче и строже. Между сорока и пятьюдесятью годами (...). Этот длительный промежуток времени им необходим для того, чтобы примириться с неизбежностью великой жертвы. Но как только она полностью принесена, они разделяются на две категории.

К первой относится большая часть женщин: это те, у которых не было ничего, кроме привлекательной внешности...

Вторую категорию, гораздо более редкую, но, поистине драгоценную, составляют женщины, обладавшие характером и заботившиеся о том, чтобы давать пищу своему уму, а потому умеющие создать себе жизнь даже тогда, когда им уже нечего ждать от природы³⁴.

Итак, баронесса Штраль прямо взывает к творчеству Жорж Занд, что звучит несколько неожиданно.

Б. М. Эйхенбаум в комментариях к собранию сочинений М. Ю. Лермонтова пишет о том, что Д. И. Абрамович в своих комментариях к Полному собранию сочинений М. Ю. Лермонтова 1910—1915 гг. абсолютно ошибочно находит в пьесе аллюзии к роману Жорж Занд «Жак». Прочитав внимательно эти Примечания Д. И. Абрамовича³⁵, я не обнаружила никаких намеков на роман Жорж Занд «Жак». Однако о сходстве с «Жаком», вероятно, писал кто-то другой, так что Б. М. Эйхенбаум просто перепутал источники.

Как мне показалось, к «Маскараду» ближе роман Жорж Занд «Индиана», где муж обнаруживает (неотправленные) письма жены к любимому, избивает жену, после чего у него происходит апоплексический удар. Преодолевая все препятствия, она бежит к любимому из колонии во Францию, застаёт его женатым, едва не умирает, но тут ее спасает давно любивший кузен и они уединяются на далеком острове, раздумав вместе умереть, что ими предполагалось ранее.

Но и «Жак» по сути действительно близок к «Маскараду». Но близок он не к той его линии, о которой мы говорим. Герой романа — Жак, проживший трудную жизнь, изверившийся во многом, но еще и сохранивший надежды на счастье³⁶ немолодой дворянин 35 лет, женится на юной и прелестной девушке, почти девочке, готовой его любить и принимать таким, какой он есть. Примечательно, что это роман — переписка, как и «Опасные связи». У Жака есть единокровная сестра, Сильвия, типичная эмансипированная героиня. Она «любила, но никогда не принадлежала любимому и никогда не буду принадлежать, потому что он не существует. Все мужчины, которых я пробовала любить, лишь издали походили на мой идеал» (Жак: 284). И сам Жак, и сестра Сильвия, разумеется, против институции брака. Сильвия: «Я не более, чем ты, поклоняюсь правилам нашего общества, от рождения ненавижу их» (Там же: 141). Жак: «Считаю брак одним из самых варварских установлений, которые создала цивилизация» (Там же: 159).

Однако наиболее интересна для нас важная для сюжета романа Жорж Занд история с браслетом. А именно — героиня слышит, что кто-то поет под окном. Думая, что это ее муж, она бросает с балкона ему браслет, но оказывается, что это вовсе не ее муж, Жак, а неизвестный человек. Таинственный незнакомец, поклонник и бывший любовник сестры, обещает отдать браслет жене (Фернанде) за заступничество за него перед эмансипированной Сильвией. Но Жак, проходящий мимо деревьев, под которыми состоялось объяснение, слышит слова: «До завтра». «Перед расставанием дни что-то сказали друг другу вполголоса; я уловил лишь одно слово “браслет”» (Там же: 280). Жак бросается проверять браслеты жены и видит, что один из них подменен (любовник Сильвии уже успел страстно полюбить юную Фернанду). В конце концов Жак кончает с собой. Как замечает бывший любовник Сильвии, «Теперь я хорошо вижу, какие плачевные последствия имеет история с браслетом» (Там же: 258).

Итак, в драме «Маскарад» сплетено воедино несколько сюжетных линий, на многих из которых лежит печать времени. Лежит она и на его героях. Это, во-первых, тема игры, игрока, о которой мы практически не говорили, но которая очень важна для пьесы. Это — тема: мрачный немолодой муж и юная жена (диапазон широк — от «Джен Эйр» до биографии Пушкина и многих). Это — новая тема идущей к эмансипации женщины (недаром Пушкин почему-то писал в связи с Татьяной, что он боится встречи с «академиком в чепце»). Это — странный для нашего времени (вероятно, восходящий

к Средневековью) сюжет дарения драгоценности, как правило, подарка мужа.

Но описанная нами пара двигателей сюжета — баронесса Штраль и князь Звездич — так и остаются чужими в этом тексте, как подметил А. Б. Пеньковский. Они восходят, как я старалась показать, к иной эпохе и к иным сюжетам.

Примечания

¹ Подчеркнутое А. Б. Пеньковским раздвоение «Нины», которая на самом деле Настасья Павловна (о чем читатели «Маскарада» как правило забывают), еще сильнее подчеркивает ее простодушие (даже провинциальность) и доверчивость. Об этом ранее писала и А. Марченко [Марченко 1984].

² Эти сведения взяты из статьи А. Марченко [Марченко 1984], к которой мы будем неоднократно обращаться и далее.

³ Эта концепция предложена и развита А. М. Марченко в уже упомянутой статье в журнале «Новый мир», 1984, № 10. К сожалению, более поздние исследователи «Маскарада» почему-то прошли мимо ее интересных наблюдений.

⁴ Необходимо напомнить, что поэма на самом деле называется так, что ролевые фигуры обозначены автором более явственно: «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».

⁵ Текст «Маскарада» анализируется по изданию: М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений. Т. IV. Драмы и трагедии. М.; Л., 1935. Редакция текста и комментарии Б. М. Эйхенбаума.

⁶ М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений. Т. IV. Драмы и трагедии. С. 553.

⁷ Однако известно, что Лермонтов не был особенно задет повестью В. А. Соллогуба. А. Немзер в Примечаниях к изданию 1983 г. раскрывает и другие прототипы повести: так, Наденька — это С. М. Виельгорская, впоследствии жена самого Соллогуба, Сафьев — С. А. Соболевский, графиня Воротынская — Е. К. Воронцова-Дашкова, Армидина — Е. А. Сушкова, Щетинин — сам В. А. Соллогуб [Соллогуб 1983: 516].

⁸ Подробности этого ужасного события описываются в книге А. Марченко «С подорожной по казенной надобности» [Марченко 1984а].

⁹ Так, в 1910 г. возникает сюжет убийства князя (властилина, принца) на охоте. Он отражен, в частности, в стихотворении Н. Гумилева «Охота» и А. Ахматовой «Сероглазый король». Около 10 картин с этим сюжетом и написанных в эту эпоху можно увидеть в Париже в музее Д'Орсэ. Сюжет этот абсолютно чужд русской традиции. Разгадка, как оказалось, таится не в литературе, а в поставленных повсюду в Европе (и в России, немного

позже) операх Р. Вагнера, где включен был сюжет убийства на охоте Зигфрида (см. об этом подробно наст. изд., с. 264—275).

¹⁰ Сюжет пьесы пересказывается по [Дмитриев 1978: 40].

¹¹ Текст «Опасных связей» на русском языке цитируется по изданию: *Шодерло де Лакло. Опасные связи* / Пер. с фр.; Ст. и примеч. Н. Я. Рыковой. М.; Л., 1965 (АН СССР. Литературные памятники). Французский текст цитируется по изданию: *Pierre Choderlos de Laclos. Les liaisons dangereuses*. Garnier—Flammarion, 1964.

¹² Впоследствии именно этим, явной огромной любовью и активной боязнью ее показать, как бы унизившись перед своей «тусовкой», и стал известен фильм М. Карне «Обманщики» (*Tricheurs*), популярный в 1960-е гг.

¹³ См. у Лермонтова:

*Он не узнал меня... да и какой судьбою
Подозревать, что женщина, которой свет
Дивится с завистью, в пылу самозабвенья
К нему на шею кинется, моля
Дать ей два сладкие мгновенья,
Не требуя любви — но только сожаленья* (ст. 200—205).

¹⁴ Опасные связи: 304.

¹⁵ Там же: 307.

¹⁶ Там же: 313.

¹⁷ A. *Dauzat*. Dictionnaire étymologique des noms de familles et de prénoms de France. Paris, 1951. P. 585.

¹⁸ A. *Dauzat*. Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris, 1938. P. 739.

¹⁹ Ibid. P. 756.

²⁰ A. *Dauzat*. Dictionnaire étymologique des noms de familles et de prénoms de France. P. 172.

²¹ A. *Dauzat*. Dictionnaire étymologique de la langue française. P. 474.

²² *Christiane Baroche*. L'Hiver de beauté. Paris: Gallimard, 1987.

²³ К. *Барош*. Зима красоты. С. 269.

²⁴ Опасные связи. С. 26.

²⁵ Там же. С. 141.

²⁶ Там же. С. 201.

²⁷ Там же. С. 31.

²⁸ Нужно признать честно, что эти дважды упоминаемые «эполеты» все-таки, хотя и довольно слабо, возвращают к идее «пушкинской трагедии» и к Кирибеевичу — Дантесу, поскольку виконт де Вальмон — штатский.

²⁹ Опасные связи. С. 296.

³⁰ Маскарад. С. 360.

³¹ Опасные связи. С. 187.

³² Там же. С. 217.

³³ Там же. С. 141.

³⁴ Опасные связи. С. 215.

³⁵ См.: М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений. Т. III / Под ред. и с примеч. Д. И. Абрамовича. СПб., 1910. С. 370 и далее (Академическая библиотека русских писателей).

³⁶ Сюжет этот — исстрадавшийся муж и юная девочка — почти бродячий, а в случае с Жаком не совсем понятно, почему же он так страдал, если у него было много романов и о нем говорят: «Насколько он холоден и сдержан с мужчинами, настолько нежен и рассыпается мелким бесом перед красотками» (Жак; 175). Впрочем, сейчас не совсем понятны и многие поступки героев литературы XIX в. Так, моя внучка, родившаяся в 1985 году, никак не могла понять, зачем Анна Австрийская дарила знаменитые подвески герцогу Бэкингеу. Решаюсь предположить, что этот сюжет был моден в литературе первой трети XIX века, но не имел никакого отношения к реальным событиям, то есть А. Дюма шел за литературными штампами своего времени.

Литература

- Абрамович 1910 — Д. И. Абрамович. Полн. собр. соч. М. Ю. Лермонтова. Т. III / Под ред. и примеч. Д. И. Абрамовича. СПб., 1910 (Академическая биб-ка русских писателей).
- Барт 1989 — Р. Барт. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
- Герштейн 2001 — Э. Г. Герштейн. Память писателя. СПб., 2001.
- Гусева 2003 — Г. Гусева. Читая «Маскарад» // Альманах «Другие берега» — Контекст. № 18. «Маскарад» 1835—2003. М., 2003.
- Дмитриев 1978 — Ю. А. Дмитриев. Репертуар // История русского драматического театра. Т. 3. 1826—1845. М., 1978.
- Ефимова 1927 — З. С. Ефимова. Из истории русской романтической драмы. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова // Русский романтизм. СПб., 1927.
- История... 1978 — История русского драматического театра. Т. 3. 1826—1845. М., 1978.
- Комарович 1941 — В. Комарович. Автобиографическая основа «Маскарада» // Литературное наследство. 43—44. М. Ю. Лермонтов. Т. 1. М., 1941.
- Марченко 1984 — А. М. Марченко. Перечитывая «Маскарад» // Новый мир. 1984. № 10.
- Марченко 1984а — А. М. Марченко. С подорожной по казенной надобности. М., 1984.
- Николаева 2004 — Т. М. Николаева. Поразительные совпадения двух текстов: загадка или нет? («Тамань» Лермонтова и «Кармен» Мериме) // Сокровенные смыслы. Слово. Текст. Культура: Сб. в честь Н. Д. Арутюновой. М., 2004.

- Пеньковский 2003 — А. Б. Пеньковский. Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 2003.
- Пиксанов 1967 — Н. К. Пиксанов. Крестьянское восстание в «Вадиме» Лермонтова. М., 1967.
- Поволоцкая 2005 — О. Поволоцкая. Два поединка // Московский пушкинист. XI. М., 2005.
- Томашевский 1941 — Б. В. Томашевский. Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция // Литературное наследство. 43—44. М. Ю. Лермонтов. Т. 1. М., 1941.
- Федоров 1941 — А. В. Федоров. Творчество Лермонтова и западные литературы // Литературное наследство. 43—44. М. Ю. Лермонтов. Т. 1. М., 1941.
- Эйхенбаум 1935 — Б. М. Эйхенбаум // М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч. Т. IV. Драммы и трагедии. М.; Л., 1935. Редакция текста и комментарии.

Литературные источники

- А. А. Бестужев-Марлинский. Испытание // А. А. Бестужев-Марлинский. Повести и рассказы. М., 1976.
- В. А. Соллогуб. Большой свет // В. А. Соллогуб. Избранная проза. М., 1983.
- Жорж Занд. Жак // Жорж Занд. Собр. соч.: В 15 т. М., 1992. Т. 3.
- Жорж Занд. Индиана // Жорж Занд. Собр. соч. Т. 1.
- К. Барош. Зима красоты. М., 1998.
- М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч. Т. IV. Драммы и трагедии / Ред. текста и коммент. Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1935.
- Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова. Т. III / Под ред. и с примеч. Д. И. Абрамовича. СПб., 1910 (Академическая б-ка русских писателей).
- Шодерло де Лакло. Опасные связи / Пер. с фр.; Ст. и примеч. Н. Я. Рыковой. М.; Л., 1965 (АН СССР. Литературные памятники).
- Christiane Baroche. L'Hiver de beauté. Paris: Gallimard, 1987.
- Pierre Choderlos de Laclos. Les liaisons dangereuses. Garnier—Flammarion, 1964.

Словари

- А. Dauzat. Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris, 1938.
- А. Dauzat. Dictionnaire étymologique des noms de familles et de prénoms de France. Paris, 1951.

ШЕВАРДИНСКИЙ РЕДУТ: ДВА ОПИСАНИЯ — ДВА СОВПАДЕНИЯ

В 1830 г. М. Ю. Лермонтов пишет стихотворение «Поле Бородина»¹. Б. М. Эйхенбаум, комментируя это стихотворение для собрания сочинений Лермонтова в издании АСADEMIА, пишет о нем как о тексте, испытавшем влияние старых одических традиций; сообщает далее, что в 1837 г. Лермонтов его переделал в широко всем известное «Бородино». Постараюсь показать, что данная ситуация является более сложной. Приведем это стихотворение целиком, отмечая курсивом текстовые совпадения со знаменитым «Бородино»

1

Всю ночь у пушек пролежали
Мы без палаток, без огней,
Штыки вострили да шептали
Молитву родины своей.
Шумела буря до рассвета;
Я, голову подняв с лафета,
Товарищу сказал:
«Брат, слушай песню непогоды:
Она дика, как песнь свободы»,
Но, вспоминая прежни годы,
Товарищ не слышал.

2

Пробили зорю барабаны,
Восток туманный побелел,
И от врагов удар неожиданный
На батарею прилетел.
И вождь сказал перед полками:
*«Ребята, не Москва ль за нами?
Умремте ж под Москвой,
Как наши братья умирали»*
И мы погибнуть обещали,
И клятву верности сдержали
Мы в бородинский бой.

3

Что Чесма, Римник и Полтава?
Я вспомня леденю весь,
Там души волновала слава,
Отчаяние было здесь.
Безмолвно мы ряды сомкнули,
Гром грянул, завизжали пули,
Перекрестился я.
Мой пал товарищ, кровь лилася,
Душа от мщения тряслася,
И пуля смерти понеслася
Из моего ружья.

4

Марш, марш! Пошли вперед и боле
Уж я не помню ничего.
Шесть раз мы уступали ноле
Врагу и брали у него.
*Носились знамена как тени,
Я спорил о могильной сени,
В дыму огонь блестел.*
На пушки конница летала,
*Рука бойцов колоть устала,
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел.*

5

Живые с мертвыми сравнялись.
И ночь холодная пришла,
И тех, которые остались, густою тьмою развела.
И батареи замолчали,
И барабаны застучали,
Противник отступил;
Но день достался нам дороже! —
В душе сказав: помилуй, Боже,
На труп застывший, как на ложе,
Я голову склонил.

6

И крепко, крепко наши спали
Отчизны в роковую ночь.
Мои товарищи, вы пали!
Но этим не могли помочь. —

Однако же в преданьях славы
Все громче Римника, Полтавы
Гремит Бородино.
Скорей обманет глас пророчий,
Скорей небес погаснут очи,
Чем в памяти сынов полночи
Изгладится оно.

Как видно, реальных текстовых совпадений с «Бородино» в этом стихотворении совсем немного. Эти два текста нельзя даже назвать двумя вариантами одного инварианта-прототипа. Разные герои, разная степень конкретности изложения событий, другая стилиевая суть.

И вот в 1830 г. (по другим источникам, в 1829 году) выходит новелла? очерк? Проспера Мериме «Взятие редута»². Речь идет о битве за Шевардинский редут, состоявшейся 5 сентября (по новому стилю) 1812 г. В 1837 г. Лермонтов пишет «Бородино»³. Тот же Б. М. Эйхенбаум, говоря о новом варианте, так же подчеркивает фольклорную эпоху в стиле Лермонтова в этот период, поскольку (!) в 1840 г. Лермонтов помещает публикацию этого стихотворения вслед за «Песнью про царя Ивана Васильевича»⁴. Впрочем, Б. М. Эйхенбаум настаивал и на исключительной фольклорности рассказа о купце Калашникове, его дуэли и его смерти.

На самом деле есть удивительное совпадение в том, что оба юных писателя (Мериме — 27 лет; Лермонтову — 23), никогда не участвовавшие в этом знаменитом сражении, обратились к нему почти одновременно. Но совпадений у них предостаточно. Так, двадцать совпадений я нашла в «Тамани» и «Кармен», появившихся почти одновременно (см. наст. изд., с. 37—51). Многие из них можно объяснить просто. Но трудно истолковать, почему они оба, увидев возникающих из воды «Ундину» и Кармен, вспоминают Пьера де Брантома и его перечень женских красот. Почему они обе крадут часы героя? И т. д.

Вообще французские герои чаще мерцают в текстах Лермонтова, чем это принято считать. Например, обнаруженная А. Б. Пеньковским странная нерусская «масковость» князя Звездича и баронессы Штраль в «Маскараде» привела меня к мысли, что это — русская ипостась де Вальмона и маркизы Мертей (подробнее об этом см. наст. изд., с. 52—74).

Занимаясь другой темой — сопоставлением композиции в «Повестях Белкина» Пушкина и композиции новелл Мериме, я вдруг обратила внимание на совпадение текстовых структур у «Взятия

редута» и «Бородино» Лермонтова. Сначала я была уверена, что переводчик Мериме (я читала по-русски) просто использовал текст лермонтовского стихотворения, переводя с французского. Обратившись к французскому подлиннику, я увидела там те же текстовые фрагменты и ту же текстовую структуру⁵. Разница двух текстов была невелика, и о ней я скажу ниже.

Но сражение при Бородине считается самым кровопролитным однодневным сражением. Наполеону приписывают такую фразу: «Из всех моих сражений самое ужасное то, которое я дал под Москвой. Французы в нем показали себя достойными одержать победу, а русские стяжали право быть непобедимыми. (...) Из пятидесяти сражений, мною данных, в битве под Москвой выказано [французами] наиболее доблести и одержан наименьший успех». Бородинское сражение состоялось 7 сентября 1812 г., а ранее — 5 сентября близ деревни Шевардино шла упорная битва за так называемый Шевардинский редут⁶.

Редут — это укрепление сомкнутого вида, как правило, земляное, с валом и рвом, предназначенное для круговой обороны. Редуты известны с XVI века, широко применялись в XVII—XIX вв. в качестве опорных пунктов. Шевардинский редут располагался на левом фланге русских позиций впереди по отношению к основным силам. Наполеон стремился быстро взять Шевардинский редут, чтобы развернуть свои войска перед главной русской позицией и скорее ее атаковать. Поэтому для атаки Шевардинского редута были двинуты огромные силы: 30 000 человек пехоты, 10 000 человек конницы и 186 орудий.

Французы подошли к редуту почти вплотную. После жестокого картечного огня артиллерии и ружейного огня в упор началась такая же жестокая рукопашная схватка. Редут несколько раз переходил из рук в руки. Под напором превосходящих сил противника русские отошли, и редут остался в руках французов. В этих боях русские потеряли 6 000 человек, французы — 5 000. Когда на следующий день Наполеон встретил 61-й французский пехотный полк и обратил внимание на то, что в нем нет третьего батальона, ему ответили: «Он весь остался на редуте». Левым флангом русской позиции командовал князь Багратион. Зная о тяжелом положении бойцов редута, Багратион все же не дал приказ об отходе с него бойцов, так как это было и преждевременно, и опасно. Однако он двинул на помощь от деревни Семеновская около 6 000 солдат. К ночи редут еще оставался в руках русских, но за час до полуночи по приказу Кутузова наши победите-

лями (ибо в данном случае обе стороны считали себя победителями) отошли на основные позиции.

Мериме прямо говорит о названии редута. Но называет его *Chevergino*. Французский комментатор упрекает его за якобы орфографическую неправильность и предлагает для редута название *Schwarigino*, гораздо более дико звучащее для русского уха.

Лермонтов явно описывает битву за взятие именно Шевардинского редута, так как именно он был стратегически наиболее важен для предстоящего гигантского сражения через двое суток, и битва за него имела и разведывательные функции. Кроме того, и описания событий совпадают, и силы французов (*и все на наш редут*). Для французских исследователей все-таки осталось неясным, как мог Мериме так хорошо описывать этапы сражения, для понимания которого он еще был слишком молод. Было высказано даже предположение, что о сражении ему подробно рассказывал побывавший на войне с Россией его друг Стендаль⁷. Мною также высказывалось предположение, что о ранее написанной «Тамани» Мериме мог узнать от часто с ним встречавшегося С. Соболевского.

О поразительном сходстве — 20 совпадений — у текстов «Тамани» Лермонтова и «Кармен» Мериме мне писать приходилось, о чем я уже упоминала. Но сходство тех текстов было, скорее, референционное, по денотатам и событиям, в «бородинских» же текстах можно говорить о совпадениях в плане выражения, хотя и событийный план тоже во многом совпадает (я имею в виду композицию текста, а не реальные военные действия).

Прежде всего скажем о сходствах (сначала в работе дается текст Лермонтова, затем русский перевод Мериме (курсивом), после чего — оригинал по-французски).

1. **В каждом из текстов есть лихой погибающий герой, лидер.** Он ведет за собой солдат, но тут же погибает. Оба они полковники.

Полковник наш рожден был хватом:
Слуга царю, отец солдатам.
Да жаль его: сражен булатом,
Он спит в земле сырой. (М. Л.)

Полковник, весь в крови, лежал на разбитом зарядном ящике у входа в редут.

— *Вы тяжело ранены, полковник? — спросил я.*

— *Моя песенка спета, милый мой, но редут взят.* (П. М.)

[Le colonel était renversé tout sanglant sur un caisson brisé. — Colonel? Lui dis-je, vous êtes grièvement blessé? — E., mon cher, mais la redoute est prise (P. M.)]

Героическому полковнику у Мериме помогает лихой капитан.

— Ну, теперь попляшем! — крикнул капитан. — Добрый вечер! (П. М.)

[Voilà la dance qui va commencer, s'écria mon capitaine (P. M.)]

2. Французы поднялись для сражения очень рано:

Чуть утро осветило пушки
И леса синие верхушки,
Французы тут как тут. (М. Л.)

Когда били зорю, я крепко спал. Мы построились, была сделана переключка. (П. М.)

[Quand on battit la diane j'étais tout a fait endormi... On fit l'appel (P. M.)]

3. Рассказчик у Мериме обращает внимание на излишнюю шумливость французов и на странное, почти зловещее, молчание в рядах русских войск:

И слышно было до рассвета,
Как ликовал француз.
Но тих был наш бивак открытый. (М. Л.)

Мне не нравится это молчание, — сказал мой капитан, — оно не сулит нам добра. (П. М.)

[«Je n'aime pas ce silence», dit mon capitaine, «cela ne nous présage rien de bon» (P. M.)]

4. Ядерная перестрелка кончилась дымной завесой, кругом были раненые и убитые.

В дыму огонь блестел,
Звучал булат, картечь визжала,
Рука бойцов колоть устала
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел. (М. Л.)

Никогда не забыть мне зрелища, которое я увидел.

Почти весь дым поднялся кверху и на высоте двадцати футов висел над редутом, как балдахин. Редут снова заволокло дымом, во-

круг меня были раненные и убитые... Пушки были завалены горами тел. (П. М.)

[Je levai les yeux, et jamais je n'oublierai le spectacle que je vis. La plus grande partie de la fumée s'élevée. Les canons surtout étaient sous des tas de cadavres (P. M.)]

5. Началась рукопашная схватка.

Изведал враг в тот день немало,
Что значит русский бой удачный,
Наш рукопашный бой!.. (М. Л.)

Мы вошли в редут, сам не знаю как. Там мы дрались врукопашную среди такого дыма, что не видели противника. (П. М.)

[On se battit corps à corps au milieu d'une fumée si épaisse que l'on ne pouvait se voir (P. M.)]

6. Все звуки битвы как будто бы объединились.

Земля тряслась — как наши груди,
Смешались в кучу кони, люди,
И залпы тысячи орудий
Слились в протяжный вой. (М. Л.)

Я зажмурил глаза и услышал ужасающий грохот, а вслед за ним крики и стоны. (П. М.)

[Je fermai les yeux? Et j'entendis un fracas épouvantable, suivi de cris et de gémissements (P. M.)]

7. Треск барабанов изменил настроение французов.

Вот затрещали барабаны —
И отступили басурманы. (М. Л.)

На редуте затрещали барабаны. (П. М.)

[Un roulement de tambours retentit dans la redoute (P. M.)]

8. Конец — это подсчет оставшихся в живых для каждой воюющей стороны.

Тогда считать мы стали раны,
Товарищей считать. (М. Л.)

Из всей моей роты на ногах остались только шестеро солдат и я. (П. М.)

[De toute ma compagnie il ne restait debout que six homes et moi (P. M.)]

Но в этих двух текстах есть **и различия**.

1. Первое — это социальный тип рассказчика. У Лермонтова это простой солдат, несомненно, участник сражения, простой русский человек. Видимо, немолодой. К нему обращаются: *дядя!*

Герой-рассказчик у Мериме — человек совсем иной социальной среды. Он офицер, дворянин и успокаивает себя вначале мнимой нестрашностью войны. «Меня восхищала моя самоуверенность, и я предвкушал удовольствие, с каким буду рассказывать о взятии Шевардинского редута в салоне мадам Б..., на улице Прованс». В отличие от русского рассказчика-героя он несомненно молод, у него только пробиваются усики и день боя для него — первый армейский день.

2. Французы стремятся к бою с одним и тем же криком «Да здравствует император!» («Vive l'empereur!»)

Русские же вообще не упоминают императора (на самом деле, возглас «За царя, за отчизну!» входил в военную практику — как позднее «За Родину, за Сталина!»). Хват-полковник говорит:

Ребята, не Москва ль за нами?
Умремте ж под Москвой,
Как наши братья умирали

Далее говорится о настроении армии:

Уж мы пойдем ломить стеною,
Уж постоим мы головою
За Родину свою (М. Л.)

Возможно, это свидетельствует и об антимонархических настроениях самого Лермонтова, а также о его любви к Москве, о чем он писал многократно.

3. К сожалению для нас, французы отзываются о противнике, судя по тексту Мериме, самым достойным образом, называя их просто — русские, или противник.

Русские же называют противника «басурманы» (т. е. люди нехристианской веры), а также «брат мусью». Правда, эти слова, напоминаем, исходят из уст простого человека — солдата, в прошлом, вероятно, крестьянина.

Итак, можно только повторить слова: «Бывают странные сближенья».

Обращение к одной и той же ситуации, взятию одного редута, для двух поэтов — по разные стороны баррикад, все-таки необъяс-

нимо. Могу со своей стороны предположить, что текст Мериме был первичным и Лермонтов под его влиянием преобразовал свое почти детское стихотворение «Поле Бородина».

Примечания

¹ Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Поле Бородина» цитируется по изданию: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. М.; Л.: ACADEMIA, 1936. Т. 1. Стихотворения 1828—1838 гг. С. 283—286.

² Русский текст «Взятие редута» П. Мериме цитируется по изданию: *Prosper Mérimé.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Правда, 1963. Т. 1. С. 370—376.

³ «Бородино» М. Ю. Лермонтова цитируется по изданию: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. М.; Л.: ACADEMIA, 1936. Т. 11. Стихотворения 1836—1841 гг. С. 10—14.

⁴ То, что на самом деле стоит за «Песню о царе Иване Васильевиче», достаточно подробно анализируется в моей статье: «Пушкин, Лермонтов и купец Калашников» (см. нас. изд., с. 103—110). Сразу можно сказать, что фольклорная накидка прикрывает здесь жестокое для Николая I описание дуэли и смерти Пушкина.

⁵ См.: *Николаева Т. М.* Князь Звездич и баронесса Штраль: кто они такие? // *Имя: семантическая аура.* М.: ЯСК, 2007. С. 191—213.

⁶ Французский текст «Взятия редута» цитируется по изданию: *Prosper Mérimé.* Romans et Nouvelles. Paris: Editions Garnier frères, 1967. Т. 1. P. 273—281.

⁷ Бой за Шевардинский редут // Электронная библиотека Интернета.

⁸ *Prosper Mérimé.* Op. cit. P. 270.

«ДАМА В РОЗОВОМ»

Юный герой романа Пруста «В поисках утраченного времени» — Марсель не слишком любвеобилен. В длинном семичастном романе в душе его только четыре женщины вызывают любовное чувство, хотя — время от времени — он сообщает о своих походах в бордели. Но почему-то этому не верится и эти фрагментарные сообщения я бы отнесла к «ключам» самого Пруста.

Привычные к тому, что писатели пишут в основном о любви, литературоведы, занимающиеся Прустом, много и подробно анализируют любовь в его романе. Но ее нет. Есть полудетская влюбленность в Жильберту Сван, и она вполне правдоподобна и как будто бы реальна. Есть восхищение и восторженное преклонение перед блестящей герцогиней Германтской, о которой он мечтал с детства как о сказочной королеве. Но весь долго длящийся Цикл Альбертины кажется нереальным, недаром Прусту советовали переменить имя с Альбертины на Альбера, но он не соглашался. Поэтому его пассажи, посвященные Достоевскому, кажутся наивными. Видно, что чувства треугольника: Князь Мышкин — Парфен Рогожин — Настасья Филипповна, или страсть Мити Карамазова, или даже то, как добропорядочная и хорошо воспитанная графиня Наталья Ростова, любящая своего жениха, Андрея Болконского, готова бежать с красавцем Анатолом Курагиным, Прусту недоступны и непонятны. Я приводила примеры из русской литературы. Но есть и вечно страстная «Кармен» внешне суховатого Проспера Мериме. И здесь сам Пруст нарушает свои теоретические каноны, изложенные им в виде раздумий в библиотеке принца Германтского в «Обретенном времени». А именно, описывать нужно только то, что было в прошлом, именно было, но отложилось в душе автора как некий знак особой семиоструктуры. Неслучайно, в связи с этим, мы не находим чувства любви у героя в «Портрете Дориана Грея» Оскара Уайльда. Причины те же.

Итак, выше говорилось о четырех женщинах.

Две из них в каком-то смысле малоинтересны. Это юная Жильберта, с которой он играет на Елисейских полях (что это за игры — мы не узнаем и почему на Елисейских полях — тоже). В каком-то смыс-

ле малоинтересна и блестящая герцогиня Германтская: ее функции в романе и ее суть подробно объяснены автором — Марселем. Более интересна и загадочна розовощекая красавица Альбертина, через которую автор проясняет подлинную женскую суть, как он себе ее представляет: женщина красива и этим соблазняет, все время лжет, даже в мелочах, например, она зачем-то рассказывает герою о своей беседе в Берготом, будто бы встреченном ею на улице, а оказывается, что в это время он уже умер; она жаждет дорогих подарков и не имеет никакого представления о «нравственном императиве» Иммануила Канта. Марсель поселяет ее у себя и пытается любить. Как уже было сказано, к любви он, видимо, неспособен, он может только подозревать и ревновать. К женщинам. Почему-то к мужчинам он не ревнует, хотя Альбертина и заглядывалась как-то на красавца Робера Сен-Лу. Надо добавить, что в эту эпоху царила лесбийская любовь, описанная и у Мопассана, и у Маргерита, и у многих других писателей. Что вызвало эту потребность — вопрос к психоаналитику.

Загадочна в Альбертине только ее смерть. В романе представлены четыре версии ее смерти (или исчезновения). По версии ее тети, госпожи Бонтан, пославшей герою телеграмму, Альбертина погибла, упав с лошади. «Мой бедный друг! Нашей Альбертины не стало. Простите меня за ужасное известие, но ведь Вы так ее любили! Она ударилась о дерево, упав с лошади во время прогулки. Все наши попытки оживить ее оказались тщетными. Почему умерла она, а не я!» (Амфора. Беглянка. С. 82).

Ее подруга Андре уверяет, что Альбертина покончила с собой, так и не справившись со своими нетрадиционными сексуальными наклонностями и это поняв: «Альбертина была такая ласковая, такая страстная! Но она не только со мной любила получать удовольствие. <...> Вот только я думаю, что если бы, расставшись с Вами, она опять взялась за прежнее, то ее еще сильнее мучила бы совесть. Она надеялась, что Вы ее спасете, что Вы на ней женитесь» (Амфора. Беглянка. С. 236).

Сам герой пишет, что Альбертина ушла к другому, что у нее был некий псевдоженех, на помолвке с которым настаивали ее дядя и тетя из-за ложности ее положения в доме Марсея (Амфора. Беглянка. С. 254). Наконец, будучи с матерью в Венеции, герой получает телеграмму от Альбертины о том, что она жива и готова к нему вернуться. «Друг мой, вы думаете, что я умерла, но нет, простите, я полна жизни. Мне бы хотелось повидаться с Вами, поговорить о нашей свадьбе. Когда Вы вернетесь? Любящая Вас Альбертина» (Амфора.

Беглянка. С. 261). Но Марсель сообщает почтальону, что телеграмма попала к нему по ошибке и возвращает ее.

Но одна из четырех женщин по-настоящему интересна, загадочна и необъяснима. Это — так называемая Одетта де Креси, поскольку ее подлинного имени мы не знаем и не узнаём. В «Обретенном времени» она одна среди страшных стариков остается какой-то законсервировано прекрасной и по-прежнему притягательной — хотя бы для восьмидесяти трехлетнего герцога Германтского. И очень удачно, что в прекрасном французском фильме Р. Руиса «Обретенное время» на эту роль выбрана немолодая, но тоже вечно прекрасная Катрин Денёв.

Как уже было показано А. Д. Михайловым (Михайлов 2005), в именах первого из романов «В поисках утраченного времени», не последнюю роль сыграло «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, воплощенное в именах Сван (Лебедь) и Одетта. У Чайковского Одетта как бы раздваивается, превращаясь в Одилию / Одетту. Раздваивается и Одетта де Креси. С одной стороны, это не очень умная, даже не очень красивая («Профиль ее был слишком резко очерчен, кожа слишком нежная, скулы слишком выдающиеся, черты лица слишком вытянутые, чтобы ему понравиться. Глаза Одетты были красивы, но так велики, что, казалось, изнемогали от собственной тяжести, утомляли ее лицо, и всегда сообщали ей такой вид, точно она чувствовала себя нехорошо или была в дурном настроении» (Ф. 1. В сторону Свана. С. 226), не очень образованная содержанка, сумевшая привязать к себе любовника, женить его на себе и родить ему дочь. С другой стороны, это вечно прекрасная женщина, по сути не имеющая возраста и являющаяся неким неразгаданным символом. А. Д. Михайлов (и не только он) в книге «Поэтика Пруста» (в печати) подробно разбирает ту странную ситуацию, когда герой, будучи уже взрослым юношей, встречает Одетту у своего двоюродного дедушки (дяди матери), когда она еще не замужем за Сваном, и потом он же, будучи подростком, играет на Елисейских полях с ее дочерью Жильбертой Сван.

Наша гипотеза такова:

Марсель Пруст описывает то, чего не было никогда и то, что мерещится, или мечтается, тяжело больному подростку (потом — тяжело больному юноше, вышедшему из больницы старику) из обеспеченной буржуазной семьи, в основном находящемуся в постели, задыхающемуся от приступов удушья, много читающему, пытающемуся писать, стать писателем, и, конечно, окруженному заботами реальных близких и родных.

Итак, в тексте различаются две действительности: **реальная и виртуальная**. Поэтому Пруст гораздо в большей степени авангарден, чем это принято считать, и поэтому он так стремился довести книгу до конца.

Сам герой говорит о том, что о любви Свана к Одетте ему рассказали родители. И любовь эта была еще до его рождения. Таким образом, вся ситуация в целом вполне вписывается в мечтания больного юноши, вспоминающего рассказы родителей. Кроме того, образ Одетты явно перекликается с прекрасной Розой из «Романа о Розе» Гильома де Лорриса и Шарля де Мена (XII—XIII вв.). И существенно здесь главное — *юноша в «Романе о Розе» видит прекрасную розу во сне*.

Более интересна поэтическая техника Пруста, блестяще владея которой, он как бы играет с читателем, все время навязывая ему меняющийся облик и имя героини.

Итак, начало. Герой приходит к дяде и видит, что «напротив него сидела молодая женщина в розовом шелковом платье с большим жемчужным ожерельем на шее и доедала апельсин» (Ф. 1. В сторону Свана. С. 87). Она рассыпается в комплиментах отцу Марселя и зовет самого Марселя в гости. Имя ее никак не называется. Она просто — «дама в розовом».

Отец героя категорически возражает против контактов его семьи с мадам и мадмуазель Сван. Но Сван однажды предлагает семье Марселя пройти через его сад, так как все они уезжают. Отец соглашается, и вдруг в саду герой видит незнакомую белокурую девочку. «Жильберта, пойдем, что ты делаешь?» — крикнула резким и повелительным голосом дама в белом, которой раньше мне не случалось видеть. (...) впечатление, оставленное во мне деспотическим тоном, которым мать Жильберты обратилась к ней (...) подало мне некоторую надежду» (Ф. 1. В сторону Свана. С. 162). Обратим внимание на то, что герой видит мадам Сван, мать Жильберты, **впервые** и подчеркивает это. И это уже «дама в белом».

Но обольщая Свана или уже ставши мадам Сван, она продолжает быть в «розовом»: «Одетта приняла его в розовом шелковом домашнем платье, обнажавшем ее шею и руки» (Ф. 1. В сторону Свана. С. 254); «Иногда госпожа Сван, прежде чем одеться, садилась за рояль. Выступая из розовых или белых рукавов крепдешинового капота, часто очень ярких, красивые ее руки вытягивали над клавиатурой пальцы движением, исполненным тихой печали, какая была у нее в глазах, но не в сердце» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 94).

Итак, белое сочетается у нее с розовым. «В те дни, когда госпожа Сван совсем не выходила из дому, она надевала крепдешинное платье, белое, как первый снег, а иногда — длинный шелковый с оборками пеньюар, похожий на гроздь бело-розовых цветов» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 148).

Героя начинают приглашать в гости к Сванам. «Разумеется, мои родители для иных людей, — именно для тех, кто приводил меня в наибольшее восхищение, — значили гораздо меньше, чем для меня, и поэтому, как в былые времена, когда дама в розовом осыпала моего отца похвалами, хотя он их весьма мало заслуживал, мне хотелось, чтобы мои родители поняли, какой неоцененный подарок я получил» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 130).

Но однажды герой приходит в мастерскую знаменитого художника Эльстира; и он находит там акварель, видимо, давнюю. «Это был портрет молодой женщины — о ней можно было сказать: она некрасива, но у нее любопытный тип лица. (...) Неопределенность облика женщины, портрет которой был у меня перед глазами, объяснялся, хотя я этого не понимал, тем, что это была молодая, былых времен, актриса в полумужском костюме. (...) Все вместе задало мне задачу, какого времени эта мода и какого пола модель, — словом, я не мог точно установить, что у меня перед глазами, ясно же мне было одно: написано это художником» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 356). Очевидно было, что художник любовался деталями костюма, переливами света, некоторой двойственностью облика: полудевушки, полуюноши. «Задумчивая грусть во взгляде производила особенно сильное впечатление по контрасту с кутежными и театральными аксессуарами. Впрочем, невольно приходило в голову, что эта грусть — поддельная и что юное существо, в этом своем вызывающем костюме, словно ожидающее ласк, вероятно, нашло, что если оно примет романтическое выражение некоего затаенного чувства, чувства невысказанной печали, то это придаст ей известную пикантность. Внизу под портретом было подписано: “Мисс Сакрипант, октябрь 1872”. Я не мог сдержать свой восторг. “А, пустячок, костюм для ревью в Варьете. Это уже далекое прошлое”, — говорит Эльстир. — “А какова судьба натуры?” Удивление, вызванное моим вопросом, мгновенно сменилось на лице Эльстира безучастным и рассеянным выражением» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 357). Портрет неизвестной производит большое впечатление на героя. «Я бы мечтал, — если только он у Вас есть, — о снимке с маленького портрета мисс Сакрипант! Да, а что значит это имя?» — “Это имя той, кого

она играла в одной глупой оперетке. Но Вы как будто убеждены, что я с ней знаком, — ничего подобного!” Эльстир замолчал. “А это не портрет госпожи Сван до замужества?” — спросил я, внезапно и нечаянно напав на истину, что, вообще говоря, случается не часто, но может задним числом послужить основанием для теории предчувствий — при условии, если вы забудете все опровергающие ее ошибки. Эльстир ничего мне не ответил. Конечно, это был портрет Одетты де Креси» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 367).

Итак, можно условно, судя по подписи под портретом, приписать ей год рождения 1850, не меньше (Я затрудняюсь сказать, является ли портрет, написанный двадцать лет назад, «давним». — Т. Н.). Значит, когда герой встречает ее как «даму в розовом» у двоюродного дедушки, ей по крайней мере лет сорок. Возможен и другой вариант: герою кажется, что он видел ее у двоюродного дедушки (это согласуется с моей общей гипотезой о сбивчивых мечтаниях и псевдовоспоминаниях больного юноши) и тогда ей опять-таки лет сорок пять, когда он играет на Елисейских полях с Жильбертой. Кажется, что это — один из «ключей» самого Пруста, он запутывает читателя сознательно. Это не простые числовые и номинативные ошибки Толстого и Достоевского. Герой видит Одетту практически не меняющейся. Потому, что это прекрасная Елена, принявшая случайный облик, или та Роза из «Романа о Розе», о которой мечтает и хочет сорвать герой Гильома де Лорриса и Шарля де Меня.

Марсель получает все, что он хочет, не прилагая к этому никаких усилий. Выше было сказано, что герой хочет получить снимок с портрета мисс Сакрипант, написанный Эльстиром. Конечно, вскоре он его получает. «Я сам удостоился неожиданного визита — визита Шарля Мореля, незнакомого мне сына бывшего камердинера моего двоюродного дяди. Дядя этот (тот самый, у которого я встретил даму в розовом) умер в прошлом году» (Ф. З. Германт. С. 310). Бывший камердинер дяди посылает через своего сына, начинающего скрипача Шарля Мореля, некоторые оставшиеся после дяди Адольфа фотографии знаменитых актрис и видных кокоток, которых дядя когда-то знал. «Так как я был очень удивлен, найдя среди фотографий, присланных мне его отцом, портрет мисс Сакрипант (то есть Одетты) работы Эльстира, то сказал Шарлю Морелю, провожая его до ворот: “Боюсь, что вы не сможете удовлетворить мое любопытство. Дядя мой был близко знаком с этой дамой? Я затрудняюсь, к какому периоду жизни моего дяди можно отнести это знакомство; меня интересует это в связи с господином Сваном...” — “Ах, я совсем

забыл Вам сказать, что отец поручил мне обратить Ваше внимание на эту даму. Да, эта демимонденка завтракала у Вашего дяди, когда Вы в последний раз были у него. Мой отец не знал, можно ли Вас впустить. Кажется, Вы очень понравились этой легкомысленной женщине, и она надеялась снова встретиться с Вами. Но как раз в это время в семье у Вас произошла ссора, как говорил мой отец, и Вы после этого уже ни разу не видели Вашего дядю" (...). А я, пожимая ему руку, думал о госпоже Сван и с удивлением говорил себе — настолько они были обособлены и различны в моем воспоминании, — что впредь мне придется отождествлять ее с "дамой в розовом"». (Ф. З. Германт. С. 313). Итак, эта переменчивая ведьма-фея, Одилия-Одетта, предстает то Одеттой де Креси, то мисс Сакрипант, то госпожой Сван, то госпожой Форшевиль.

Конечно, в розовых туалетах появлялись и русские красавицы. Например, известен портрет неизвестной в розовом платье Ф. С. Рокотова. Это примерно 1770-е годы. В розовой блузе В. Серов написал «Девочку с персиками».

В музее Пушкинского дома находится знаменитый портрет Н. Н. Пушкиной (1833 г.) в розовом платье. Вот воспоминания В. А. Нащокиной: «Возвратившись в последний раз из Москвы в Петербург, Пушкин не застал жену дома. Она была на балу у Карамзиных. Ему хотелось видеть ее возможно скорее и своим неожиданным появлением сделать ей сюрприз. Он едет к квартире Карамзиных, отыскивает карету Наталии Николаевны, садится в нее и посылает лакея сказать жене, чтобы она ехала домой по очень важному делу, но наказал отнюдь не сообщать ей, что он в карете. Посланный возвратился и доложил, что Наталья Николаевна приказала сказать, что она танцует мазурку с князем Вяземским. Пушкин посылает лакея во второй раз сказать, чтобы она ехала домой безотлагательно. — Наталья Николаевна вошла в карету и прямо попала в объятия мужа. Поэт об этом факте писал нам и, помню, с восторгом упоминал, как жена его была авантажна в этот вечер в своем роскошном розовом платье» (Письма женщин к Пушкину 1928: 236—237).

Но к самой розе наш великий поэт относится равнодушно. Увядание розы — просто констатация факта и готовность обождать другой цветок, не более того:

Где наша роза,
Друзья мои?
Увяла роза,
Дитя зари.

Не говори:
Так вянет младость!
Не говори:
Вот жизни радость!
Цветку скажи:
Прости, жалею!
И на лилею
Нам укажи¹.

Точно так же именно о недолговечности красивых роз пишут и другие русские авторы, например, И. Мятлев и И. Тургенев.

Сам же Марсель Пруст придавал какое-то особое значение Розе. Его друг Рейнальдо Ан вспоминал, что когда они, прогуливаясь по саду, прошли мимо бордюра из кустов бенгальских роз (к сожалению, он не пишет, какого они были цвета), как вдруг Пруст с детской и немного печальной грустью в голосе сказал: «Вас не рассердит, если я ненадолго отстану? Мне бы хотелось еще раз взглянуть на эти розы». Далее Ан пишет: «Я почувствовал, что он слышит мое приближение, видит меня, но не хочет ни говорить, ни двигаться. (...) Я не задал ему ни одного вопроса об этом эпизоде с розами. Не отпустил ни единого замечания, ни единой шутки. Я смутно понимал, что не надо»². «Но если в то время ему и удалось выведать тайну роз и тайну людей, он единственный знал об этом» (Моруа 1996: 100).

Как же обстоит дело с частотностью этого прилагательного в русском языке (древнерусский не учитывается)? В Национальном корпусе русского языка ИРЯ РАН, в поэтических текстах представлено 5 878 538 слов. Из них на слово *розовый* имеется только 181 вхождение. В основном корпусе представлено 176 226 551 слово, из них слово *розовый* имеет 1617 вхождений. И это ничтожно мало. Просто смешотворно мало по сравнению с текстом Пруста. (К сожалению, Корпусная лингвистика литературного языка во Франции еще не сделана.)

Но сравнение с розой всегда присутствует во французских текстах. Так, понимая, что Альбертина готова ему принадлежать, герой «не мог не сказать себе: “Наконец-то, потерпев неудачу в Бальбеке, я узнаю вкус неведомой розы, которой являются щеки Альбертины”» (Ф. З. Германт. С. 419).

Возможно, я ошибаюсь, но, как кажется, в русском языке слово *розовый* означает только цвет и гораздо меньше связано с цветком-розой, чем во французском языке. Кроме того, и простые русские люди знают, что «Роза вянет от мороза, Твоя прелесть — никогда», то есть красота женщины не боится природных стихий и долговеч-

нее легко вянущего цветка. Такова разница менталитета, восходящая к климатическим различиям стран. То есть для русских роза — всего лишь очень красивый и недолговечный цветок.

Для Франции Роза — это вечный символ.

См. хотя бы одно из стихотворений великого П. Ронсара, посвященных розе:

Versons ces roses près ce vin,
 Prés ce vin versons ces roses!
 Et buvons l'un à l'autre, afin
 Qu'au coeur nos tristesses encloses
 Prennent en buvant quelque fin...
 La rose est l'honneur d'un pourpris,
 La rose est des fleurs la plus belle
 Et dessus toutes elle a le prix
 C'est pour cela que je l'appelle
 La violette de Cypris.
 La rose est le bouquet d'Amour
 La rose est le jeu des Charites,
 La rose blanchit tout autour
 Au matin de perles petites
 Qu'elle emprunte du point du jour.
 Est-il rien sans elle de beau?
 La Rose embellit toutes choses;
 Vénus de roses à la peau,
 Et l'Aurore a les doigts de roses,
 Et le front le Soleil nouveau³.

Вернемся к Одетте де Креси.

Читатель не узнает ничего о детстве и происхождении Одетты. Где-то в романе мелькает, что мать продала ее в юности какому-то англичанину. Возможно, поэтому она старается англазировать и свое произношение, и свою речь, вставляя английские слова. Но кто был этот англичанин и как его звали, герой (или Пруст) не пишет. Зато сообщается — уже в романе «Пленница» — как она познакомилась со Сваном. Их познакомил барон Шарлюс. «А через кого же он с ней познакомился как не через меня? Однажды вечером она показалась мне прелестной в своем полумаскарадном костюме — она играла роль мисс Сакрипант; я был в театре со своими приятелями по клубу, каждый из них увез к себе женщину, и, хотя мне страх как хотелось спать, сплетники уверяли — как ужасно, что люди так злы! — будто я спал с Одеттой. Но только она мне надоела, и я решил избавиться от нее, познакомив со Сваном. Она от меня не отстала, она ни одного

слова не умела написать грамотно, письма за нее писал я. А потом я ее спровадил. Одетта заставляла меня подбирать для нее ужасную компанию, человек пять-шесть (...). “А Сван знал, что она дарит Вас своей благосклонностью?” — Что Вы! Какой ужас! Рассказать Шарлю! Да у него волосы встали бы дыбом! Нет, дорогой мой, он бы меня убил — и все, он был ревнив, как тигр. Более того, я ни в чем не признался Одетте, хотя ей это было в высшей степени безразлично... Самое замечательное — это то, что она стреляла в меня из револьвера и чуть не попала. (...) Она называла себя Одетта де Креси и имела для этого все основания, хотя и состояла в разводе с неким Креси, человеком действительно родовитым, весьма почтенным господином, которого она обчистила до последнего сантима» (Люб. Р. Пленница. С. 257).

В «Обретенном времени» — последней части романа — герой понимает, что «со времен “дамы в розовом” существовало несколько мадам Сван, отделенных одна от другой бесцветным эфиром лет» (Амфора. Обретенное время. С. 315). Но, однако, все постарели и белые бороды лились на костюмы мужчин тех лет, а щеки дам казались состоящими из жалких разноцветных кусков, одна Одетта (госпожа де Форшевиль) осталась юной и привлекательной. «Если принять во внимание возраст госпожи де Форшевиль (по моим расчетам, ей должно быть около девяноста! — Т. Н.) это могло бы показаться более чем странным. Хотя, возможно, свои любовные приключения она начала очень юной. И потом, существуют женщины, что каждое десятилетие своей жизни оказываются словно в новом воплощении, переживая новую любовь, а порой, когда их считают чуть ли уже не мертвыми, становятся причиной страданий какой-нибудь совсем молодой женщины, которую ради них бросает муж» (Амфора. Обретенное время. С. 342). «Одна, быть может, госпожа де Форшевиль, словно пропитанная чем-то вроде парафина, выглядела прежней кокеткой, навсегда “забальзамированной”» (Амфора. Обретенное время. С. 269).

Одетта психологически не оставляет душу героя. Глядя на ее внучку, он понимает, что в ней, в конце его жизни, соединились обе дороги и обе стороны его юности — «В сторону Свана (она внучка его и Одетты)» и «В сторону Германтов (она дочь Робера Сен Лу)». Но домой он едет с прекрасной «дамой в розовом», в которую по прежнему кто-то влюблен. На этот раз — восьмидесятитрехлетний герцог Германтский, который без нее не может жить ни минуты.

Таким образом, мы видим в романе три декларируемых автором слоя: реальность, мечтания больного юноши и вечную мифологему человечества — прекрасную Елену — Одетту.

Издания Пруста

В этой и следующей статье я ссылаюсь на четыре издания М. Пруста:

1. Французский текст: а) Proust. A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. A l'ombre des jeunes filles en fleurs. Paris, 1987; б) Proust. A la recherche du temps perdu. Le côté de Guermantes. Sodome et Gomorrhe. Paris, 1987; в) Proust. A la recherche du temps perdu. La prisonnière. La fugitive. Le temps retrouvé. Paris, 1987. Ссылки на это издание осуществляются в тексте следующим образом: (Fr. a/b/c/: page).

2. Марсель Пруст. Собрание сочинений. В поисках утраченного времени. Т. 1. В сторону Свана. Перевод А. А. Франковского. 1934; Т. 3. Германт. Перевод А. А. Франковского. Л., 1936; Т. 4. Содом и Гоморра. Перевод А. В. Федорова и Н. П. Суриной. Л., 1938. К сожалению, Т. 2 этого собрания сочинений не был обнаружен. Ссылки на это издание оформлены следующим образом: (Ф. т. №. С. №).

3. Марсель Пруст. Под сенью девушек в цвету. Перевод Н. М. Любимова. М.: Республика, 1992; Марсель Пруст. Пленница. Перевод Н. М. Любимова. М.: Республика, 1993. Эти ссылки оформлены как: (Люб. Р. и далее название книги и номер страницы).

4. Марсель Пруст. Беглянка. Перевод Н. М. Любимова. СПб.: Амфора, 2000; Марсель Пруст. Обретенное время. Перевод А. Н. Смирновой. СПб.: Амфора, 2001. Здесь приводятся ссылки на «Амфору».

Это разнообразие изданий было необходимо для подтверждения, верификации моей гипотезы и для сравнения с французским оригиналом.

Примечания

¹ Цит. по: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 1. Л., 1950. С. 144.

² Цит. по: Моруа А. В поисках Марселя Пруста. СПб., 1996. С. 100.

³ Цит. по изд.: Ronsard. Les amours / Ed. H. et C. Weber. Paris, 1963.

Литература

Михайлов 2005 — Михайлов А. Д. Имена героев «В поисках утраченного времени» // Ономастика в кругу гуманитарных наук: Тезисы и материалы. Екатеринбург, 2005.

Михайлов (в печати) — Михайлов А. Д. Поэтика Пруста (в печати).

«АНТИБУРЖУАЗНОСТЬ» РОМАНА ПРУСТА?*

У всех исследователей Пруста его «антибуржуазность» всячески подчеркивается и считается одной из основных тем романа, своего рода *common place*. Вероятно, с этим можно и согласиться, но только взглянув на описываемые ситуации в их противостоянии и поняв, что такое буржуазия в эпоху Пруста и в его понимании. На самом деле два социальных класса Прустом противопоставлены и противопоставлены довольно отчетливо и резко. Это — старая, древняя французская аристократия и, действительно, буржуазия. Печальный конец романа, т. е. «Обретенное время», кончается словом «деаристократизация». Между тем исследователи почему-то (по традиции?) объединяют оба класса в единую разоблачаемую массу.

Итак, неужели барон Паламед Шарлюс, ведущий свой род от Меровингов, в большей степени «буржуазен», чем наши русские новоиспеченные графы, бароны и даже порой князья? См. его слова: «Ах, Ориана, можно подумать, Вам неизвестно, что дедушка шведского короля пахал землю в По, когда мы уже девятьсот лет занимали почетное положение во всей Европе». (Ф. З. Германт. С. 649)?

Неужели принцесса Люксембургская и принцесса Пармская заслуживают антибуржуазного разоблачения в большей степени, чем граф Безухов или граф Ростов? А ведь никто не говорит, что «Война и мир» повествует о разоблачении русской буржуазии, хотя стольник Петр Андреевич Толстой получил, как известно, титул графа за обманый вывоз из Европы царевича Алексея Петровича и позднейшее личное удушение его подушкой в Петропавловской крепости. Можно возразить на это, что в эпоху «Войны и мира» у нас не было еще ни своих Домби, ни своих Форсайтов, а были купцы в духе тех, которых изобразил Гоголь в «Ревизоре». Но это еще не значит, что всех героев романа Пруста можно смешивать в одну кучу! Посмотрим теперь на его социальную стратификацию.

* Система сокращений изданий Пруста такая же как в статье «Дама в розовом».

На протяжении всего романа Пруст сопоставляет и противопоставляет эти два класса. И в этом, в отличие от других концептуальных линий, он не задает загадок читателю и даже многое ему разъясняет. «В глазах многих буржуа три четверти обитателей Сён-Жерменского предместья — беспутные моты (надо заметить, что некоторые таковыми и являются), — вот почему никто из буржуазии их и не принимает. Буржуазия в этом отношении слишком строга, ибо людей из высшего света, несмотря на их пороки, чрезвычайно радушно принимают в таких местах, куда буржуазии вход запрещен навсегда. И люди из высшего света глубоко убеждены, что буржуазия это знает, потому-то они и держатся подчеркнуто просто и порицают своих друзей, «сидящих на мели», и это окончательно сбивает с толку буржуа (...). И она ахает от изумления, когда герцог, председатель правления громадного предприятия, женит сына на дочери маркиза, потому что маркиз хоть и игрок, да род-то его самый древний во Франции» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 238). Зная свое идущее от предков превосходство, аристократы бывают любезны с низшими. «Она (маркиза де Вильпаризи. — Т. Н.) действительно в такие минуты становилась неестественной, вспоминала о своем воспитании, о том, что аристократизм знатной дамы обязывает ее дать почувствовать буржуа, как ей с ними хорошо, что она не чванлива» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 254). Они вообще бывают тем любезнее, чем ниже социально их коммуникативный партнер. «Там, где кто-нибудь из хлыщеватых финансистов вздумал бы проявить свой шик резким и высокомерным по отношению к низшему тоном, знатный барин, ласковый и улыбающийся, напускал на себя покорность и терпеливость» (Ф. З. Германт. С. 66). «Вот почему даже в те минуты, когда она не могла делать добро, принцесса (Пармская. — Т. Н.) старалась показать или, вернее, создать впечатление при помощи самых разнообразных внешних знаков немого языка, что она не считает себя выше окружающих ее людей. В обращении со всеми она проявляла ту очаровательную вежливость, какая свойственна хорошо воспитанным людям в обращении с низшими, и, стараясь быть полезной, то и дело отодвигала свое кресло, чтобы оставить больше места, держала мои перчатки, предлагала все те униженные с точки зрения чванной буржуазии услуги, которые весьма охотно оказываются высочайшими особами, а инстинктивно, по профессиональной привычке, — бывшими лакеями» (Ф. З. Германт. С. 487). И однако, собираясь в «своем» кругу, аристократы перебирают родственные связи, называют имена и титулы, и разговор, в сущ-

ности, идет пустой. Сначала эта пустота поражает героя. «Неужели же ради обедов, подобных настоящему, все эти особы наряжались и отказывались пускать дам из буржуазии в свои закрытые салоны, — ради вот таких обедов? Точь в точь таких?» (Ф. З. Германт. С. 603). Но наконец, герой понимает, что предстает перед ним?

Это — живая старая Франция.

Та Франция, которую он знал по учебникам истории, зубрил названия городов и графств, мелких и больших провинций, — она сидела перед ним, живая и настоящая. За этими людьми стояла большая древняя земля. Оказалось, они говорили голосами, близкими к крестьянским. Герой начинает осваиваться с голосом герцогини Германтской, «таким тягучим, терпким и сочным. В этих глазах и в этом голосе я находил много свойств Комбре. В аффектации, с которой этот голос по временам давал почувствовать почвенную грубость, заключалось многое. (...) наклонность знати охотнее брататься со своими крестьянами, чем с буржуазией, — все эти особенности, которые, благодаря царственному положению герцогини, ей легче было выставить напоказ, сбросив с них все покровы» (Ф. З. Германт. С. 553). «Родовитые дворяне являются почти единственными людьми, от которых мы узнаем столько же, сколько и от крестьян; разговор их украшается всем, что относится к земле, прежним обитателям старинных жилищ, старинным обычаям, всем тем, что совершенно неизвестно денежному миру» (Ф. З. Германт. С. 609).

Многие из гостей оказывались, к изумлению героя, родственниками. «Каждое имя, передвинувшееся благодаря притяжению другого имени, с которым я не подозревал у него никакого родства, покидало свое неизменное место в моем мозгу, где его обесцветила привычка» (Ф. З. Германт. С. 601). «Даже в простейшей классификации людей герцогиня Германтская, оставаясь в высшей степени помещицей — в чем была ее огромная сила — характеризовала провинции и определяла место каждому так, как никогда это не удалось бы парижанке по происхождению; простые названия: Анжу, Пуату, Перигор — воссоздавали в ее устной речи картины природы вокруг портрета Сен-Симона» (Люб. Р. Пленница. С. 40).

Буржуа по происхождению и эстет по склонности, Шарль Сван все-таки остается неким парвеню для аристократического круга. Когда его дочь Жильберта напоминает чете Германтов, что они как будто хорошо знали ее отца (а на самом деле в течение двадцати пяти лет он приходил к ним почти ежедневно), то герцог Германтский его «вспоминает»: «Какой славный человек был Ваш отец! Как чувство-

валось в нем, что он из хорошей семьи! Я еще раньше заметил его родителей. Какие же они все были порядочные люди!"

В его тоне угадывалось, что если бы родители и сын были живы, то он, не задумываясь, порекомендовал бы их в садовники» (Амфора. Беглянка. С. 211).

Но все-таки подруг герой выбирает себе из буржуазных кругов, будучи и сам сыном чиновника. Такова его первая полудетская любовь — Жильберта Сван. И его «пленница» Альбертина Симоне — тоже из буржуазной семьи. «Меня влекло к женщинам, которым нечего было сообщить мне об Альбертине, но которых Альбертина знала или могла бы знать, женщины ее круга или кругов, где она хорошо себя чувствовала» (Амфора. Беглянка. С. 179).

Аристократическим салонам Пруст противопоставляет пошловатый салон госпожи Вердюрен с ее «верными», которым не позволено пропускать ни одной из ее сред. Сто лет спустя, то есть в наше время, можно отметить странную ситуацию: «верные» госпожи Вердюрен были, с нашей точки зрения, достойными и преуспевающими интеллигентами высокого творческого полета. Они имели профессии, в отличие от аристократов, каждый — свою: известный врач профессор Котар, преуспевающий скрипач Шарль (Чарли) Морель, знаменитый художник Эльстир, еще более известный писатель Бергот, ученые Бришо, Легранден. Их беседа не столь пуста, как беседа аристократов. Пожалуй, только хозяйка дома довольно вульгарна, но она явно старается собрать вокруг себя людей значительных. Это и есть «буржуа» Пруста. Поэтому, на мой взгляд, ситуация сложнее, чем кажется, и писать об «антибуржуазной направленности романа» несколько примитивно.

Проходят годы (по одним репликам романа шестнадцать лет, по другим — двадцать); эти годы герой проводит в клинике. В какой именно клинике — неясно, но, видимо, в психиатрической, так как он не понимает, что прошло так много лет, вероятно, никогда не смотрит в зеркало сам (вспомним рассказ Амброза Бирса) и не осознает, что его знакомые должны были постареть. Двадцать лет лечиться от приступов удушья можно и дома. Он получает, как и прежде, приглашение к принцу и принцессе Германтским. Но прекрасную принцессу Германтскую, урожденную принцессу Баварскую, сменила не кто иной, как овдовевшая госпожа Вердюрен, ставшая уже в свою очередь теперь принцессой Германтской. Прежнее общество за эти годы смешалось и переменилось. «Присутствие людей, вполне допустимых в любом другом обществе, но совершенно для меня невысказанных»

мых именно в этом, удивило меня даже меньше, чем та непринужденность, с которой они были приняты здесь, где к ним зачастую обращались просто по именам. (...) А те, кто в соответствии с прежним социальным кодексом никак не должны были бы находиться здесь, теперь, к большому моему удивлению, являлись лучшими друзьями самых высокородных особ» (Амфора. Обретенное время. С. 281).

Присутствующие гости по сути мало знают друг друга. Возможно, это «Обретенное время», т. е. «Бал масок», есть также плод воображения героя. «Таких гурманов и любителей подобного рода сведений, твердо знавших, что Жильберта не имела отношения к Форшевилям, а госпожа де Камбремер — к Мезеглизам, осталось теперь не так уж много» (Амфора. Обретенное время. С. 285).

Итак, герой подводит итог всем социальным изменениям: «Самой поразительной особенностью этого общества как раз и была его де-аристократизация» (Амфора. Обретенное время. С. 280).

≡ II ≡

ПУШКИН, ЛЕРМОНТОВ И КУПЕЦ КАЛАШНИКОВ

Настоящую статью можно рассматривать как дополнение к статье О. Поволоцкой [Поволоцкая 2005] и в какой-то мере — к работам [Николаева 2000; 2005; Марченко 1984]. Но дополнение это кажется важным и достойным публикации. Во всех четырех статьях речь идет о Пушкине. Вернее, о Пушкине, запрятанном и не сразу узнаваемом. И во всех четырех статьях речь идет о Пушкине «у Лермонтова»: очевидно, и сам Пушкин, и его жизнь не отпускали Лермонтова. Кроме того, нельзя забывать, что жизнь Пушкина проходила у Лермонтова перед глазами.

Личная жизнь Пушкина отражена во многих произведениях, например, в повести В. Одоевского «Княжна Зизи». В моей работе [Николаева 2000] указывается на слишком явные сходства биографии Пушкина и сюжета повести О. Бальзака «Горошковый цвет» (*La fleur des poides*), опубликованной в петербургском литературном обозрении «*Revue étrangère*» в 1835 г. По всей вероятности, биография Пушкина запрятана еще во многих других, пока не разгаданных произведениях.

Но в этой статье мы сосредоточимся на Лермонтове. Как уже говорилось, Лермонтов написал (и пытался добиться разрешения к постановке) как минимум три (по некоторым данным, четыре) редакции пьесы «Маскарад». Последняя редакция названа им «Арбенин». Общеизвестные сюжетные линии в ней несколько изменены. Нина действительно не так уж невинна: у нее роман с князем Звездичем. В пьесе появляется новый персонаж — родственница-воспитанница Оленька. А. М. Марченко предположила, что эволюция сюжетных линий «Маскарада» связана с жизнью Пушкиных и ее изменениями [Марченко 1984]. «Арбенин» — редакция октября 1836 г. А. М. Марченко предполагает, что именно в этой редакции отражено сватовство Дантеса к Екатерине Гончаровой, даже и теперь кажущееся вынужденным выходом из трудного положения. «В испуге, спасая себя, Нина предает воспитанницу своей матери. Клевещет, уверяя мужа, что Звездич, зачавший в их дом, ездил из-за Оленьки». И когда Арбенин хочет женить князя на влюбленной в него девушке, чтобы

оградить семью от сплетен, «Нина не возражает (...) Ведет себя благоразумно. Более чем благоразумно держалась и Наталья Николаевна Пушкина, когда Дантес скоропалительно женился на ее сестре» [Марченко 1984: 237]. Принимая хотя бы отчасти интересную гипотезу А. М. Марченко, мы еще раз убеждаемся, как внимательно следил Лермонтов за жизнью Пушкина. Итак, по мнению А. М. Марченко, «Маскарад» — сначала драма игры, затем — драма ревности, а в конце — драма неверности¹.

В моей статье «О возможном влиянии одного текста О. Бальзака на судьбы русских поэтов» (см. наст. изд., с. 13—31) стихотворение «Смерть Поэта» связывается с петербургским кружком аристократов *les seize*, о котором писала довольно много Э. Г. Герштейн, предполагая подоплеку этого сообщества чисто политической. К этому кружку был близок и Лермонтов (в него входил и его кузен Алексей Столыпин). Однако всех подробностей смерти Пушкина Лермонтов не знал, их рассказал ему (Лермонтов тогда был болен) лейб-медик Арендт. Больного навестил и родственник Н. А. Столыпин, всячески защищавший Дантеса. Спор становился все более горячим, и вечером, как сообщает В. П. Бурнашев, он нашел у Лермонтова знаменитые шестнадцать строк: «А вы, надменные потомки...», решившие его судьбу. В первоначальном своем виде стихотворение не вызвало негодования при дворе. Заключительные стихи мгновенно стали расходиться и переписываться. На следующий день Лермонтов был уже арестован, а 26 февраля 1837 г. был переведен в Нижегородский драгунский полк, стоявший тогда на Кавказе. Летом 1837 г. он пишет поэму «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Обычно она именуется «Песня про купца Калашникова», что сильно затемняет ее смысл.

Однако трудно поверить, чтобы Лермонтов за несколько месяцев отошел от волнующей его темы — Пушкина.

Мысли о подлинном смысле этой поэмы приходили мне давно, но я искренне обрадовалась, прочитав в «Московском пушкинисте-ХI» статью О. Поволоцкой «Два поединка». Со всем, что написано в этой статье, я полностью согласна. Интересны в ней глубокий анализ пушкинского стихотворения «Какая ночь! Мороз трескучий...» и мысль о том, что «воспоминание о времени царя Ивана Грозного, конечно, не случайно возникает в связи с казнью пяти декабристов, поразившей современников» [Поволоцкая 2005: 340]. Не останавливаясь на отношениях Поэта и Царя, на сути опричнины и даже на нравственных характеристиках героев поэмы, которые подробно анализирует О. Поволоцкая, я хочу, приближаясь к самому тексту, к его ткани,

подтвердить высказанную ею мысль, пользуясь дорогами для меня методами Московской семиотической школы.

«Если посмотреть на события, предшествовавшие дуэли Пушкина, глазами купца Степана Калашникова, то мы увидим, что рисунок поведения Дантеса повторяет логику поведения опричника Кирибеевича. Дантес, цинично и публично преследовавший жену Пушкина, этот благовоспитанный, цивилизованный француз, с точки зрения народной христианской этики купца Калашникова такой же «бусурманский сын», как и молодой опричник», — пишет О. Поволоцкая [Поволоцкая 2005: 352]. Действительно, легко вспомнить хотя бы лермонтовское «Вот затрещали барабаны — / И отступили басурманы» (между прочим, в стихотворении «Бородино» басурманы — именно французы; тем самым Лермонтов может намекать на то, кем на самом деле является настойчивый поклонник Алены Дмитриевны).

Но, думается, в этой поэме должно быть еще много «ключей», намеков, доступных современному для Лермонтова читателю. Здесь кстати вспомнить слова Ю. М. Лотмана о том, что в 1827 г. в первоначальном варианте «Евгения Онегина» содержатся строки:

Словами вещего поэта
Сказать и мне позволено:
Темира, Дафна и Лилета —
Как сон, забыты мной давно.

Эти строки отсылают стихотворению А. Дельвига «Фани»:

Темира, Дафна и Лилета
Давно, как сон, забыты мной...

Однако стихотворение Дельвига было опубликовано лишь в 1922 г. (!). «Таким образом, — пишет Ю. Лотман, — пушкинский текст рассекал аудиторию на две группы: крайне малочисленную, которой текст был понятен благодаря знакомству с внетекстовыми деталями обстоятельств, пережитых совместно с автором, и основную массу читателей, которые чувствовали здесь намек, но расшифровать не могли» [Лотман 1992: 93].

Несомненно, именно так поступал и Лермонтов. Ему было важно, чтобы те, кому нужно было понять тайный смысл поэмы, поняли его. И именно им он посылал свои ключи². Ключи эти должны быть запрятаны в тексте. Думаю, что некоторые из них мне удалось найти.

1. Обратимся прежде всего к именам собственным. Думаю, что самым легким «ключом» является фамилия Калашников. Все друзья Пушкина знали о крепостной возлюбленной Ольге Калашниковой (1806 — не ранее 1840). В начале мая 1826 г. Пушкин отправил Калашникову к П. А. Вяземскому в Москву с просьбой помочь ей добраться до Болдина и позаботиться о ребенке. Отец ее был управляющим селом Михайловским и Болдином. В 1831 г. Ольга Калашникова, получив отпускную, вышла замуж за мелкопоместного дворянина Павла Степановича Ключарева [Черейский 1988: 178—179].

2. Мог ли «бусурманский сын» Кирибеевич происходить «из славной семьи из Малютиной»?

Григорий Лукьянович Скуратов-Бельский, прозванный Малютой, был русским человеком. Во всяком случае, о его «бусурманских» корнях ничего неизвестно. Если бы у него были татарские корни, то в каком-либо Биографическом словаре или в справочниках, вроде «Мир имен», об этом бы сообщалось. Однако ничего подобного нам не известно.

Он — думный дворянин, любимый опричник царя Иоанна IV Грозного. Участвуя почти во всех злодеяниях Грозного, задушил в 1539 г. митрополита Филиппа Колычева, заточенного в тверском Отроческом монастыре. Убит во время ливонского похода в 1572 г. Одна из его дочерей была замужем за Борисом Годуновым, а другая, отравительница М. В. Скопина-Шуйского, за Димитрием Ивановичем Шуйским. Таким образом, Кирибеевич мог быть его приемным сыном или просто взятым в семью приемшем. (Именно таким, усыновленным сыном голландца Геккерна, и был Жорж Дантес.) Сам Иван Грозный выражается по этому поводу довольно неясно: «А из роду ты ведь Скуратовых, / И семьею ты вскормлен Малютиной!...» (Что значит — «вскормлен»?) Может быть, на неясный статус семейного положения Кирибеевича намекает и сам Калашников: «А зовут меня Степаном Калашниковым, / А родился я от честнова отца...».

3. Третьим ключом можно считать само заглавие поэмы, где очень четко обозначены основные фигуры. Первая фигура — царь Иван Грозный. Вторая — молодой красавец, «бусурманский сын», служащий у него в войсках. Третья — «удалой купец», т. е. никого не боящийся человек, вступившийся за честь жены («невольник чести»). Интересно, что красавица Алена Дмитриевна в заглавии не упоминается. Не упоминается Наталья Николаевна и в стихотворении «Смерть Поэта».

4. Но однако именно с ней связано несколько следующих «ключей». Она — красавица: «На святой Руси, нашей матушке, / Не найти, не сыскать такой красавицы: / Ходит плавно — будто лебедушка; / Смотрит сладко — как голубушка...». Хочу здесь высказать следующую гипотезу. В отличие от литературы, например, французской, в русской классической литературе (но не в фольклорной традиции!) репутация красавицы имеет некий пейоративный налет. О настоящих героинях русской литературы мы не знаем, красавицы они или нет, — у них есть нечто другое. Но красавица — жена Лаврецкого Наталья Павловна, красавица — Ирина в тургеневском «Дыме»; трагедию и несчастье несет красота Нас-тасьи Филипповны, и уж совсем отрицательный персонаж — красавица Элен Безухова.

5. «Ходит плавно — будто лебедушка». Принадлежащий народно-поэтической традиции этот образ ассоциируется с образом пушкинской Царевны-Лебеди, в котором, считают М. К. Азадовский [1936: 154] и А. Л. Слонимский [1959: 438], отразилось и чувство поэта к жене, и ее облик.

6. Н. Н. Пушкину многие упрекали за излишне подробные рассказы мужу о том, кто и как за ней ухаживал и какие комплименты ей говорил. Привожу — для удобства — лишь некоторые примеры из книги С. Абрамович, хотя их можно было бы привести множество. Вот фрагмент воспоминаний В. А. Соллогуба: «Наталья Николаевна, должно быть, сама рассказала Пушкину про такое странное истолкование моих слов, так как она вообще ничего от мужа не скрывала, хотя и знала его пламенную, необузданную природу» [Абрамович 1991: 70]. (В. Соллогуб как будто спросил ее, давно ли она замужем.) А Д. Ф. Фикельмон писала: «Она давала ему во всем отчет и пересказывала слова Дантеса» [Там же: 77]. Далее Абрамович [Там же: 528] приводит слова П. А. Вяземского о том, что после бала у гр. Воронцова-Дашкова Наталья Николаевна рассказала мужу о выходе Дантеса, который, уже будучи женатым, продолжал нагло за ней ухаживать. Ср. у Лермонтова:

И ласкал он меня, цаловал меня;
На щеках моих и теперь горят,
Живым пламенем разливаются
Поцалуи его окаянные...

Думается, что такой яркий рассказ произвел бы впечатление и на современного мужа.

7. Если приводить примеры того, как и насколько личная жизнь Пушкиных и супругов Геккернов-Дантес была в центре всевозможных светских сплетен, то эта небольшая статья превратится в хрестоматию «Сплетни о Пушкине». Движение и циркуляция слухов нарастали. Приведем только злое письмо С. Н. Карамзиной. Она пишет, что супруги Пушкины и Геккерны «продолжают разыгрывать свою сентиментальную комедию к удовольствию общества». И далее: «Пушкин скрежещет зубами и принимает свое выражение тигра. Натали опускает глаза и краснеет под долгим и страстным взглядом своего зятя — это начинает становиться чем-то бóльшим обыкновенной безнравственности. Катрин направляет на них обоих свой ревнивый лорнет, а чтобы ни одной из них не оставаться без своей роли в драме, Александрина по всем правилам кокетничает с Пушкиным, который серьезно в нее влюблен и если ревнует свою жену из принципа, то свояченицу — по чувству. В общем все это очень странно, и дядюшка Вяземский утверждает, что закрывает свое лицо и отвращает его от дома Пушкиных» [Абрамович 1991: 530—531]. Ср. у Лермонтова: «А смотрели в калитку соседушки, / Смеючись, на нас пальцем показывали...».

Таким образом красавица Алена Дмитриевна предстает женщиной не очень умной и тактически недогадливой. Это впечатление (или мнение) Лермонтова вполне соотносится с воспоминаниями А. П. Араповой. А. П. Арапова, дочь Н. Н. Пушкиной-Ланской, пишет о матери, что «нигде она так не отдыхала душою, как на карамзинских вечерах, где всегда являлась желанной гостьей. Но в этой пропитанной симпатией атмосфере один только частый посетитель как будто чуждался ее, и за изысканной вежливостью обращения она угадывала предвзятую враждебность. Это был Лермонтов». Правда, Арапова добавляет, что перед самым последним отъездом на Кавказ Лермонтов подсел к Наталье Николаевне и между ними завязался длинный и душевный разговор, в конце которого он признался, что видел в ней ранее лишь «холодную неприступную красавицу» [Арапова 1989: 343]. Но первая их встреча произошла лишь в 1839 г., когда «Песня про царя Ивана Васильевича...» уже давно была опубликована.

8. Пожалуй, трагические рассказы о материальных затруднениях Пушкина последних лет равны по объему рассказам о его личной жизни. См. снова у С. Абрамович [1991: 270]: «Мало кто знал, как мучительно был озабочен Пушкин своим материальным положением. После выхода в свет второго тома “Современника” денежные поступления были незначительными, так как книгопродавцы и большин-

ство подписчиков уже внесли плату вперед за четыре тома. Да и число подписчиков оказалось гораздо меньшим, чем предполагалось: их было около 700. Это означало, что денег, полученных по подписке, едва хватит на возмещение издательских расходов; а так как они были израсходованы весной сразу после их поступления, то Пушкину во второй половине года не на что было рассчитывать. И Пушкин опять был вынужден изыскивать возможности для новых и новых займов, чтобы иметь средства на самые насущные расходы. Жена поэта обратилась с письмом к старшему брату действительно в момент крайности».

Думаю, что следующим «ключом» можно считать слова поэмы о материальном положении отца «малых детушек» Калашникова:

За прилавкою сидит молодой купец
Статный молодец Степан Парамонович,
По прозванию Калашников;
Шелковые товары раскладывает,
Речью ласковой гостей он заманивает,
Злато, серебро пересчитывает.
Да недобрый день задался ему:
Ходят мимо баре богатые,
В его лавочку не заглядывают.

9. Наконец, самым явным «ключом» можно считать обращение царя Ивана к казнимому Калашникову:

Молодую жену и сирот твоих
Из казны моей я пожалую...

Ср. письмо Николая Первого умирающему Пушкину: «Если Бог не велит уже нам увидеться на этом свете, то прими мое прощение и совет умереть по-христиански и причаститься, а о жене и детях не беспокойся. Они будут моими детьми и я беру их на свое попечение» [Абрамович 1991: 576]. Но у Лермонтова конец речи «милующего» царя поражает отчаянной смелостью поэта:

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

Таким образом, в лермонтовской поэме вступившегося за честь жены мужа казнил Царь.

10. Возможно, мною пропущено еще много «ключей» к этой поэме, которая долгое время казалась чем-то фольклористически-народным. Считаю свою небольшую заметку дополнением к статье О. Поволоцкой.

Примечания

¹ Изменение взгляда Лермонтова на Нину и на всю ситуацию в целом почувствовала еще в 1920-е годы, правда, никак не связывающая «Маскарад» с Пушкиным исследовательница Лермонтова З. С. Ефимова: «Теперь Нина является коварным существом, действительно обманывающим благородного и нисколько не демонического Арбенина» [Ефимова 1927: 37].

² Разумеется, речь идет не о прямых аналогиях и соответствиях между двумя поединками: реальным и поэтическим, — исход которых был прямо противоположным. Вместе с тем их конечный итог (гибель правого и благородного человека, отстаивающего свою честь) все же совпадал.

Литература

- Абрамович 1991 — *Абрамович С.* Пушкин. Последний год. М., 1991.
 Азадовский 1936 — *Азадовский М. К.* Источники сказок Пушкина // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Вып. 1.
 Арапова 1989 — *Арапова А. П.* Н. Н. Пушкина-Ланская // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989.
 Ефимова 1927 — *Ефимова З. С.* Из истории русской романтической драмы: «Маскарад» М. Ю. Лермонтова // Русский романтизм. Л., 1927.
 Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Текст в процессе движения // *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. М., 1992.
 Марченко 1984 — *Марченко А. М.* Перечитывая «Маскарад» // Новый мир. 1984. № 10.
 Николаева 2005 — *Николаева Т. М.* Баронесса и князь или маркиза и виконт? // Антропология культуры: Сб. к 75-летию Вяч. Вс. Иванова. М., 2005.
 Поволоцкая 2005 — *Поволоцкая О.* Два поединка (Поэма Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» и дуэль Пушкина) // Московский пушкинист-ХІ. М., 2005.
 Слонимский 1959 — *Слонимский А. Л.* Мастерство Пушкина. М., 1959.
 Черейский 1988 — *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Л., 1988.

НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ РЕАЛЬНОЙ СИТУАЦИИ И ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ЕЕ ОФОРМЛЕНИЯ В ПУШКИНСКИХ ТЕКСТАХ

1. Филологи не раз обращали внимание на возможность неоднозначного прочтения и — соответственно — неоднозначной интерпретации текстов в стихах поэтов. Но долгое время подобные ситуации воспринимались в качестве какого-то забавного казуса, демонстрации своеобразных особенностей языка или даже как досадный промах, «недосмотр» со стороны самого поэта. В презумпции оставалась убежденность в том, что существует безусловно одно единственное, «правильное», прочтение.

Но вот в последнее время одно за другим стали выходить исследования отечественных и зарубежных филологов о том, что привычные нам и кажущиеся каноническими трактовки тех или иных фрагментов поэтических текстов могут быть реинтерпретированы или могут даже принципиально иметь равноправные по интерпретативной способности варианты.

Упомянем в этой связи только работы о Пушкине, хотя аналогичные процессы отмечаются и для текстов других поэтов.

Это, прежде всего, исследование американского пушкиниста А. Коджака о «Золотом петушке», канадской славистки К. Эмерсон, недавняя книга Н. А. Еськовой [Еськова 1999], статья Н. В. Перцова [Перцов 2000] и других.

2. Но утверждалось ли где-нибудь со всей определенностью, что подобная неоднозначность есть **принципиальная особенность поэзии** и при том хорошей поэзии?

Насколько нам известно, именно такие выводы были сделаны Т. В. Цивьян, подробно исследовавшей функциональную семантику указательных местоимений в поэзии А. Ахматовой [Цивьян 1979]. См., например, у Т. Цивьян:

«В стихотворении “Данте”:

Он и после смерти не вернулся
 В старую Флоренцию свою.
Этот, уходя, не оглянулся,
Этому я **эту** песнь пою...

следовало бы *Этот не вернулся* — *Он не оглянулся*, иначе *он* и *этот* могут быть восприняты как противопоставление (*он* не вернулся, а *этот* не оглянулся). Связь *он* и *этот* восстанавливается антецедентом Данте, вынесенным в заглавие и управляющим обоими местоимениями» [Цивьян 1979: 359].

Т. В. Цивьян приводит и другие примеры, когда у Ахматовой вводятся дополнительные ряды местоимений, «взаимные связи которых остаются неопределенными».

Как будто страшной песенки
 Веселенький припев —
 Идет по шаткой лесенке
 Разлуку одолев.
 Не **я** к **нему**, а **он** ко **мне**...
 И двор в плюще, и **ты** в плаще
 По слову **моему**.
 Не **он** ко **мне**, а **я** к **нему**...

«Как *он* и *ты* соотносятся с *я* и друг с другом? Здесь встает проблема, может ли один персонаж передаваться разными лицами» [Там же: 356]. И далее:

Всем обещаньям вопреки
 И перстень сняв с **моей** руки
 Забыл **меня** на дне...
 Ничем не мог **ты** **мне** помочь.
 Зачем же снова в эту ночь
 Свой дух прислал ко **мне**?
Он строен был, и юн, и рыж,
Он женщиною был,
 Шептал про Рим, манил в Париж,
 Как плакальщица выл...
Он больше без **меня** не мог:
 Пускай позор, пускай острог...
Я без **него** могла...

И важен вывод исследовательницы о том, что «небольшие грамматические сдвиги, которые нельзя отнести к нарушениям... через легкую неопределенность, недосказанность приводят к непонятно-

сти, т. е. невозможности содержательного отождествления в пределах данного текста» [Цивьян 1979: 358].

3. Другая сторона проблемы — бывает ли эта неоднозначность возможной, потенциально иной интерпретации, сознательной со стороны творца, поэта? По этому поводу именно в связи с пушкинскими стихами интересное наблюдение приводит Ю. М. Лотман [Лотман 1996]. Он отмечает, что в тексте первоначального варианта IV главы «Евгения Онегина» содержатся строки:

Словами вещего поэта
Сказать и мне позволено:
Темира, Дафна и Лилета —
Как сон, забыты мной давно.

Как пишет Ю. М. Лотман, «Современный нам читатель, желая узнать, кого следует разуметь под “вещим поэтом”, обращается к комментарию и устанавливает, что речь идет о Дельвиге и подразумеваются строки из его стихотворения “Фани”»:

Темира, Дафна и Лилета
Давно, как сон, забыты мной,
И их для памяти поэта
Хранит лишь стих удачный мой.

[Лотман 1996: 92]

Но самое замечательное, как подчеркивает Лотман, что стихотворение Дельвига было опубликовано лишь в 1922 году! Значит, Пушкин вполне сознательно обращался к той узкой группе читателей, которые знали это стихотворение Дельвига. «Таким образом, пушкинский текст, во-первых, рассекал аудиторию на две группы: крайне малочисленную, которой текст был понятен благодаря знакомству с внетекстовыми деталями обстоятельств, пережитых совместно с автором, и основную массу читателей, которые чувствовали здесь намек, но расшифровать его не могли» [Там же: 93]. Однако более важны для нас заключительные слова Ю. Лотмана: «В результате вторичным действием нерасшифрованного намека было то, что он переносил *каждого* читателя в позицию интимного друга автора. Пушкин включает читателя в такую игру» [Там же].

4. Однако важно различать в поэтическом тексте **неразрешенность** реальной ситуации, ее принципиальную неясность (от лингвистических воплощений не зависящую) и ее **неоднозначность**, то

есть возможность нескольких разных прочтений, которые в свою очередь принципиально меняют денотативную сторону содержания. Приведем ряд примеров такой неразрешенной ситуации. Например, совершенно непонятно, кто мог быть той таинственной горожанкой, которая останавливается у могилы Ленского:

И флер от шляпы отвернув,
Глазами беглыми читает
Простую надпись — и слеза
Туманит нежные глаза.

XLII

И шагом едет в чистом поле,
В мечтанья погружаясь, она;
Душа в ней долго поневоле
Судьбою Ленского полна;

И мыслит: «Что-то с Ольгой стало?
В ней сердце долго ли страдало,
Иль скоро слез прошла пора?
И где теперь ее сестра?»

И где ж беглец людей и света,
Красавиц модных модный враг,
Где этот пасмурный чужак,
Убийца юного поэта?»

Возможно, это какая-то знакомая семьи Лариных, но подобной юной женщины в романе как будто нет.

Не совсем понятно, кто же владельцы того дома, куда попала заблудившаяся Наташа из поэмы «Жених»:

Взошли толпой, не поклонясь,
Икон не замечая;
За стол садятся, не молясь
И шапок не снимая.

Если они не замечают икон и садятся в шапках, то чьи же эти иконы и тогда эти люди — не православные, а кто же они, если глава их — «жених» — потом едет свататься как общеизвестное и неэкзотическое лицо?

Неясно также, живое существо или нет Золотой петушок? А. Ахматова обнаружила источник этой сказки в одном из своих исследований о Пушкине. Это — «Альгамбра» В. Ирвинга. Однако там роль

петушка выполняет флюгер. Петушок у Пушкина воспринимается как живой: он кричит, вещая беду, и однако:

Вдруг раздался легкий звон,
И в глазах у всей столицы
Петушок спорхнул со спицы...

Быть может, это звенела спица? И все же Р. Якобсон помещает Золотого петушка в один ряд с Каменным гостем и Медным всадником — т. е. с *ожившими* существами из металла.

Неясным остается и поведение Онегина по отношению к Татьяне в деревенском эпизоде. Оказывается, больше всего он любил

Подслушать сердца первый звук,
Преследовать любовь, и вдруг
Добиться первого свиданья...
И после ей наедине
Давать уроки в тишине!

Но ведь именно так и разыгрывался «сценарий Татьяны». Тогда, быть может, ее чувство было им инспирировано?

Неясно также, *почему* «наука страсти нежной» была для Онегина

И труд, и мука, и отрада

и это «занимало целый день»

Его тоскующую лень?

Современная наука психоанализа, может быть, скажет о каком-то его комплексе неполноценности и потребности в компенсаторных действиях?

Высказывалось и такое мнение [Эмерсон 1995], что последний визит Онегина к Татьяне на самом деле не состоялся, а был воображаемым. К. Эмерсон считает доказательствами этого: «скорость, с которой Онегин мчится к любимой женщине, необъяснимое отсутствие кого-либо из лакеев у дверей в прихожей княжеского дома, невероятная легкость, с которой Онегин попадает в будуар Татьяны...» [Там же: 38].

Но не менее странным кажется и визит самой Татьяны в дом Онегина после его отъезда. Юная девушка из патриархальной помещицкой семьи пускается в путь явно неблизкий, что мы узнаем из текста самого романа:

Они дорогой самой краткой
Домой летят во весь опор.

Татьяна отправляется практически почти ночью, и путь ее также описывается как далекий:

В поле чистом
Луны при свете серебристом
В свои мечты погружена,
Татьяна долго шла одна.

Возвращается она где-то под утро:

Темно в долине.
Роща спит
Над отуманенной рекою;
Луна сокрылась за горою.

Итак, никто у Лариных не заметил исчезновения юной барышни, никто за ней не прислал карету или хотя бы дворового? Но и у Онегина в доме никто не отправил ее домой в карете или тоже послал с ней хоть мальчика-слугу? Можно заметить, что и теперь вряд ли девушка в 17 лет решилась бы на такой визит. И *почему* она шла *ночью*?

Некоторые странности описываемых ситуаций все же можно, как оказалось, разгадать. Так, когда в последней сцене Татьяна видит *похожего на мертвеца* Онегина, Пушкин говорит, что

Ей внятно все.

Между тем, несмотря на это, она подозревает его в том, что он преследует ее потому, что ее «муж в сраженьях изувечен и нас за то ласкает двор». Но и он ее видит довольно своеобразно:

Боюсь, в мольбе моей смиренной
Увидит Ваш суровый взор
Затеи хитрости презренной...

Создается впечатление, что они оба забыли об их общей прошлой истории. Он:

Когда б Вы знали, как ужасно
Томиться жаждою любви.

Она:

А нынче! — что к моим ногам
Вас привело? какая малость!
Как с Вашим сердцем и умом
Быть чувства мелкого рабом?

Вслед за А. Ахматовой [Ахматова 1936], сопоставившей фрагменты из 8 главы «Онегина» с французскими эквивалентами из «Адольфа» Б. Констана и доказавшей, что число «цитат» из «Адольфа» в 8 главе увеличивается (она связывает это с вновь охватившим Пушкина чувством к Каролине Собаньской, с которой они вместе раньше читали «Адольфа»), мы предположили, что введение этих «чужих» мест в конце романа, а не в начале, как у Б. Констана, в совокупности с пониманием, в духе концепции В. Н. Топорова, текста как пространства может интерпретироваться как сообщение о том, что французская тактика *à la Adolphe* по отношению к такой Женщине-Судьбе, какой была Татьяна, к русской женщине, как она потом воплощается в определенный тип в русской классической литературе, оказывается полностью несостоятельной.

5. Но все выше приведенное относится именно к неразрешенной ситуации на денотативном уровне и открывающаяся в тексте неясность не связана никоим образом с *лингвистическими возможностями* воплощения неоднозначности прочтения.

Между тем именно языковые возможности создания неоднозначной интерпретации реальной ситуации, и в особенности связанные с грамматическим строем русского языка, и представляют наибольший интерес для лингвиста и именно они стали в последнее время, как говорилось выше, предметом внимательного изучения.

Множество примеров неоднозначного прочтения пушкинских текстов (своих собственных наблюдений и наблюдений коллег) приводил в состоявшемся в конце октября 1999 года докладе в Институте языкознания РАН на семинаре по логическому анализу языка Н. В. Перцов (публикация: [Перцов 2000]).

Примеры чисто лингвистических «недоразумений» приводит и Н. А. Еськова [Еськова 1999]. Например, это вопрос о том, что нужно понимать под множественным числом местоимения *нас* в строках

Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил.

Н. А. Еськова убедительно доказывает, что это *нас* включает самого поэта и его Музу [Еськова 1999: 27—32]. См. также искажение мысли Пушкина о том, что порывы любви благотворны только молодым, хотя «покорны» ей все возрасты:

Любви все возрасты покорны;
Но юным девственным сердцам
Ее порывы благотворны,
Как бури вешние полям.

Сравнение с оперной трактовкой и ее искажение пушкинской мысли см. [Там же: 33—36].

Ряд прочтений Н. А. Есковой относится к широко цитируемым и как бы слегка «сдвигаемым по смыслу» строкам.

Например, и Н. А. Еськова, и Н. В. Перцов обращаются к стихотворению «Арион»:

...Погиб и кормщик, и пловец! —
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою...

Исследователи трактовали эти строки как то, что один только певец выброшен на берег. Между тем, как замечает Н. А. Еськова, *выброшен* — не сказуемое, а компонент обособленного оборота [Еськова 1999: 57]. Примеры таких наблюдений хочется приводить все далее.

Поэтому я хочу показать лишь чисто лингвистические возможности создания подобной неоднозначности.

1) Возможности синтаксические:

А. Известный пример. Неоднозначное распределение слов, определяющих, по словам определяемым.

Он из Германии туманной
Привез учености плоды
(«Евгений Онегин»).

Туманная ученость? или — *туманная Германия?* Интересно при этом то, что, при обсуждении этого примера, была высказана мысль

о том, что прилагательное *туманный* относится одновременно и к Германии (северной стране) и к ее университетской учености.

Другой пример, также известный:

Татьяна (русская душою,
Сама не зная, почему)
С ее холодною красою
Любила русскую зиму
(«Евгений Онегин»).

Татьяна не знает, почему она русская, или не знает, будучи русской, почему она любит зиму?

Б. Отсутствие обязательного артикля, которое также дает возможность неоднозначной интерпретации:

...Ныне злобно,
Врагам наследственным подобно,
Как в страшном непонятном сне,
Они друг другу в тишине
Готовят гибель хладнокровно...
(«Евгений Онегин»).

Здесь можно понять так, что речь идет вообще о **каком-то (каком-нибудь)** страшном сне, но возможно понять и так, что Ленский и Онегин сходятся на гибель именно как в **том самом** страшном и непонятном сне, который так недавно видела Татьяна.

В. Известно, что в русском языке отглагольное существительное блокирует адекватное понимание распределения посессива (то есть нейтрализует рефлексивизацию). Например, *Она полюбила в нем спасителя своего народа* — он спас *ее* народ или это был *его* народ? Или: *Мы его ненавидим как предателя своего сообщества*. Сообщество было **нашим** или только **его** сообществом?

Она его не будет видеть;
Она должна в нем ненавидеть
Убийцу брата своего
(«Евгений Онегин»).

Ясно, что настоящим братом Ленский не был ни для Онегина, ни для Татьяны. Но здесь также возможны два прочтения, каждое

из которых влечет за собой и глубинное различие интерпретаций и ассоциаций. Первое. Имеется в виду потенциальный муж сестры, зять. Тогда Онегин убивает, как в древних сагах, свойственника, и это восходит к древней вражде некровных кланов. Подобный поединок очень часто встречается в классической литературе — линия Лаэрта в «Гамлете», Тибальда в «Ромео и Джульетте», Валентина в «Фаусте».

Второе. Онегин убивает очень близкого именно себе человека, «духовного брата». Тогда его поступок — это по сути поступок Каина, как известно, обреченного на скитания. На скитания обрекается и Онегин.

Интересная мысль высказана американским пушкинистом А. Коджаком [Коджак 1978]. Он считает, анализируя смысловую ткань «Золотого петушка», что неясно, дарит ли звездочет Петушка Дадону навсегда в качестве слуги-сторожа границ царства Дадона или, напротив, Петушок предназначен для слежения за самим Дадонем.

Петушок мой золотой
Будет верный сторож твой.

И далее —

Петушок с высокой спицы
Стал стеречь его границы

Подобное прочтение кажется странным и натянутым. Однако Дадон погибает именно после слов

« Я конечно обещал,
Но всему же есть граница!

Итак, как пишет А. Коджак, местоимение *твой* может менять свое предназначение. «В первом случае оно обозначает принадлежность петушка Дадону, а во втором случае оно обозначает объект наблюдений петушка, т. е. самого Дадона, за которым петушок будет приставлен следить» [Там же: 352]. По мнению А. Коджака, Дадон обречен изначально, он наказан за былые грехи. Петушок же не только вещает зло и беду, но и более того — он сам вестник насылаемой им же беды.

2) Возможности лексические.

Здесь хотелось бы привести пример из статьи О. Я. Поволоцкой [Поволоцкая 1998], предлагающей новое прочтение самой загадоч-

ной поэмы А. С. Пушкина «Женіхъ». Как известно, героиня поэмы, купеческая дочь Наташа, спрятавшись в странном доме среди леса, подсмотрела, как глава вошедшей шайки (или веселой холостяцкой компании):

Злодей девицу губит,
Ей праву руку рубит.

По мнению Поволоцкой, «Злодей девицу губит», — формула, которую можно прочесть и как «убивает девицу», и как «лишает невинности»; вторая формула (*Ей праву руку рубит.* — Т. Н.) в своем прямом значении имеет смысл бесцельного кровавого злодейства, однако если ее прочесть как перифразу «лишает невинности», то обнаружится ее глубокий сакральный смысл, а именно: девица погублена для брака, то есть она не может обручиться, отдать свою руку мужу, и именно потому точно указывается, что злодей отрубает правую руку [Поволоцкая 1998: 10]. Действительно, *погубить девушку* и значит обычно «лишить невинности». Гипотезу Поволоцкой можно развить и далее. Фраза *А это с чьей руки кольцо?* обычно понималась, как указание на кольцо, надетое на палец явившегося с предложением «жениха». В этом случае несколько странным кажется «размер» этого девичьего кольца или то, зачем рубить руку для получения кольца такому богачу, каким он предстает в тексте. Наконец, кольцо можно было просто и отнять. Если же принять гипотезу Поволоцкой, включающую в себя идентичность «погубленной девицы» и самой Наташи, то тогда кольцо это находится именно у Наташи, а не у «жениха».

Именно на лексико-семантические трудности прочтения пушкинских строк в стихотворении «Воспоминание» обратил внимание еще А. В. Щерба [Щерба 1957]:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалеюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Итак, *не смываю* может быть понято как «не хочу» и как «не получается смыть». Хотя большинство читающих Пушкина понимает этот глагол в первом смысле, то есть — хочу видеть свою жизнь во всей правде, но с чисто лингвистической точки зрения возможны и допустимы обе трактовки (см. подробно: [Еськова 1999: 60—70]).

3) Возможности акцентно-просодические.

Как кажется, именно такие возможности для пушкинских текстов и их прочтения обсуждаются здесь впервые.

А именно: в течение многих лет аргументом в сложных спорах часто служила пушкинская фраза о том, что *Тьмы низких истин нам* (это обычное искажение. — Т. Н.) *дороже Нас возвышающий обман*.

Обратимся же к исходному тексту. Это стихотворение «Герой».

Поэт:

Да будет проклят правды свет,
 Когда посредственности холодной,
 Завистливой, к соблазну жадной,
 Он угождает праздно! — Нет!
 Тьмы низких истин мне дороже
 Нас возвышающий обман...

Придаточное с *когда* несомненно имеет значение условия. Поэтому поэт проклинает отнюдь не всякую правду. Тогда оказывается возможным и прочтение с акцентным выделением слова *низких*. И тогда в этом случае обман оказывается выше только низменных истин. Но есть и высокие истины. И они выше лжи и обмана.

6. Итак, в заключение мы можем еще раз подчеркнуть разницу трех принципиальных явлений. Это —

- А. Денотативная неясность, неясность ситуации, никак не обусловленная собственно лингвистическими возможностями языка.
- Б. Неправильное, ошибочное прочтение текста поэта.
- В. Неоднозначность, обусловленная возможностями языка, на котором пишет поэт, и потому априори неразрешимая. На наш взгляд, подобная неоднозначность есть принципиальная, неотторжимая особенность именно большой поэзии и большого поэта.

Литература

- Ахматова 1936 — Ахматова А. А. «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. Вып. I. М.; Л., 1936.
- Еськова 1999 — Еськова Н. А. Хорошо ли мы знаем Пушкина? М., 1999.

- Коджак 1978 — *Коджак А.* Сказка Пушкина «Золотой петушок» // *American Contributions to the Eight International Congress of Slavists. Vol. 2. Columbus (Ohio), 1978.*
- Лотман 1996 — *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек — Текст — Семиосфера — история. М., 1996.
- Перцов 2000 — *Перцов Н. В.* О неоднозначности в поэтическом языке // *Вопр. языкознания. 2000. № 3.*
- Поволоцкая 1998 — *Поволоцкая О. Я.* «Жених»: сюжет, композиция, смысл // *Московский пушкинист. М., 1998.*
- Цивьян 1979 — *Цивьян Т. В.* Наблюдения над категорией определенности — неопределенности в поэтическом тексте // *Категория определенности — неопределенности в славянских и балканских языках. М., 1979.*
- Щерба 1957 — *Щерба Л. В.* Опыты лингвистического толкования стихотворений // *Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957.*
- Эмерсон 1995 — *Эмерсон К. Татьяна* // *Вестник МГУ. Сер. 9. 1995. № 6.*

ПУШКИН И БОЯН

1. Прежде всего нужно сказать, что Бояну неслыханно повезло. Видимо, ему везло и при жизни. Видимо, это гипнотическое признание и беспрюирышное везение и заставило автора с ним состязаться и демонстрировать ту иронию и ту пышную хвалу, о которой писал Пушкин.

Очень тонкий писатель Н. М. Карамзин, одним из первых упомянувший о «Слове» в «Spectateur du Nord» за 1797 г., в основном писал о Бояне: «...поэт, представляя картину одного кровавого сражения, восклицает: “Увы! чувствую, что кисть моя слаба, что я не имею дара великого Бояна — сего соловья времен прошедших”. Следовательно, и до него были в России великие поэты, которых творения поглощены веками. Летописцы наши не говорят об этом Бояне, и мы не знаем, когда он жил и когда пел. Но это почтение, воздаваемое его дарованиям таким поэтом, заставляет сожалеть о потере его творений». С первой декады XIX в. начинается длительный и неоспариваемый культ Бояна. Так, тот же Карамзин издал в 1801 г. первую часть «Пантеона российских авторов», где писал: «Мы не знаем, когда жил Боян и что было содержанием его сладких гимнов; но желание сохранить имя и память древнейшего русского поэта заставило нас изобразить его в начале сего издания. Он слушает поющего соловья и старается подражать ему». Хотя в самом «Слове» достаточно ясно сказано, о чем пел Боян и каких князей он воспевал непосредственно (т. е. по этому можно примерно судить и о том, когда он жил), ему приписывали самые разнообразные и противоречивые поэтические ипостаси. Так, в «Песнях, петых на состязаниях в честь древним славянским божествам» А. Н. Радищева Боян является вдохновителем новгородской свободы. Но, как отмечает Ф. Я. Прийма, «большинство писателей 1800-х, 1810-х и даже 1820-х годов, рассматривающих поэму об Игоре вом походе с позиций сентиментализма, выделяли в ней лишь образ Бояна... и воспринимали его как певца любовных наслаждений» [Прийма 1980: 131].

В 1808 г. представлением «Боян», автором текста для которого являлся С. Н. Глинка, открылся Петровский театр. При звуках му-

зыки раздвигался занавес и на Олимпе, окруженном лесом, вместе с древнегреческими божествами восседал Боян.

Итак, Боян представлял то певцом любви и наслаждений (например, у А. А. Дельвига), то поэтом-гражданином (В. А. Жуковский, П. А. Катенин, К. Ф. Рылеев, А. И. Одоевский, В. К. Кюхельбекер, Никита Муравьев и др.). См. у Кюхельбекера стихи о невозможности видеть рядом с собой Пушкина:

Тебя, мой огненный чувствительный певец
Любви и доброго Руслана, —
Тебя, на чьем челе предвижу я венец
Арьоста и Парни, Петрарки и Баяна.

Иначе говоря, в начале XIX в. Бояном безудержно восторгались не только поэты, но и филологи. Для М. А. Максимовича «Слово о полку Игореве» важно «как единственный источник, в котором сохранилось известие о славном вещем Бояне... Он (Автор. — Т. Н.) так любит, так величает Бояна, как Песнотворца старого времени, прежних князей и прежней славы Русской» [Максимович 1836: 457]. Много лет спустя Вс. Миллер писал, что Автор ученически следует направлению Бояна: «Начав во вкусе Бояна, автор должен был выдержать направление и кончить тем же почтенным именем» [Миллер 1877: 125]. Таким образом, как пишет один из самых внимательных исследователей стиля «Слова», Д. Шарыпкин, «постоянно находились критики, которые, говоря о Бояне, оставляли академическую сдержанность и преисполнялись пиитическим восторгом. Тогда все, что сказано в «Слове» о Бояне, принималось как собрание комплиментов, идущих один за другим со все возрастающей интенсивностью» [Шарыпкин 1970: 15].

(Сведения, излагаемые далее, во многом заимствуются нами из монографии Ф. Я. Приймы [Прийма 1980].) Наиболее интересными и показательными для общекультурной картины российского общества являются, по нашему мнению, обращения к «Слову» у писателей не первого ранга (кроме Пушкина, о громадном влиянии «Слова» можно говорить и в связи с Н. В. Гоголем — специальные главы о том и другом в книге Ф. Я. Приймы тоже представлены).

Центром этого «культа» был, разумеется, Боян. Уже в 1798 г., еще до издания «Слова» 1800 г., вышли «Песни Владимиру киевских баянов Нарезного», где «баян» было словом собирательным. О Бояне же как о великом певце писал Н. М. Карамзин в изданной в 1801 г. первой части «Пантеона российских авторов». В издание был вклю-

чен и гравированный «портрет» великого Бояна. А. Х. Востоков, также считая имя Боян обозначением древнего певца, публикует в 1804 г. повесть «Певислад и Зора», где герой — один из участников придворного хора Баянов. Влияние текста «Слова» есть и в стихотворении Востокова «Русские реки в 1815 г.». Почему-то (или это вполне отвечало духу времени) с Бояном сравнивали Державина: К. З., А. Палицын, А. С. Шишков и др. [Прийма 1980: 131]. Некоторая размытость образа Бояна, близкая к трафаретной маске, позволяла более простодушным, чем А. С. Пушкин, авторам видеть в Бояне любой облик вплоть до прямо противоположного. Певцом новгородской свободы его видит А. Н. Радищев в «Песнях, петых на состязаниях в честь древним славянским божеством» (1801—1802). Такое же мнение о Бояне было высказано в «Речи о пользе вообще слова» И. И. Чернявского, профессора университета в Вильно (1803). Иные же считали Бояна как бы ипостасью певца любви — Леля (например, А. А. Дельвиг — в черновике недописанного стихотворения «Рождение Леля»). Сентименталистски изображен Боян и в оперно-музыкальном представлении «Добрыня» Г. Р. Державина (1806). Апофеозом Бояна можно считать театральное представление «Боян» 1808 г., автором текста для которого был С. Н. Глинка. Боян восседал при открытии занавеса на Олимпе вместе с богами. Затем, с золотой лирой в руке, он сходил с Олимпа и обращался к Гению России (символ Родины) с патриотическим призывом. Свободно мешая эпохи, Боян взывал и к греческим Музам, и к Петру I, и к Великому Новгороду, и к Суворову (и ко многим другим). Война 1812 года усилила интерес к «Слову». О нем пишет Жуковский в «Певце во стане русских воинов» и в стихотворении «К Воейкову»; наконец, в 1818—1819 г. Жуковский перевел «Слово о полку Игореве».

В «Русском вестнике» за 1814 г. был помещен анонимный «Отрывок из повести о князе Мстиславе Великом, победителе половцев», автором которого был, как установил в 1954 г. Ф. Я. Прийма, Н. Кугушев из Тамбова. Образы «Слова» присутствуют и в стихах Ф. Н. Глинки, и в эпических стихотворениях П. А. Катенина.

Важнейшим замечанием Пушкина, которое и до сих пор осталось без серьезного внимания, было замечание о том, что *ли* в первой фразе означает не вопрос, а подтверждение, и тем самым автор «не преминул объявить в начале своей поэмы, что он будет петь по-своему, по-новому, а не тащиться по следам старого Бояна». (О пушкинском разборе писали немало, однако не обратили внимания на очень тонкое замечание поэта в примечании, что один из первых

переводчиков «Слова», А. С. Шишков, перевел ли как вопрос, так как именно ему «было бы неприятно видеть, что и во время сочинителя “Слова о полку Игореве” предпочитали былины своего времени старым словесам».) Ли утвердительное Пушкин видит как частицу типа же с разными значениями. Но — главное — снятие установки на вопросительность, по его мнению, лишает текст противоречивости, так как сначала поэт хочет идти по следам Бояна, а потом объявляет, что нужно не по замыслению Бояна. «Явное противуречие!.. Стихотворцы никогда не любили упрека в подражании...»

О фразе *Боянъ бо въщій...* Пушкин пишет: «Не решу, упрекает ли здесь Бояна или хвалит, но, во всяком случае, поэт приводит сие место в пример того, каким образом слагали песни в старину». Очень подробно Пушкин разбирает следующую фразу, где говорится об усобицах (Пушкин понимает это именно как брань, а не междоусобие) и о «соколах и лебедях».

Сейчас, через полтора года лет, все настолько привыкли к метафорическому пониманию этого образа, что даже странно читать полемику Пушкина с теми, кто полагал, что военачальники или сами стихотворцы пускали соколов на лебедей и так именно и соревновались (так считали Шишков и Пожарский). «Поэт изъясняет индифференциальный язык соловья старого времени, и изъяснение столь же великолепно, как и блестящая аллегория, приведенная им в пример». Далее Пушкин поясняет слово *истягнул*, говорит о суеверии, связанном с затмением солнца. По поводу текста о Бояне — «О Бояне, певце старого времени...» — Пушкин высказывается так: «...если не ошибаюсь, ирония пробивается сквозь пышную хвалу». Одним из наиболее трудных и «темных» мест «Слова» является идентификация Трояна (все высказанные по этому поводу гипотезы здесь обсуждать не будем). Пушкин честно признается, что он не может ответить на этот вопрос. И здесь мимоходом он роняет фразу, проливающую, быть может, свет на твердый и кажущийся иногда предвзятым скептицизм по отношению к «Слову»: «Прочие толкователи не последовали скромному примеру: они не хотели оставить без решения то, чего не понимали».

Один из самых глубоких исследователей «Слова», В. Ржига, интерпретировал начальный текст памятника как разные «пробы пера» — в духе Бояна, в духе воинских (то есть **трудных**) повестей. Собственно начало он видел со слов *Комони ржуть за Сулюю; звенить слава въ Киевѣ*. Это доказывается и лингвистически, и фонопоэтически. Именно это увидел и Пушкин: «Теперь поэт говорит сам

от себя не по вымыслу Бояню, по былинам сего времени. Должно признаться, что это живое и быстрое описание стоит иносказаний соловья старого времени».

2. Тема «Пушкин и его взгляд на отношения общества и поэта» — одна из любимых в пушкинистике, наиболее разработанных и освещенных наиболее серьезно. Поэтому в данном разделе предлагается сообщение об эволюции Пушкина самое краткое и схематичное, но без него нельзя будет понять и эволюционирующее отношение Пушкина к поэту типа Бояна. Эту эволюцию мы будем рассматривать в хронологии его творческого пути (необходимо — относительной!) в отношении к следующим ключевым мировоззренческим концептам:

- 1) официально-придворная, государственная ангажированность и признанность;
- 2) допустимость внешнего заказа (внешней темы), откуда бы он ни шел;
- 3) необходимость (и/или достаточность?) высокого уровня техники;
- 4) существенность / несущественность реакции на творения внешнего мира (хотя бы на уровне не-я).

Еще и еще раз нужно оговорить то известное обстоятельство, что «новое» в мировоззрении Пушкина появлялось, если судить по его же текстам, не строго шаг за шагом, а часто и на сопровождающем фоне «старого», которое, может быть, уже становилось чем-то вроде чисто внешней литературной маски.

Для юного Пушкина как будто бы существует два типа поэтов. Один — это поэт общественного служения, воспевающий подвиги царей и героев. Такой поэт, естественно, окружен уважением общества и государственной и народной признанностью. Поэт такого типа обычно **бряцает**:

Державин и Петров героям песнь бряцали
Струнами громкозвучных лир.

(«Воспоминания в Царском Селе», 1814 г., т. 1, с. 77)

Так же естественно, что поэты такого типа воспевают войну, например, тот же Державин:

Скальд России вдохновенный,
Воспевший ратных грозный строй,
В кругу товарищей, с душой воспламененной,
Греми на арфе золотой!

Да снова стройный глас героям в честь прольется,
И струны гордые посыпят огонь в сердца,
И ратник молодой вскипит и содрогнется
При звуках бранного певца.

(«Воспоминания в Царском Селе», 1814 г., т. 1, с. 80)

Но для юного Пушкина существовал и иной тип поэта: непридворный, социально свободный, житейски «ноншалантный». Такие поэты воспевают свои чувства, и в первую очередь — любовь. Так, Пушкин призывает Батюшкова:

Настрой же лиру, по струнам
Летай игривыми перстами,
Как вешний зефир по цветам.
Любви нет боле счастья в мире:
Люби — и пой ее на лире.

(«К Батюшкову», 1814 г., т. 1, с. 69)

Итак, каким же поэтом быть лучше? Создается впечатление, что в юности для Пушкина — *terrum non datur*.

Ты хочешь, чтобы славы,
Стезю полетев,
Простясь с Анакреоном,
Спешил я за Мароном
И пел при звуках лир
Войны кровавый пир.

(«К Батюшкову», более поздний текст, т. 1, с. 112)

Амплуа поэта в принципе может меняться — так случилось, например, с Денисом Давыдовым при наступлении мирного времени:

С веселых струн во дни покоя
Походную сдувая пыль,
Ты славил, лиру перестроя,
Любовь и мирную бутыл.

(«Денису Давыдову», 1821 г., т. 2, с. 90)

Итак, как же соотнести это деление с перечисленными четырьмя оппозициями?

Оппозиция **первая** — придворный поэт уважаем и многого достоин; веселый поэт любви тоже имеет право на существование, но уже, видимо, меньше — на общественное уважение.

Оппозиция **вторая** — внешний заказ допустим для поэтов обоих типов — ведь и приказ петь любовь тоже по сути есть некий диктат.

Оппозиция **третья** (техника) — в этот период для Пушкина она не так важна.

Оппозиция **четвертая** — внешняя реакция (хотя бы друга или любимой) не отрицается, для поэта она важна.

Каким же он видит в это время «народного певца»? Безусловно, он окружен ореолом общепризнанности:

И юные сыны воинственных славян
 Спокойной праздности с досадой предадутся,
 И молча некогда вдоль старца соберутся,
 Преклонят жадный слух, и ветхим костылем
 И стан, и ратный строй, и дальний бор с холмом
 На прахе начертит он медленно пред ними,
 Словами истины, свободными, простыми,
 Им славу прошлых лет в рассказах оживит
 И доброго царя в слезах благословит...

(«Александрю», 1815 г., т. 1, с. 147)

Правда, уже в 1814 г. в ранней редакции стихотворения «Батюшкову» Пушкин изображает народного (или псевдонародного) певца весьма иронически (предполагается, что здесь он имел в виду С. А. Ширинского-Шихматова):

...Что неуклюжий славянин,
 Изменник радостных дружин,
 Варяжски песни затевает
 Теперь на дудочке простой
 И слогом древности седой
 В деревню братьев приглашает.
 Сошел с ума — и в пастухи!
 Вот какво писать стихи!

(т. 1, с. 447)

У зрелого Пушкина система указанных оппозиций перестраивается. С. Г. Бочаров считает, что резкий перелом наступает после 1824 г. [Бочаров 1974: 9]. Его взгляд на место поэта и его право на свободу внутреннюю и внешнюю выражено во многих, всем хорошо известных стихах (только набор их по разным исследователям меняется). Более поздние пушкинисты непременно включают в этот

перечень знаменитое стихотворение «каменноостровского» цикла — «Из Пиндемонти».

Обратимся снова к перечисленным выше концептам-оппозициям. Третья из них (начнем с нее) — это техника, ремесло. Как будто бы, покинув юность, Пушкин не отрицает цеховой принадлежности поэтов.

В письме А. И. Казначееву в 1824 г. он пишет:

Ради Бога не думайте, чтоб я смотрел на стихотворство с детским тщеславием рифмача или как на отдохновение чувствительного человека: оно просто мое ремесло, отрасль честной промышленности, доставляющей мне пропитание и домашнюю независимость.

(май 1824 г., т. 10, с. 87)

Однако Ремесло — это ведь и Мастерство. Обратимся поэтому к «пушкинской» речи А. А. Блока: «Поэт — сын гармонии: и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых, освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, внести гармонию во внешний мир (...) Второе требование Аполлона заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную осязательную форму слова: звуки слова должны образовать единую гармонию. Это — область мастерства» [Блок 1962, 6: 161 и далее].

И в этой связи важно сказать о развернувшейся дискуссии о том, почему самим Пушкиным в «Памятнике» были сняты строки:

И долго буду тем любезен я народу,
Что звуки новые для песен я обрел.

Они были заменены им на общеизвестные:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал.

Первым к этому расхождению серьезно подошел Владимир Соловьев, предположивший, что для Пушкина существовали два посмертных адресата, к которым он и обращался. Первый — поэты-избранники, способные оценить его, Поэта. Второй адресат — это народ, видящий в поэзии только содержание и неспособный понять поэта как творца: «"Памятник" — самое важное для поэта — поэтическое вдохновение, заветная лира. Это и есть первое и главное основание

его славы среди избранников: *И славен буду я / Доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит.* — Но поэт, прежде забывавший даже о среде избранников, утвердившийся в своем безусловном одиночестве — *ты царь, живи один,* — он утверждает свою всенародную славу (...) Поэт знает (...) для него более ценно нравственное воздействие поэзии: *И долго буду тем любезен я народу...*» [Соловьев Вл. 1991: 369—370].

Мысль Вл. Соловьева была подхвачена и развита М. Гершензоном: «Пушкин отверг эту строчку, потому что она приписывала народу такое суждение о поэзии, до которого он едва ли способен возвыситься: он видит и ценит в поэзии гораздо более деловые ценности — “что чувства добрые я лирой пробуждал”» [Гершензон 19196: 53].

Ставший более резким по сравнению с мыслью Вл. Соловьева, этот тезис М. Гершензона много лет спустя вызвал яростную отповедь М. П. Алексеева: «Этих цитат вполне достаточно, чтобы представить себе весь ход мыслей Гершензона и всю сугубо идеалистическую и реакционную подоплеку его догадок, меньше всего отвечавших действительному содержанию пушкинского стихотворения. Перечитывая его статью в наши дни, поражаешься не тому, что в ней есть, а тому, какую длительную полемику она вызвала, какие странные и поистине бесплодные допущения она породила, насколько своим ложным мудрствованием она усложнила и запутала естественное понимание “Памятника”» [Алексеев 1967: 50].

Но является ли техника сама по себе, техника, за которой стоит труд, тяжелый и серьезный, явлением самодостаточным?

Ответом на это можно считать образ Сальери. Этот пушкинский образ, по нашему мнению, в своей далеко идущей прогностичности, потрясающей ясности видения двух полярных миров созидания, еще не оценен полностью.

Артист-ремесленник не просто отброшенный историей соперник, он о п а с е н. Представляется, что в мире существует два вида о б у ч е н и я. Первый. **Сначала так, потом так, потом так... Все выверено точно!** Второй. **Делай, как я. Смотри на меня.** И здесь обучиться может только равный или почти равный, и в этом мире царит Божество интуиции. Сальери — и индуктивист, и позитивист. Правда Неба и Земли сводится для него к простой гамме — к Ясности. Правда Неба предполагается — им! изоморфной правде Земли. И тут Сальери предвосхищает образы более поздние — Базарова, Писарева, так не любившего Пушкина, эпоху Stoff und Kraft и даже позити-

визм середины XX века. Он же отражает и прозрачный мир раннего и позднего европейского Просвещения. Но Сальери — еще опаснее. Впечатления о мировом космосе у него **личны** е: **Для Меня все это ясно..**, но выводы у него — **общесоциальны** е. Для таких людей **Для Меня** — это значит: **Для Других, Для Всех**.

Поэтому он уже заранее самооправдан социальной миссией:

Я избран, чтоб его
Остановить — не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки.

(т. 5, с. 362)

Именно так всегда действовали от-народа-идущие герои, например, Брут, убивший Цезаря тоже во имя Всех (вплоть до примеров самых недавних).

Объясняя ментальность подобных людей, М. Гершензон пишет: «Сальери... убивает в сущности не Моцарта, а Бога (небо) и спасает не себя, а человечество в его целесообразном труде... На такого, как он сам, “жреца, служителя музыки” у него верно не поднялась бы рука, потому что для него человек — только геометрическая точка целесообразных усилий, там для него — человек, где таких усилий нет,— там марево, тень человека. Таков в его глазах Моцарт, залетный херувим, но только не живая личность» [Гершензон 1919а: 116—117].

В другой работе «Тень Пушкина» [Гершензон 1926а] М. Гершензон подробно разбирает все случаи упоминания «теней» в пушкинских текстах и приходит к выводу, что они гораздо более «реальны», чем кажется. Эта мысль была разработана далее С. Сендеровичем [Senderovich 1980], сформулировавшим некую более абстрактную идею «тени» в образах пушкинской поэзии (как отражение внутренних «теней» поэта) и соотносившим идею «тени» со статуарным мифом Пушкина у Р. Якобсона. Продолжая эту идею, можно предположить, что «теневого остаток» — это и есть загадочное Нечто, что отличает гениальность от способности и что постигается только интуицией. Творения бездарностей не отбрасывают «тени», потому что их нет в душе их творца.

Пушкин сам почти сформулировал это. Видимо, он много думал над проблемой: дано / не дано. «В пьесе Пушкина мы имеем не историческую драму, основанную на темном биографическом эпизоде, но символическую трагедию: Пушкин воспользовался фигурами двух композиторов, чтобы воплотить в них образы, теснившиеся в

его творческом сознании. Истинная же тема его трагедии не музыка, не искусство и даже не творчество, но сама жизнь творцов и притом не Моцарта или Сальери, но Моцарта и Сальери» [Булгаков С. 1990]. Таким образом, противопоставление этих двух образов приобретает характер философской антиномии. Дж. Волль считает, что именно Сальери — главный герой трагедии [Woll 1976]. Она даже сравнивает Сальери с Великим Инквизитором в легенде Достоевского. Но, по ее мнению, Великий Инквизитор искривлен и последователен, Сальери — нет, его раздирают сомнения [Ibid.: 259].

Итак, Моцарт — это точка отсчета, таящая для Сальери сомнения в самом себе. Сальери способен к обучению: он готов был перенять «пленительные тайны великого Глюка». Но если «этому» обучиться нельзя, тогда конец всем Сальери. Возможен и еще один путь — преклонения перед божественным даром Моцарта, делающим его жрецом Музыки. Но тогда он и вести себя должен соответственно. Но Моцарт прост, и божество его *проголодалось*. Пушкин подмечает еще одну, внешнюю, особенность людей бездарных: они не умеют (или не хотят) отделять себя от профессионального дара: Сальери ведь практически все время говорит о себе.

Итак, техника, ремесло недостаточны для истинного творца. Для него нужно иное. Но на этом этапе еще остается позитивной оппозиция вторая — *з а к а з* и его допустимость. Ведь и Моцарт может написать «по заказу».

У Пушкина возникает новое противопоставление: не **уважаемый** пиит, бряцающий при дворе монарха, противопоставляется беззаботному певцу любви, а **свободный** художник противопоставляется осыпанному наградами придворному барду. Именно так отличается Мицкевич от поэта типа Саади:

Любили Крым сыны Саади,
Порой восточный краснойбай
Здесь развивал свои тетради
И удивлял Бахчисарай.
Его рассказы расстилались,
Как эриванские ковры,
И ими ярко украшались
Гиреев ханские пиры.
Но ни один волшебник милый,
Владелец умственных даров,
Не вымышлял с такою силой,
Так хитро сказок и стихов,

Как прозорливый и крылатый
Поэт той чудной стороны,
Где мужи грозны и косматы,
А жены гуриям равны.

(«В прохладе сладостной фонтанов», 1828 г., т. 3, с. 81)

Официальная ангажированность на этом этапе отрицается, но народный певец еще пока окружен уважением; более того, он, может быть, даже больше заслуживает уважения, чем пиит придворный:

Блажен в златом кругу вельмож
Пиит, внимаемый царями.
Владея смехом и слезами,
Приправя горькой правдой ложь,
Он вкус притупленный щекотит
И к славе спесь бояр охотит,
Он украшает их пиры
И внемлет умные хвалы,
Меж тем за тяжкими дверями,
Теснясь у черного крыльца,
Народ, гоняемый слугами,
Поодаль слушает певца.

(«Блажен в златом кругу вельмож», 1827 г., т. 3, с. 33)

Однако и в народном певце есть что-то жалкое: он, хотя и не бряцает, но — бренчит:

Слепой украинский певец,
Когда в селе перед народом
Он песни гетмана бренчит.

(«Полтава», 1828 г., т. 4, с. 303)

Таким образом, Пушкин начинает отказывать поэту в любой ангажированности.

Этап следующий — отказ от з а к а з а, что не тождественно ангажированности. На среднем, промежуточном, этапе поэт у Пушкина все же может заказу следовать, но заказу как просьбе, мольбе и — по велению сердца.

Именно по заказу-просьбе поет в «Каменном госте» Лаура. Но и ее собственное пение — это не только выполнение просьбы, но и ответ ее сердца:

Я вольно предавалась вдохновенью,
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце.

(«Каменный гость», 1830 г., т. 5, с. 380)

Итак, поэт не должен следовать внешнему заказу и даже внешней теме. И в этом отношении интересна судьба знаменитого отрывка, впервые появившегося в «Езерском» (1832—1833) и как бы искусственно в него вставленного:

Зачем крутится ветер в овраге,
Подъемлет пыль и лист несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья жадно ждет?
Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, тяжел и страшен,
На ближний пень. Спроси его.
Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Гордись: таков и ты, поэт,
И для тебя условий нет.

(т. 4, с. 347)

В «Египетских ночах» (примерно, октябрь—ноябрь 1835 г.) конец этого отрывка меняется:

Таков поэт: как Аквилон,
Что хочет, то и носит он —
Орлу подобно, он летает
И, не спросясь ни у кого,
Как Дездемона, избирает
Кумир для сердца своего.

(т. 6, с. 380)

А. Ильичев, занимавшийся этим отрывком, считает, что поэт сопрягает здесь одновременно две точки зрения — толпы, видящей лишь диссонанс в поступках персонажей, и поэта, способного увидеть во всем этом гармоническую целесообразность [Ильичев 1991]. Идя далее, Пушкин совершает еще один шаг: поэт не должен принимать заказную тему даже у себя. Он не волен в своем твор-

чество: творчество управляет им, а его доля — пассивная рецепиентность:

Искать вдохновения всегда казалось мне смешной и нелепой причудой. Вдохновения не сыщешь: оно само должно найти поэта.

(«Путешествие в Арзрум», т. 6, с. 640)

Пушкин формулирует эту разницу в позиции на новом этапе в терминах профессиональных — как разницу между восторгом и вдохновением:

Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного.

(т. 7, с. 41)

Именно в этом коренится различие импровизатора, пусть даже талантливого, и Чарского — поэта-аристократа:

Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед Вами и Вы обретаете новые, неожиданные слова для воплощения видений Ваших, когда стихи легко ложатся под перо Ваше и звучные мысли легко бегут навстречу стройной мысли.

(т. 6, с. 373)

Об этой поздней свободе Пушкина даже и от себя самого пишет Вл. Соловьев: «Пушкинская поэзия есть поэзия по существу и по преимуществу — не допускающая никакого частного и одностороннего определения» [Соловьев Вл. 1991: 318]. «...Настоящая чистая поэзия требует от своего жреца лишь неограниченной восприимчивости душевного чувства, чутко послушного высшему вдохновению» [Там же: 323], «Поэт не волен в своем творчестве. Это — первая эстетическая аксиома. Так называемая “свобода творчества” не имеет ничего общего с так называемой “свободой воли”. Как ясно из гениально-простого свидетельства Пушкина, творчество свободно никак не в том смысле, чтобы ум поэта мог по своей воле, по своему заранее обдуманному выбору и намерению создавать поэтические произведения (...) Настоящая же свобода творчества имеет своим предварительным условием пассивность» [Там же: 328].

Итак, Пушкин отвергает идею какого бы то ни было внешнего заказа, включая и свой собственный, сознательный — то есть не интуитивистски сделанный — выбор.

Следующий шаг — отказ от (или неприятие) **внешней** реакции, внешней оценки, то есть и славы.

«Пушкин постепенно отказывается от всех без исключений, мыслимых и придаваемых обычно искусству заданий и пролагает путь к такому абсолютному определению поэзии, согласно которому та “по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме себя самой”» [Абрам Терц 1993: 135].

Разумеется, с наибольшей ясностью это воплощено в знаменитом стихотворении 1836 г. «Из Пиндемонти»:

...Иная, лучшая потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать...

(т. 3, с. 372)

По замечанию одного из исследователей этапов пушкинской эволюции А. Фомичева, «стихотворение написано словно от лица узника, лишенного прав» [Фомичев 1986: 280]. Естественно, что крайняя точка этого пути — бездействие, статическое восприятие «иных» сигналов. Именно это противопоставление пассивности со знаком плюс и активного действия со знаком минус отмечали у позднего Пушкина многие и даже на просто сюжетном уровне. А. К. Жолковский считает это «инвариантом психологической зоны» [Жолковский 1979: 17]. Естественно также, что при таком мировоззрении возникают особые отношения и с Высшим началом, потому что это ведь тоже Тема. В последние годы этим проблемам посвящены работы И. Сурат [Сурат 1994; 1995; 1996]. «Творчество побуждается интуицией, а не готовым знанием, для которого нужно подобрать соответствующую форму; оно предполагает нераздельность и одновременность зарождения формы и смысла... Когда искусство пытается служить не только Богу, но и религии, оно уходит в сторону от творчества, изменяет своей природе» [Сурат 1994: 211]. «...Пушкин был только поэт, во всем поэт — и к высшей Истине он был причастен как поэт». По точному выражению о. С. Булгакова: «Он знал Бога, но особым знанием художника... Поэзия Пушкина была рассмотрена как цельное метафизическое знание о мире, Боге, человеке, как откровение божественной Красоты в тварном мире, она помогла обосновать взгляд на творчество как особое ре-

лигиозное призвание, особый путь к Абсолюту» [Булгаков С. 1990: 212—213].

Иначе говоря, Пушкиным отрицается и внешнее призвание — линия, наметившаяся уже давно:

А слава... Луч ее случайный
Неуловим...
Мирская честь
Бессмысленна, как сон.

(«Сцена из Фауста», 1825 г., т. 2, с. 287)

Едва ли северная слава
Пустая притча, лживый сон.

(«Бородинская годовщина», 1831 г., т. 3, с. 225)

Ты царь: живи один.

(«Поэту», 1830 г., т. 3, с. 175)

Возможный суд коллег также не имеет значения: уже в письме к А. А. Бестужеву Пушкин пишет:

Драматического писателя должно судить по законам, им самим
над собой признанным...

(январь 1825 г., т. 10, с. 121)

Таким образом — постепенно — иногда возвращаясь с сомнением, поэт отказывается от:

- официальной ангажированности,
- внешней темы,
- внешнего заказа,
- ремесла как самодостаточности,
- собственного права на тему,
- права коллег на квалификацию своего труда.

Вслед за В. Ходасевичем мы придерживаемся того взгляда, что стихотворение «Пророк» есть стихотворение о пророке, каким он должен быть, но вовсе не о поэте и, может быть, в противовес ему. Так, и текстуально пушкинский текст совпадает с библейским: текст VI главы пророка Исайи, как это показывает в деталях Б. И. Коплан [Коплан 1922].

Говоря языком современности, Пушкин постепенно отказывается от любых форм обратной связи.

Не обсуждая практически уже философский вопрос — может ли тогда поэт оставаться поэтом? — ясно осознаем, что царь быть один не может, ему нужны подданные.

Что же предполагает, как следствие, отсутствие обратной связи? — «писание в стол», элемент незавершенности, большую дозу экспериментальности. Все это у позднего Пушкина было.

Но линия эта все же не была прямой: тема личной и творческой свободы все время не покидала его, но «Памятник» в каком-то смысле оптимистичен в своей трагичности.

Личность как будто бы еще более трагическая — А. А. Блок, говоря о Пушкине, казалось, понимал трагедию абсолютного отделения от всего и даже от своего Я. «На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком (курсив наш. — Т. Н.), на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, — катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную... Там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир» [Блок 1962, б: 163]. Задачу поэта Блок видел в том, чтобы «внести эту гармонию во внешний мир», то есть вернуться к людям и миру.

С определенной пронизательностью эту человеческую трагедию описал и В. Розанов: «Он все восходил в своем развитии; сколько “куколок”, умерших трупиков оставил его великолепный полет; эти смертные остатки, сброшенные им с себя, внушают грусть тем, кто за ним не был в силах следовать. Где же конец полета? что, наконец, вечно и абсолютно? Атмосфера все реже и реже: *Ты царь, живи один...*» [Розанов 1990: 168].

3. Как же, в свете вышесказанного, эволюционирует отношение Пушкина к Бояну, выраженное в его текстах, поскольку его исследовательское отношение, выраженное достаточно явно, было подробно рассмотрено выше.

Боян как личность более всего упоминается в «Руслане и Людмиле». Он появляется в начале поэмы:

Но вдруг раздался глас приятный
И звонких гуслей беглый звук:
Все смолкли, слушают Баяна:
И славит сладостный певец
Людмилу-прелесть и Руслана
И Лелем свитый им венец.

И далее:

Не слышат вещего Баяна.

(т. 4, с. 13)

...Поставят тихий гроб Русланов,
И струны громкие Баянов
Не будут говорить о нем.

(т. 4, с. 50)

Но наиболее яркое впечатление от исполнения Бояна создается при описании смертного сна Руслана — эпизода мрачного и какого-то безысходного.

Несомненно, что Пушкин описывает в этом сне переход героя, устремляющегося за женой в темную бездонную глубину, в некий новый мир, совпадающий лишь внешне с гридницей Владимира, где и князь, и его окружение сидят неподвижно, *не смея перервать молчанье*, среди них сидит и мертвый Рогдай:

Убитый, как живой, сидит,
Из опененного стакана
Он, весел, пьет и не глядит
На изумленного Руслана...

(т. 4, с. 86)

Примечательно, что весел в этом страшном зале только заведомо мертвый — Рогдай.

... и вдруг
Раздался гуслей беглый звук
И голос вещего Баяна,
Певца героев и забав.
Вступает в гридницу Фарлаф,
Ведет он за руку Людмилу;
Но старец, с места не привстав,
Молчит, склонив главу унылу,
Князья, бояре — все молчат,
Душевные движенья кроя.
И все исчезло — смертный хлад
Объемлет спящего героя.

(т. 4, с. 87)

Создается впечатление какой-то механистичности Бояна: как заводная кукла-автомат гофмановских историй, он ударяет по струнам

в любой обстановке — и в веселом застолье, и в страшном мертвом сне. Пушкин здесь предваряет суждения о Бояне Вс. Миллера, А. Веселовского, Д. Шарыпкина.

Еще раз реальный Боян появляется в отрывке «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826), одном из предварительных этапов работы над «Русалкой» (см. выше). Описывается речь возлюбленной:

Какие звуки могут
Сравниться с ней — младенца первый лепет,
Журчанье вод, иль майский шум небес,
Иль звонкие Баяна Славья гусли.

(т. 5, с. 570)

Интересно, что впоследствии, в 1832 г., когда отношение Пушкина к функции поэта, как было сказано выше, менялось, это место не было включено в основной текст.

Белка с изумрудами — Боян

В нашей книге [Николаева 1997] приводилось сопоставление Бояна и загадочной Белки из «Сказки о царе Салтане». Надеемся, что в контексте данного раздела этот образ, это сходство будет еще более убедительным. Напомним основные приводившиеся аргументы:

1. В текст «Слова» «белка» входит неоднократно: то как белка, то как мысль; в обоих случаях с этим сопоставляется Боян.
2. В «Сказке о царе Салтане», тоже поздней — 1831 г., то есть когда отношение Пушкина к официально-народной ангажированности уже формируется — появляется несколько странный образ поющей народные песни Белки, сидящей при дворе среди золотых кучек орехов, из которых она вынимает изумруды:

Видит, белочка при всех
Золотой грызет орех...
...Кучки равные кладет
И с присвисточкой поет
При честном при всем народе:
Во саду ли в огороде.

(т. 4, с. 431)

3. Песня Белки настолько «народная», что кажется уже квази-народной.

4. Кучки равные, то есть без различия и без выдумки, но она при дворе и вся в золоте.
5. По свидетельству М. К. Азадовского, именно этого образа Белки в предполагаемом гриммовском источнике сказки Пушкина нет.

Добавим именно здесь некоторые дополнительные аргументы:

6. Рассказ о чудесной Белке повторяется в сказке с е м ь раз. Это значит, что сюжет этот или эпизод почему-то важен.

Именно семь раз упоминается имя Бояна в «Слове».

7. Ключевым фрагментом можно считать фразу: *Князю прибыль, белке честь. Ср. Ищучи себѣ чти, а князю славѣ.*

Очень ценным является и здесь замечание М. К. Азадовского по поводу осыпанной золотом и изумрудами методически складывающей свое богатство в кучку белки-архаистки: «Что же касается мотива белки, грызущей золотые орешки с изумрудными ядрами, то его источник остается пока совершенно неясным: русскому фольклору он совершенно чужд» (Азадовский 1936; 152).

Архип Лысый — Боян

Еще более, по нашему мнению, напоминает Бояна народный поэт Архип Лысый из «Истории села Горюхина». Архип Лысый — это народный поэт, упоминание о котором обнаружено в случайно найденной в семье разодранной и перепутанной рукописи без начала: это летопись, которая была приобретена героем за четверть овса.

В доме героя имелась одна книга-образец: «Новейший письменник» Курганова:

Курганов казался мне величайшим человеком... Мрак неизвестности окружал его как некоего древнего полубога: иногда я даже сомневался в истинности его существования. Имя его казалось мне вымышленным и предание о нем пустою мифою.

(т. 6, с. 174)

Не напоминает ли это легендарных поэтов в «Слове» — и Бояна, и Автора? Герой решает стать сочинителем:

Я непременно решился на эпическую тему, почерпнутую из отечественной истории. Недолго искал я себе героя. Я выбрал Рюрика и принялся за работу.

⟨...⟩ Я думал, что эпический род не мой род и начал трагедию Рюрик ⟨...⟩ Трагедия не пошла ⟨...⟩ Вдохновение озарило меня, я начал и благополучно окончил надпись к поэту Рюрика.

(т. 6, с. 181)

Детальный анализ «Истории села Горюхина» был проделан Ч. Тиммером [Timmer 1968]. Он обращает внимание на то, что в этой повести наслаивается друг на друга множество текстов — это даже «не текст в тексте», а «тексты в текстах». Тиммер считает «Историю села Горюхина» как бы семантическим ключом к «Повестям Белкина», в которых на самом деле ничего не происходит, или, говоря иначе, горизонт читательского внимания все время обманут: Сильвио не стреляет, Бурмин и Марья Гавриловна, оказывается, женаты, ужасы только сняты Адриану Прохорову и т. д. Подлинным же ключом служит эпитафия самого Пушкина: *А вот то будет, что ничего не будет.*

Тиммер видит в этой повести и многочисленные, и в то же время эксплицируемые «пробы пера». Безусловно, в этой повести много от пародирования «Истории государства Российского» Карамзина. Но выше уже говорилось, что возникают и иные ассоциации. Приведем тексты:

Баба, развешивая белье на чердаке, нашла старую корзину, наполненную щепками, сором и книгами...

(т. 6, с. 183)

...Синие листы, обыкновенно вплетаемые в календари, были все исписаны старинным почерком...

Первые листы были выдраны и употреблены детьми священника на так называемые змеи... Один из змеев падает... Я поднял его и хотел было вернуть детям, как заметил, что змеей был составлен из летописи, к счастью, успел спасти остальные.

(т. 6, с. 185)

Кажется, что это уже не Карамзин, а — судя по некоторым ключевым намекам — до сих пор неясная история нахождения рукописи «Слова». Именно из этой странной рукописи неожиданно выясняется, что:

...поэзия некогда процветала в древнем Горюхине. Доныне стихотворения Архипа Лысого сохранились в памяти потомства.

В нежности не уступят они эклогам известного Виргилия, в красоте воображения далеко превосходят они идиллии г-на Сумарокова.

(т. 6, с. 189)

И хотя в щеголеватости слога и уступают новейшим произведениям наших муз (выделено нами. — Т. Н.), но равняются с ними затейливостью и остроумием.

Приведем в пример сие сатирическое стихотворение:

По боярскому двору
 Антон староста идет (2)
 Бирки в пазухе несет (2),
 Боярину подает,
 А боярин смотрит,
 Ничего не смыслит.
 Ах ты, староста Антон,
 Обокрал бояр кругом,
 Село по миру пустил,
 Старостиху подарил.

(т. 6, с. 190)

Эти стихи кажутся столь же жестокими в пародировании банальности, трюистичности и бездарности, как и приписывание Автором «Слова» Бояну мысли о том, что смерти никому не миновать и что телу без головы плохо. Итак, народ, выйдя из кабаков, громко распевает песни Архипа Лысого. Но после внедрения новой политической системы

В три года Горюхино совершенно обнищало... приуныло, базар опустел, песни Архипа Лысого умолкли.

(т. 6, с. 196)

Таким образом, создается впечатление, что образ и тип певца Бояна — с развитием и эволюцией самого Пушкина — снижался так же последовательно, как снижался образ Бояна в самом «Слове».

Литература

- Алексеев 1967 — Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Проблемы его изучения. Л., 196.
 Блок 1962 — Блок А. О назначении поэта // Блок А. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1962.

- Бочаров 1974 — *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.
- Булгаков С. 1990 — *Булгаков С.* Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990.
- Гершензон 1919а — *Гершензон М. О.* «Моцарт и Сальери» // *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. М., 1919.
- Гершензон 1919б — *Гершензон М. О.* «Памятник» // *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. М., 1919.
- Гершензон 1926а — *Гершензон М. О.* Тень Пушкина // *Гершензон М. О.* Статьи о Пушкине. М., 1926.
- Жолковский 1979 — *Жолковский А. К.* Инварианты Пушкина // Семиотика текста. Труды по знаковым системам. Вып. 467. Тарту, 1979.
- Коплан 1922 — *Коплан Б. И.* К стихотворению «Пророк» // Пушкинский сборник. Памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922.
- Максимович 1836 — *Максимович М. А.* Песнь о полку Игореве. Статья первая // ЖМНП. 1836, апрель.
- Миллер 1877 — *Миллер В.* Взгляд на «Слово о полку Игореве». М., 1877.
- Николаева 1997 — *Николаева Т. М.* «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. М., 1997.
- Прийма 1980 — *Прийма Ф. Я.* «Слово о полку Игореве» в русском литературном процессе первой трети XIX в. Л., 1980.
- Розанов 1990 — *Розанов В. В.* А. С. Пушкин // Пушкин в русской философской критике. М., 1990.
- Соловьев Вл. 1991 — *Соловьев Вл.* Судьба Пушкина // *Соловьев Вл. С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991.
- Сурат 1994 — *Сурат И.* Пушкин как религиозная проблема // Новый мир. 1994. № 1.
- Сурат 1995 — *Сурат И.* «Стоит, белеясь, Ветилуя...» // Новый мир. 1995. № 6.
- Сурат 1996 — *Сурат И.* Жизнь и лира. М., 1996.
- Фомичев 1986 — *Фомичев А.* Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986.
- Senderovich 1980 — *Senderovich S.* On Pushkin's mythology: the Shade — Myth // Alexander Pushkin. Symposium-2. Columbus (Ohio), 1980.
- Timmer 1968 — *Timmer Ch. B.* The History of a History. A. S. Pushkin and The History of the Village of Gorjuchino // Russian literature. V. 1. 1968.
- Woll 1976 — *Woll J.* «Mozart and Salieri» and the concept of Tragedy // Canadian-American Slavic Studies. V. 1. 1976. № 2.

ПЕРЕХОДЫ, ПРЕВРАЩЕНИЯ И ВОЗВРАЩЕНИЯ ТАТЬЯНЫ И АНТИЧНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ

1. За сто лет после выхода книги А. Ван Геннепа «Les rites de passage» [van Gennepe 1909] ее основные положения прочно укрепились в сознании исследователей (хотя, возможно, не все ее читали), да также и писателей, журналистов, сценаристов, знающих об этой теории уже из вторичных источников. Основные положения ван Геннепа, конечно, применимы не только к тем обществам, которые он описывал. Он выделяет «особые категории обрядов перехода: обряды отделения, обряды промежуточные и обряды включения (...) Если полная схема обрядов перехода теоретически состоит из обрядов *прелиминарных* (отделение), *лиминарных* (промежуток), *постлиминарных* (включение), это не значит, что на практике существует равновесие трех групп по их значению или степени их разработки» [ван Геннеп 1999: 15]. Однако даже описывая промежуточные (лиминарные) существования, А. Ван Геннеп, не говоря об этом прямо, как бы дает понять, что человек движется «от» чего-то, не возвращаясь к исходной точке. Эту сторону человеческого существования восполнил в своем описании не менее знаменитый последователь Ван Геннепа М. Элиаде. И все же «миф о вечном возвращении» [Элиаде 2002] на самом деле читается как «миф о вечном повторении», о следовании архетипам, в известном смысле слова — о статике. Так, «при комплексном рассмотрении поведения человека архаической стадии развития общества, поражает следующий факт: дела людей, равно как и предметы окружающего их мира, *не имеют собственной реальной значимости*. Предмет или действие приобретают *значимость*, и, следовательно, становятся *реальными*, потому что они тем или иным образом причастны к реальности трансцендентной» (курсив Элиаде. — *Т. Н.*) [Там же: 3]. И А. Ван Геннеп, и М. Элиаде, как это видно, обращались к обществам архаическим. Однако, не менее интересно применение их положений: а) к людям поздней культуры; б) к героям художественной литературы.

Лучше всего для такого эксперимента обратиться к классике. Выбрав самое известное произведение русской литературы — «Евгений Онегин», обнаруживаем в нем три состояния героев: а) реальное; б) ирреальное; в) состояние, которое можно назвать близким к статике архаического человека.

Как они проецируются на высказанные выше положения А. Ван Геннепа и М. Элиаде?¹

Герои Пушкина на протяжении текста романа перемещаются. Но их перемещения тоже могут классифицироваться по определенному признаку: они реальные или ирреальные.

Итак, соединив обе группировки, мы имеем следующую классификацию: I. **Перемещения** (реальные / ирреальные); II. **Превращения** (реальные / ирреальные); III. **Возвращения** (реальные / ирреальные). «Архаическое» состояние остается статичным, оно не подлежит переходам и перемещениям.

Двигаясь по самому тексту романа, мы видим постепенное нарастание архаического (сакрального, по А. Ван Геннепу) начала, о чем будет сказано ниже.

Хотя центром моего исследования является Татьяна, проследить все «переходы» героини невозможно без обращения ко второму протагонисту — Онегину. Поэтому их движение будет прослежено по главам романа:

Глава первая. Перемещается только Онегин, который едет — как наследник — к умирающему дяде (*Летя в пыли на почтовых*). Перемещение реальное. Татьяна отсутствует.

Глава вторая. Татьяна находится в статичном состоянии, увлечена архаикой. *И были детские проказы ей чужды: страшные рассказы зимою в темноте ночей пленяли больше сердце ей. (...) Зимой, когда ночная тень полмиром доле обладает, и доле в праздной тишине при отуманенной луне, восток ленивый почивает, в привычный час пробуждена вставала при свечах она.* Онегин отсутствует.

Глава третья. Онегин: а) едет вместе с Ленским: *Поедем. — Поскакали друзья.* Перемещение реальное; б) приезжает к Лариным после письма Татьяны. Перемещение реальное. Татьяна: а) почти не перемещается: *Докучны ей и звуки ласковых речей, и взор заботливый прислуги. В уныние погружена, гостей не слушает она, и проклиная их досуги, их неожиданный приезд и продолжительный присест,* б) движение навстречу Онегину: *Татьяна прыг в другие сени, с крыльца на двор, и прямо в сад, летит, летит.* Перемещение реальное.

Глава четвертая. Татьяна: отсутствие перемещения. Реальное существование. *Увы, Татьяна увядает; бледнеет, гаснет и молчит.* Онегин — то же самое. *(...) Вот жизнь Онегина святая; и нечувствительно он ей предался, красных летних дней в беспечной неге не считая.* Автор как бы берет паузу перед изменением структуры.

Глава пятая. Онегин: а) превращение ирреальное (во сне Татьяны: *Он там хозяин, это ясно (...)* *Смутилась шайка домовых; Онегин, взорами сверкая, из-за стола гремя встает; все встали: он к дверям идет*); б) перемещение реальное (приход на именины Татьяны: *Вдруг двери настезь. Ленский входит и с ним Онегин*). Татьяна: а) находится в статичном состоянии: *Татьяна верила преданьям простонародной старины, и снам, и карточным гаданьям, и предсказаниям луны. Ее тревожили приметы; таинственно ей все предметы провозглашали что-нибудь; Что ж? Тайну прелесть находила и в самом ужасе она²*; б) ирреальное перемещение (выход во двор: *Татьяна на широкий двор в открытом платице выходит, на месяц зеркало наводит*); в) второе ирреальное перемещение с наложением архаики (путь по снегу в хижину в ее сне: *Ей снится, будто бы она идет по снеговой поляне, печальной мглой окружена*).

Глава шестая. Онегин: а) реальное возвращение (домой: *Домой приехав, пистолеты он осмотрел*); б) реальное перемещение (дуэль: *Готовы санки беговые. Он сел, на мельницу летит. Примчались*). Татьяна отсутствует.

Глава седьмая. Татьяна: а) перемещение ирреальное (ночью к дому Онегина: *В поле чистом, луны при свете серебристом, в свои мечты погружена, Татьяна долго шла одна³*); б) ирреальное возвращение (домой: *Но поздно. Ветер встал холодный. Темно в долине. Роща спит над отуманенной рекою; луна сокрылась за горою. И пилигримке молодой пора, давно пора домой*); в) перемещение реальное (поездка с матерью в Москву: *Но вот уж близко. Перед ними уж белокаменной Москвы, как жар, крестами золотыми горят старинные главы*). Онегин в тексте главы отсутствует.

Глава восьмая. Татьяна: а) превращение реальное: *К хозяйке дама приближалась, за нею важный генерал. Она была нетороплива, не холодна, не говорлива, без взора наглого для всех, без притязаний на успех (...)* *Она казалась верный снимок di sottie il faut...* «Ужели», думает Евгений: «Ужель она?»; б) возвращение ирреальное: *Кто прежней Тани, бедной Тани теперь в княгине б не узнал*; в) статика архаики: *Сейчас отдать я рада всю эту ветошь маскарада, весь этот*

блеск, и шум, и чад за полку книг, за дикий сад, за наше бедное жилище... Онегин: а) реальное возвращение: *Он возвратился и попал, как Чацкий, с корабля на бал*; б) переход в статическое архаическое состояние: *Он меж печатными строками читал духовными глазами другие строки. В них-то он был совершенно углублен. То были тайные преданья сердечной, темной старины, ни с чем не связанные сны, угрозы, толки, предсказанья⁴ (...) И постепенно в усыпленье и чувств и дум впадает он...;* в) превращение ирреальное? *Свои покои запертые, где зимовал он, как сурок ... он ясным утром оставляет. (...) Идет, на мертвеца похожий...;* г) перемещение (ирреальное⁵): *Примчался к ней, к своей Татьяне (...) Нет ни одной души в прихожей. Он в залу; дальше: никого.*

2. Итак, Татьяна совершает то, что А. Ван Геннеп называет «кругом вращения» (или «полным оборотом») понятия сакрального. (...) В течение всей жизни человек самой игрой восприятия и собственных оценок оказывается «обернувшимся вокруг самого себя» [Ван Геннеп 1999: 16—17]. И Татьяна, и Онегин не виделись несколько лет. То есть они находились в «промежуточной зоне» (лиминарной). Что было с Онегиным — мы знаем: он путешествовал. Что было с Татьяной, как и почему она так изменилась — мы не знаем. Кроме того, оказывается, что она по сути не изменилась: ее система ценностей осталась той же, как она сообщает об этом Онегину.

Именно в этом случае мы можем говорить о «вечном возвращении», следуя М. Элиаде. Как пишет М. Элиаде, «мы пришли к выводу, что желание человека архаического общества отвергнуть “историю” и продолжать бесконечную имитацию архетипов свидетельствует о его стремлении к реальному, его ужас “потереться” в ничтожной суеде мирского существования (...) Поступки первобытного человека определяются глубинным смыслом: его поведение определяется верой в абсолютную реальность, противостоящую мирскому миру “нереальностей” в конечном счете (...) Для первобытного человека реальность заключается в имитации небесного архетипа» [Элиаде 2002]. О каких же архетипах может идти речь в данном случае? Прежде всего, Татьяна — это мороз, зимняя ночь, холод. Это девушка, любившая и «мглу крещенских вечеров», и русскую зиму, и гаданье на Святках. Но в то же время именно она — это огонь и жар, о чем в романе говорится многократно. *Она дрожит и жаром дышит...; И не проходит жар ланит, но ярче, ярче лишь горит...; И, как огнем обожжена, остановилась она⁶.* Такое сочетание — холода и жара,

мороза и огня находим в наборе архетипов К. Г. Юнга. Это Анима, душа. «Образ Анимы, как правило, проецируется на женщин (...) Все относящееся к Аниме нуминозно, то есть безусловно значимо, опасно, табуировано, магично. Желая жизни, Анима желает и добра, и зла (...) Анима консервативна, она в целостности сохраняет в себе древнее человечество» [Юнг 1991: 116—117]. Нечто подобное еще ранее заметил в Татьяне Д. Мережковский: «Татьяна из того сумеречного, древнего мира, где родились Жар-Птица, Иван-Царевич, Баба-Яга...» [Мережковский 1990: 119]. Двойственную природу Татьяны представлял себе и сам Пушкин: *Что ж? Тайну прелесть находила и в самом ужасе она: так нас природа сотворила, к противуречию склонна.*

3. Но архетипы или древние прообразы бывают и более конкретными, чем архетипы Юнга. Таковыми являются мифологические существа. Во времена Пушкина господствовала античность. Как же распределяются античные реминисценции в тексте «Евгения Онегина»? Больше всего их в первой главе — 17 вхождений⁷. 7 вхождений в седьмой главе, 5 вхождений в восьмой главе. То есть — и это небезынтересно — они возникают в «петербургском» тексте, описывающем высший свет и просто современное Пушкину общество.

Особняком стоит богиня Диана. У Пушкина она связывается с Луной, как бы являясь ее олицетворением, — и с Татьяной. Во второй главе мы имеем четыре вхождения, в пятой главе четыре вхождения; в шестой главе — шесть вхождений. Приведем лишь несколько примеров. *Татьяна на широкой двор в открытом платьице выходит, на месяц зеркало наводит, но в темном зеркале одна дрожит печальная луна; В поле чистом, луны при свете серебристом, в свои мечты погружена, Татьяна долго шла одна; Одна, печальна под окном озарена лучом Дианы, Татьяна бедная не спит и в поле темное глядит.*

Таким образом, «античный» петербургский текст и текст Дианы-Луны-Татьяны находятся в «дополнительном распределении», что несомненно не является случайным⁸.

Что же важного для нас мы узнаем о Диане? «Диана считалась олицетворением луны. Впоследствии отождествлялась с Немесидой и карфагенской небесной богиней Целестой. В римских провинциях под именем Д. почитались туземные богини — “хозяйки леса”, богини-матери» [Мифы народов мира: 376]. Но самое важное — она отождествлялась с Артемидой и Гекатой греческого мира. Девствен-

ная богиня-охотница Диана бродит по лесам и рощам, строго наказывает строптивых. См. *Татьяна в тишине лесов одна с опасной книгой бродит; Ее прогулки длятся доле. Теперь то холмик, то ручей останавливают поневоле Татьяну прелестью своей. Она, как с давними друзьями, с своими рощами, лугами еще беседовать спешит; Вставая с первыми лучами, теперь она в поля спешит* (число примеров можно легко умножить). Но интереснее более древняя ипостась Дианы — Артемида, по этимологии возможны варианты: «медвежья богиня, владычица, убийца». «Древнейшая А. — не только охотница, но и медведица. (...) Перед свадьбой А., согласно обычаю, приносилась искупительная жертва» [Мифы народов мира: 107]. Артемида-Диана тайно влюблена в красавца Эндимиона. Но настоящий спутник Медведицы — Медведь (даже и лингвистически — Арктос — Ἄρκτος). Поэтому Татьяна, встречая в лесу медведя, *скрепясь, дрожащей ручкой оперлась* на его лапу и он отпускает ее в хижину «кума» ненадолго: *Погрейся у него немножко...* Что же явилось предсвадебной искупительной жертвой? Не Ленский ли?⁹ Наконец, известно, что Диану-Артемиду сопровождают два животных: медведь и лань. Из-за убитой лани она ведь потребовала смерти Ифигении. О медведе уже говорилось выше. Конечно, в тексте «Онегина» мы встречаем и лань в «тексте Татьяны»: *Как лань лесная, боязлива; И утренней заре бледней, и трепетней гонимой лани...*

Известно, что Пушкин в юношеской поэме «Актеон» объединял два сюжета, связанных с Артемидой: влюбленность ее в Эндимиона и гибель Актеона, осмелившегося смотреть на купающуюся богиню.

Осмеливаясь делать выводы, скажу, что основная мысль, проходящая сквозь роман, — это победа человека архаического, человека древнего мышления, точнее, древнего существования, по М. Элиаде и А. ван Геннепу, (Татьяны) над человеком цивилизованным и живущим законами современного ему общества (Онегиным)¹⁰.

Примечания

¹ Текст романа исследуется по изданию: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. V. М.; Л., 1950. В дальнейшем более подробные текстологические указания при цитировании делаться не будут.

² Читая многочисленную литературу о сне Татьяны и о его месте в тексте романа, поневоле удивляешься трем обстоятельствам: 1) никто не об-

ратил внимание на то, что это — ЕЕ сон, и потому фрейдистский подход не помешал бы интерпретации этого сна, где с приходом Татьяны хижина погружается в темноту (о наблюдениях В. Марковича [Маркович 1981] скажем позже), где *Онегин тихо увлекает Татьяну в угол и слагает ее на шаткую скамью*, сказав: *Мое!* многочисленным домогательствам других; 2) никто не обратил внимание на то, что, проснувшись, она ищет в книге Мартына Задеки слово *ведьма*, как будто бы никак не связанное с излагаемым сном; 3) никто не обратил внимание на несколько странное замечание Пушкина: *Когда бы ведала Татьяна, когда бы знать она могла, что завтра Ленский и Евгений заспорят о могильной сени* (глава шестая), при том, что уже заранее было известно, что Татьяна верила и снам, и карточным гаданьям.

³ Об этом странном визите см. подробнее [Николаева 1997]. Действительно, такой далекий ночной путь для одинокой дворянской барышни был просто невероятен. Еще более невероятным было ее ночное возвращение, учитывая и то, что Онегин жил не слишком близко: см. *Они дорогой самой краткой домой летят во весь опор*.

⁴ Совершенно очевидно, что, воспитанный французом-губернером, светский петербуржец Онегин не мог всего этого знать: он погрузился в мир, внушенный Татьяной.

⁵ К. Эмерсон [Эмерсон 1995] считает, что этого визита Онегина не существовало в действительности.

⁶ Более подробно см. об этом: [Николаева 1997: 272—273].

⁷ Подсчет осуществляла я сама; данные согласовывались с результатами Национального Корпуса русского языка ИРЯ РАН и были таким образом верифицированы.

⁸ Книга И. Г. Добродомова и И. А. Пильщикова, посвященная «Евгению Онегину» [Добродомов, Пильщиков 2008], представляется чрезвычайно интересной и важной, однако авторы, как мне кажется, не учитывают того, что одно и то же имя может в одном тексте быть случайным и проходным (например, *Диана* в юношеских стихах Пушкина), а в другом тексте — нести глубинную смысловую нагрузку (*Диана* в «Евгении Онегине»).

⁹ В «Онегинской энциклопедии» указывается, что «Татьяна собиралась произвести одно из самых древних языческих гаданий, на которые отваживались только самые смелые девушки (...) Пушкин «исправляет» Жуковского, у которого подобное гаданье производилось «в светлице», между тем как единственное возможное место его проведения — языческая «нечистая» баня» [Онегинская энциклопедия: 91].

¹⁰ Древнее и бесконечно сильное начало, заметим, может быть и у девушки, начитавшейся французских романов, поскольку она должна была вести человеческое существование во всех его проявлениях.

Литература

- Ван Геннеп 1999 — *ван Геннеп А.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М., 1999.
- Добродомов, Пильщиков 2008 — *Добродомов И. Г., Пильщиков И. А.* Лексика и фразеология «Евгения Онегина». Герменевтические очерки. М., 2008.
- Маркович 1981 — *Маркович В. М.* О мифологическом подтексте сна Татьяны // Болдинские чтения-6. Горький, 1981.
- Мережковский 1990 — *Мережковский Д.* Пушкин // Пушкин в русской философской критике. М., 1990.
- Мифы народов мира — Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. А—К. М., 1980.
- Николаева 1997 — *Николаева Т. М.* «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. М., 1997.
- Онегинская энциклопедия — Онегинская энциклопедия. Т. 1. А—К. М., 1999.
- Элиаде 2002 — *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. 2002 // www.koob.ru.
- Эмерсон 1995 — *Эмерсон К.* Татьяна // Вестник МГУ. М., 1995. Сер. 9. № 6.
- Юнг 1991 — *Юнг К. Г.* Об архетипах коллективного бессознательного // *К. Г. Юнг.* Архетип и символ. М., 1991.
- Van Gennep 1909 — *van Gennep A.* Les rites de passage. Etude systématique des rites. Paris, 1909.

РЕКОНСТРУКЦИЯ ЕДИНОГО «СНА» У ОДИННАДЦАТИ ПУШКИНСКИХ ГЕРОЕВ

Постараемся показать, что темы нехристей, тьмы, потери пути, страшного застолья и др. есть в «снах» у Пушкина, всегда мрачных, провиденциальных, обязательно связанных с темой смерти.

Но эта тема входит в некое глубинное семантическое целое. Собственно говоря, очевидно, нечто подобное имел в виду М. О. Гершензон, говоря о Пушкине: «Иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним написано: где тигр? Очертания ветвей образуют фигуру тигра; однажды рассмотрев ее, потом видишь ее уже сразу и дивишься, как другие не видят» [Гершензон 1919: 122]. Такой метод рассмотрения текста С. Бочаров увидел как поиск иносказаний, аллегорий [Бочаров 1985: 36], однако система аллегорий и символов — это другая система, как бы надстроенная над текстом и иной природы, между тем «тигр» также **н а р и с о в а н**, то есть, говоря современным языком, это — **т е к с т в т е к с т е**.

О «снах» в пушкинских текстах писали не очень много, но и не мало. В основном анализировались отдельные сны, причем основная часть исследований, иногда очень виртуозно построенных и уводящих далеко, приходится на знаменитый сон Татьяны Лариной. И здесь, еще раз обращаясь к современной теории текста, можно сказать о гетерогенной открытости каждого отдельного текста. Как и в каждом отдельном языке, в тексте есть нечто индивидуальное, некая сокровенность его внутреннего духа, его смысловой имманентной структуры, есть универсальный пласт (в литературоведении изучаемый наименее охотно), но есть и пласт, выявляемый только при тотальном, а не попарном, сопоставлении всех текстов единой природы. При индивидуальном анализе этот пласт может быть вообще незаметен и в принципе не обнаруживаться.

Однако общность ряда пушкинских снов все же не была скрытой. «...Подобно Татьяне, Пушкин верил в сны и приметы. На то, говорят, имел он свои причины. Не будем их ворошить. Достаточно сослаться на его произведения, в которых нечаянный случай заглянуть в буду-

щее повторяется с настойчивостью идеи фикс. Одни только сны в руку снятся подряд Руслану, Алеко, Татьяне, Самозванцу, Гриневу» [Абрам Терц 1993: 25].

Шесть снов пушкинских героев: сон Татьяны, сон Григория, сон Марьи Гавриловны, сон Гробовщика, сон Германа, сон Гринева — рассматривает А. М. Ремизов в книге о снах и «предсонье» в русской литературе. «И каждому из этих снов будет отклик», ибо «со светом поэзии от Пушкина идет и “морозная тьма” его снов — зловещее, ужас, угрызение, горечь...» [Ремизов 1954: 130]. Сны пушкинских героев как некий единообразно построенный текст исследует и М. О. Гершензон [Гершензон 1926], он анализирует пять снов, точнее, «пять сновидений», которые «изобразил» Пушкин: сон Руслана, сон Марьи Гавриловны из «Метели», сон Петруши Гринева, сон Григория Отрепьева и сон Татьяны Лариной. Детально разбирая каждый из этих пяти снов, М. О. Гершензон находит в них общее. Прежде всего — это их двухчастность. Первая половина каждого сна есть вполне объяснимая реакция сновидца на переживания настоящего, как бы отражение пережитых ими волнений, событий, тревог в метафорической сонной форме. Зато вторая часть оказывается неожиданно пророческой, как будто бы никак не вытекающей из насущных ситуаций. Но эти неожиданные пророчества не случайны. Они суть синтез накопленных в глубине души потаенных знаний о людях и их возможной судьбе. «Пять сновидений, изображенных Пушкиным, оказались как бы пятью вариациями одной и той же темы — до такой степени они совпадают в своих главных чертах (...)

Он понимал сон, очевидно, как внутреннее видение души... Человек воспринимает несравненно больше того, что доходит до его сознания; несметные восприятия, тончайшие, едва уловимые, непрерывно западают в душу и скопляются в темных глубинах памяти, как в море не прекращающимся и ровным дождем падают с поверхности на дно микроскопические раковины мельчайших инфузорий. Но эти бессознательные знания души не мертвы: они только затаены во время бодрствования; они живы и в сонном сознании — им раздолье. Татьяна знает многое такое об Онегине, Марья Гавриловна — о Владимире, а Отрепьев — о самом себе, чего они отдаленно не сознают наяву. Из этих заповедных, тонких знаний, накопленных в опыте, душа создает сновидения: такова мысль Пушкина» [Гершензон 1926: 109]. В этой интерпретации есть скрытая полемика с «потусторонностью» вещего сна. Не оспаривая это мнение и не присоединяясь к нему, скажем только, что и Татьяна могла ощутить ненависть Онеги-

на к Ленскому (как считает Гершензон), и Отрепьев мог предвидеть свои фрустрации, но рану Владимира под Бородином, его смерть в Москве синтезировать из мельчайших повседневных впечатлений Марья Гавриловна вряд ли могла.

Кроме того, Гершензон в своей книге дает и общую характеристику снов у героев Пушкина.

Наиболее подробное исследование этой темы за последние десятилетия проведено М. Кацем [Katz 1980]. К сожалению, с этой работой удалось ознакомиться уже после окончания собственного анализа текстов, однако на ряд положений М. Каца хотелось бы обратить внимание. Он анализирует следующий «набор» снов: Руслана, Марии в «Гаврилиаде», Григория Отрепьева, Марьи Гавриловны в «Метели», гробовщика Адриана Прохорова, Германна, Петра Гринева и Татьяны. Важным является введенное М. Кацем разделение **снов и мечтаний** (сны/мечты). На самом деле, сны у одних героев сбываются, а у других — нет. А сбываются, скорее, мечтания. Впервые это отмечается в «Борисе Годунове». Сон видит и Пимен, и сон Пимена сходен с мечтаниями Григория:

Мне чудятся то шумные пиры,
То ратный стан, то схватки боевые,
Безумные потехи юных лет!

(т. 5, с. 233)

В сне же Григория пророческим оказывается «бесовское мечта-нье».

Особенно это отчетливо прослеживается в «Повестях Белкина», где именно сны — непроороческие, а мечтание, например, Марьи Гавриловны, сбывается. Итак, по мнению М. Каца, мечты-сны связываются с мечтами вообще, и он прослеживает это качество у героев — например, у Онегина — *мечтам невольная преданность*. Но сны — это то, что человек воспринимает, а мечты — сила, которая может стать демонической и далеко завести героя. Такова, как показывает Кац, история Германна, и таковы уроки этой истории.

Мы же хотим показать текстовое совпадение снов на базе некоторого внутреннего, совпадающего интертекста. Кроме того, необходимо сразу четко обозначить, что мы понимаем сон несколько шире: так, сном считаем и то, что видела Наташа в «Женихе», так как она объявляет это сном, сном считаем и «видение» короля Стефана в «Песнях западных славян»; естественно, сном является то, что

объявлено сном — о б ъ я в л е н о как самим героем, так и автором (речь идет о сне Адриана Прохорова в «Гробовщике»).

Ниже мы рассмотрим одиннадцать снов из пушкинских текстов. Порядок описания снов для нашей задачи достаточно произволен. Поэтому начать лучше именно со сна купеческой дочери Наташи в «Женихе». Об этой стихотворной новелле писали в основном интересуясь ее источниками. Так, А. М. Кукулевич и Л. М. Лотман видят здесь отражение сюжета одной из сказок братьев Гримм [Кукулевич, Лотман 1941]. Напротив, чисто народную русскую основу, связанную с миром русских народных сказок, отстаивает Р. В. Иезуитова [Иезуитова 1974]. Писательница Вера Панова, слушая Ф. Шаляпина, поняла, что в этой балладной стихотворной повести Пушкина скрыта песня о Кудеяре-атамане (*Жили двенадцать разбойников...; Вождь Кудеяр выкрал девицу красную из-под Киева...; Много разбойники пролили крови честных христиан; Много богатства награбили, жили в дремучем лесу*) [Панова 1973]. Однако посмотрим на текст сна Наташи с интересующей нас точки зрения (здесь и далее выделяться курсивом будут те фрагменты текста, которые кажутся в этом плане существенными):

*Недобрый сон меня крушит...
Мне снилось, — говорит она, —
Зашла я в лес дремучий,
И было поздно: чуть луна
Светилась из-за тучи;
С тропинки сбилась я: в глуши
Не слышно было ни души,
И сосны лишь да ели
Вершинами шумели.
И вдруг, как будто наяву,
Изба передо мною...
В избе свеча горит: гляжу
Везде серебро да злато,
Все светло и богато...
...На серебро, на злато
На сукна, коврики, парчу
На новгородскую камчу
Я молча любовалась
И диву дивовалась...
Вдруг слышу крик и конский топ...*

...Взошли толпой, не поклонясь,
 Икон не замечая;
 За стол садятся, не молясь
 И шапок не снимая...
 ...Крик, хохот, песни, шум и звон,
 Разгульное похмелье...
 ...Идет похмелье, гром и звон
 Пир весело бушует,
 Лишь девица горюет...
 ... А старший брат свой нож берет,
 Присвистывая, точит;
 Смотрит на девицу-красу,
 И вдруг хватает за косу,
 Злодей девицу губит,
 Ей праву руку рубит.

(т. 2, с. 269—271)

Какие существенные вещи мы видим во сне Наташи, который, как уже многократно отмечалось, имеет много общего со сном Татьяны, к нему он примыкает и хронологически (кроме того, в первоначальном варианте Наташа называлась Татьяной¹):

- 1) самообъявленность сна;
- 2) мотив потерянного пути;
- 3) мотив дома (в данном случае — лесной избушки);
- 4) мотив богатства — серебра, золота и др.;
- 5) мотив шума — *конский топ*, крик, хохот, песни, шум и звон;
- 6) мотив поганых, нехристей: кстати, тут есть что-то непонятное — если страшные гости (хозяева?) не замечают икон, то чьи же они?;
- 7) мотив страшного разгулья, похмелья шайки, хохочущего стана;
- 8) мотив выхватывания внезапно страшного орудия и злодея как будто бессмысленного (ведь также непонятно, зачем убивать девицу именно так и, наконец, кольцо можно было просто и отнять); эта бессмысленность (кажущаяся) поступка для нас очень важна.

Набор мотивов-тем, перечисленных выше в связи с «видением» Наташи, проходит, варьируясь, через все сны Пушкина, причем варьируется в основном пророческая, прогностическая часть.

Первым из пушкинских героев подобный провидческий сон видит Руслан, возвращаясь домой с *усыпленной* княжной:

И снится вещей сон герою:
 Он видит, будто бы княжна
 Над страшной бездны глубиною
 Стоит недвижна и бледна...
 И вдруг Людмила исчезает,
 Стоит один над бездной он...
 Знакомый глас, призывный стон
Из тихой бездны вылетает...
 Руслан стремится за женой;
Стремглав летит во тьме глубокой...

(т. 4, с. 85)

Далее он попадает в гридницу Владимира, которая, как уже упоминалось, по многим признакам напоминает царство теней:

Он льет мучительные слезы,
В волненьи мыслит: это сон
 Томится, но зловещей грезы,
 Увы, прервать не в силах он.

(т. 4, с. 87)

М. Кац в уже упоминавшейся выше работе о снах у Пушкина считает, что Руслан видит в этом сне в обратном порядке историю похищения Людмилы: «*Ruslan's dream recapitulates in reverse order the events of the narrative as presented in the first canto*» [Katz 1980]. Он также отмечает сходство мотива падения в бездну у Руслана и смертного падения Григория Отрепьева. (Интересно также, что Кац говорит об обратном порядке событий во сне Григория. Ф. С. Крылов в устном сообщении заметил, что Татьяна в своем сне видит свою жизнь в обратном порядке: ее встречает медведь — будущий муж, генерал и ее опора, а лишь потом она попадает на роковое застолье.)

Здесь впервые возникают мотивы:

- 1) объявленного пророческого сна;
- 2) мотив собственного перехода к **смерти?** в царство мертвых?, связанный с темой **бездны** и падения в нее;
- 3) мотив **застолья мертвых**.

Страшный пророческий сон видит и Алеко. Об этом объявляет сама Земфира:

О мой отец! Алеко страшен:
 Послушай, сквозь тяжелый сон
 И стонет, и рыдает он.

(т. 4, с. 219)

Она пересказывает его и Алеко:

Во сне душа твоя терпела
Мученья; ты меня страшил:
Ты, сонный, скрежетал зубами
И звал меня.

А л е к о

Мне снилась ты.
Я видел, будто между нами...
Я видел страшные мечты!

(т. 4, с. 220—221)

Очевидно, что он видел **смерть** Земфиры и ее возлюбленного от своей руки, убийство **ножом**.

Так же страшен сон Луизы в пьесе «Пир во время чумы», которая считается переделанным переводом пьесы Вильсона:

Л у и з а

Ужасный демон

*Приснился мне: весь черный, белоглазый...
Он звал меня в свою тележку. В ней
Лежали мертвые — и лепетали
Ужасную, неведомую речь...
Проехала ль телега?*

(т. 5, с. 417)

Правда, в тексте «Пира во время чумы» Вильсона сон (или видение Луизы) близок по тексту к сну Луизы в передаче Пушкина: см. оба текста en regard и подробный анализ текста Вильсона [Яковлев 1922]. Но сам отбор — как и в случае с «Орлеанской девственницей» Вольтера — считаем существенным.

И здесь мы видим: **смерть**; страшные потусторонние существа, лепечущие неведомую речь (то есть как бы **нехристи, чужестранцы**); некое **вместилище** — тележка; о б ъ я в л е н н о с т ь сна, вероятно пророческого.

Собственную смерть, страшную и неотвратимую, видит и король Стефан («Песни западных славян», «Видение короля»), хотя это не сон, а как бы видение в церкви.

Тут он видит чудное виденье:
*На помосте валяются трупы,
Между ими хлещет кровь ручьями...*

Горе! В церкви турки и татары
И предатели, враги богумилы,
 На амвоне сам султан безбожный,
 Держит он наголо саблю,
Кровь по сабле свежая струится...

(т. 3, с. 289)

Король видит и свою **смерть** — сдираание кожи с живого. Сон оказывается пророческим — видение подтверждается:

Вдруг взвилась из-за города бомба
 И пошли басурмане на приступ.

(т. 3, с. 290)

Есть в этом видении и **нехристи-басурмане**, есть и **переполненное мертвецами помещение** — в данном случае церковь. Есть здесь и орудие убийства — **сабля**. И вот здесь, предваряя анализ снов Татьяны и Гринева, заметим, что в снах у Пушкина орудием убийства почему-то непременно выступает холодное оружие: нож, топор, сабля, тогда как в *не сонной* ткани пушкинского текста оружие может быть разнообразным и вполне современным: пистолет, пушки.

Страшный пророческий сон трижды посещает Григория Отрепьева:

А мой покой *бесовское мечтанье*
Тревожило, и враг меня мучил.
 Мне снилось, что лестница крутая
 Меня вела на башню; с высоты
 Мне виделась Москва, что муравейник;
 Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом,
 И стыдно мне, и страшно становилось —
И, падая стремглав, я пробуждался...

(т. 5, с. 233)

И в этом сне мы видим те же мотивы: **собственную смерть**; указание на нечеловеческое, **бесовское** присутствие; **падение** с высоты; **хохочущую толпу**, указывающую со смехом на героя; **объявление** сна. М. О. Гершензон проходит мимо этих совпадающих с другими снами мотивов; трижды повторенный сон Отрепьева, по его мнению, «совершенно психологичен, по форме символичен; в нем нет ничего пророческого, потому что психологически — верен» [Гершензон 1926: 102]. А. М. Ремизов, интересуясь в основном сход-

ством — глубинным или чисто аксессуарно-внешним — у Пушкина и других писателей, видит в «бесовском мечтании» Григория ту же трехступенчатую модель: подъем — падение — подъем, что и в сне Чарткова в «Портрете» Гоголя [Ремизов 1954: 132].

Несомненно, что сон Татьяны композиционно является центральным в романе, он, безусловно, не может быть разгадан поэтически, на это указывает и сам Пушкин.

Упомянуть хотя бы кратко все концепции, высказанные по поводу сна Татьяны, мы не находим возможным. Остановимся только на общих положениях, с одной стороны, и на специальных исследованиях на эту тему — с другой.

Прежде всего все отмечают параллелизм мира гостей-чудовищ во сне Татьяны и мира гостей именин — того дня, когда начинают развертываться предсказанные во сне события. И это верно почти до деталей:

[СОН]

Тут остов чопорный
и гордый;
Другой с петушьей головой;
Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ.

(т. 5, с. 106)

[ИМЕНИНЫ]

Гвоздин, хозяин превосходный,
Владелец нищих мужиков;
Трике... в очках и рыжем парике;
Лай мосек, чмоканье девиц,
Шум, хохот, давка у порога... и т. д.

(т. 5, с. 111)

Со сном Татьяны связана и сама дуэль. И здесь видно, как виртуозно умеет обыграть Пушкин нейтрализацию категории определенности / неопределенности в «неприкрытых» местоимениями именных конструкциях:

...Ныне злобно,
Врагам наследственным подобно,
Как в страшном непонятном сне,
Они друг другу в тишине
Готовят гибель хладнокровно...

(т. 5, с. 131)

— Как в каком-нибудь или в том самом сне?

С какими мирами связывают сон Татьяны?

Прежде всего — это мир гадания, святок, когда «девушки, согласные фольклорным представлениям, в попытках узнать свою судьбу вступают в рискованную и опасную игру с нечистой силой» [Лотман 1980: 265].

Наиболее подробно за последнее время связь сна Татьяны, ее предшествующего сну гадания и каркаса концептов архаической русской культуры исследовала Е. Хеллберг [Hellberg 1989].

Она говорит о трех гаданиях Татьяны, связанных с зеркалом: 1) Татьяна смотрит на луну в зеркало; 2) гадает с зеркалом в бане; 3) ложится спать с зеркалом под подушкой [Ibid.: 9]. Хеллберг отмечает именно те компоненты атмосферы, которые, как мы показываем, характерны для большинства снов пушкинских героев: «Во сне Татьяна попадает в заснеженное темное поле, где ей преграждает дорогу пустынный поток с тонким обледенелым мостком. Тьма, пустыньность, мрачность — постоянные признаки “того света”, отделенного от “нашего” водной преградой... Серьги, башмачок, платок как знаки женского пола и брачные символы входят в набор ритуальных предметов и в системе святочных гаданий, и в русском свадебном обряде» [Ibid.: 10]. Исследовательница демонстрирует и дальнейшую роль зеркала, которое все время сна лежит под подушкой у Татьяны: «Во сне Татьяны закрепляется мрачный смысл ее первого, подблюдного гадания. Зеркало под подушкой вещим сном как бы разворачивает и смысл предыдущего, и содержание будущего, отражая в нем видение Светланы и зловещие строки эпитафии. Гадание, сон и реальность образуют в пятой главе систему зеркальных отражений — не только в содержании, но и в самой структуре романа. Именно в этом месте преломляется сюжет» [Ibid.: 11].

Затем — это мир сказки, описанный В. Я. Проппом: вхождение сказочного героя в лес, переправа, лесная избушка, лесной жених, часто являющийся в виде чудовища ([Лотман 1980: 269; Тамарченко 1987; Маркович 1980] и др.).

С этим связаны и мотивы нечистой силы, перехода в иной мир, определяющийся «переправой», лесной избушкой — «заставой» иного мира и т. д.

Основной же смысл сна Татьяны многие видят в перевернутом обряде свадьбы, оборачивающейся похоронами: «...с того момента, когда Татьяна входит в лесную хижину... движение сказочного сюжета включает в себя элементы “перевернутого” свадебного обряда,

совмещенного по “изнаночной” логике с представлением о похоронах» [Маркович 1981: 72]. Неоднократно отмечалось, что сон Татьяны Лариной, в наибольшей степени исследованный в пушкинистике, сюжетно близок ко сну Наташи в «Женихе», к которому он примыкает также и хронологически по времени написания (1825 и 1826 годы). В обоих снах мы видим заблудившуюся в лесу девушку, стоящий в лесу дом, шумное страшное застолье, кровавое и как будто бы немотивированное злодеяние [Там же]. Изнаночность свадебного обряда Ю. М. Лотман видит, например, и в том, что Татьяна прибывает до жениха в дом [Лотман 1980: 270]. О трагичности свадьба / похороны писали много (см. хотя бы подробную статью об этом: [Байбурин, Левинтон 1990]). Но наиболее ясно отсутствие противоречивого стыка во сне Татьяны — стыка между нейтральным сказочным сюжетом и трагичной свадьбой, отмечаемого многими пушкинистами, — осознается после знакомства с работой Л. Г. Невской, посвященной балто-славянским причитаниям [Невская 1993].

А именно: все компоненты «сна», благодаря данным традиционной культуры, а именно — мотив дороги, мотив провожатого, тема дома, тема брака-смерти и — что важно — тема / концепт **гостя** — органично входят в общую семантическую структуру **смерти**, ее мирских и не-мирских коннотаций.

Литературные ассоциации вводятся А. М. Ремизовым. Сон Татьяны он видит как систему семи зеркальных отражений — семи эпизодов (ведь под подушкой у Татьяны лежит зеркальце), эта зеркальная видимость мира связывается им с «семипоясным сном» пана Данылы в «Страшной мести», со знаменитым стихотворением Лермонтова, с гаданием Сони в «Войне и мире» [Ремизов 1954: 131].

Для текста сна Татьяны находят и более глубокие, не-славянские параллели. «Воссоздаются скорее некие обобщенные архетипы мифологического мировоззрения. Восстанавливается то, что можно бы назвать “темной памятью” мифа — его особая, во многом иррациональная смысловая энергия» [Маркович 1980: 76].

Обнаруживают в тексте сна и западноевропейские культурные компоненты. Так, рисунки самого Пушкина страшных гостей лесного домика привели к сходству изображения с картиной И. Босха «Искушение святого Антония» ([Боцяновский 1921]; к сожалению, ознакомиться с работой не удалось). Наконец, в отношениях героев видят скрытые переключки с сюжетом Амура и Психеи у Апулея [Тамарченко 1987]; с мифом о Нарциссе (Онегин) и Эхо (Татьяна) [Маркович 1980].

Связь с мифом о Нарциссе у Мальфилатра видит Р. Пиккио [Pis-
cio 1976]. Но в еще большей степени Р. Пиккио замечает в этом сне
влияние Данте. Вообще он находит сходство в отношении Пушкина
к Татьяне и Данте к Франческе да Римини. Ср.: *Татьяна, милая Та-
тьяна! / С тобой теперь я слезы лью* — и у Данте: *Francesca, i tuoi
marituri / A lagrimar mi fanno tristo e pio...* [Ibid.: 47].

Отдельному подробному рассмотрению подлежат и протагонисты
сна. Так, Онегин приобретает inferнальные свойства и качества
негодяя: он ассоциируется с Ванькой Каином, главой шайки.

«Бесовское прошлое Онегина увидела Татьяна в сне, где он воз-
главляет адскую шайку» [Абрам Терц 1993: 118]. Он — трикстер,
двойник культурного героя, озорник, «непрерывно вносящий хаос в
ту организацию, которую сам и создал» [Маркович 1981]. И он же
доктор Фауст, пирующий в кабачке Ауэрбаха; он же и святой Анто-
ний. То есть он как бы одновременно и Ангел-хранитель, и Коварный
искуситель [Маркович 1980; 1981]. Онегин идентифицируется и с
медведем — «Онегин, хозяин лесного дома, в облике медведя прино-
сит Татьяну в ее собственное пространство, хотя во сне оно зловеще
наоборотное» [Чумаков 1993].

О сущности интерпретации Татьяны и множества ее ипостасей
будем говорить ниже.

Непростым оказывается и образ Ленского, в частности, много-
значна фраза: *Она должна в нем ненавидеть убийцу брата своего*.
Чьего брата? — брата (будущего зятя) Татьяны, тогда сюжет связы-
вается с мотивом убийства свойственников на пиру. «Лесного брата»
самого Онегина? — тогда сюжет восходит к оппозиции Каин / Авель.
И, напротив, М. О. Гершензон объясняет гибель Ленского его внут-
ренней пошлостью, единством с убогим миром помещиков, что раз-
дражает Онегина и что понимает в глубине души Татьяна: «Но Лен-
ский хуже их, потому что он — плоть от плоти этого общества, он
по духу — тот же Пустяков, Скотинин, Ларин, труп, как они, но под-
рмяненный молодостью, поэзией, Геттингенством» [Гершензон
1926: 106].

Отметим — так же как и в предыдущих снах, — интересующие
нас ключевые аллюзии:

*И снится чудный сон Татьяне,
Ей снилось, будто бы она
Идет по снеговой поляне
Печальной мглой окружена <...>*

Вдруг меж дерев шалаш убогий...
 И ярко светится окошко,
 И в шалаше и крик, и шум...
 За дверью крик и звон стакана,
 Как на больших похоронах
 (...) И что же видит?.. за столом
 Сидят чудовища кругом:
 ...лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
 Людская молвь и конский топ!..
 Вдруг ветер дунул, загашая
 Огонь светильников ночных;
 Смутилась
 Шайка домовых (...)
 (...) дверь толкнул Евгений,
 И взорам адских привидений
 Явилась дева: ярый смех
 раздался дико (...)
 (...) вдруг Евгений
 хватает длинный нож, и вмиг
 Повержен Ленский; страшно тени
 Сгустились; нестерпимый крик
 Раздался (...) хижина шатнулась
 И Таня в ужасе проснулась.

(т. 5, с. 104—108)

В этом сне в максимальной степени (как и во сне Гринева — см. далее) представлены интересующие нас мотивы.

Какие же мотивы-концепты выделяются в этом сне?

- 1) мотив **потери дороги;**
- 2) мотив **дома, убогого и разрушающегося;**
- 3) мотив **тьмы — снега — метели — мглы;**
- 4) мотив **нехристей, адских пришельцев;**
- 5) мотив **застолья;**
- 6) мотив **адского хохота;**
- 7) мотив **указующего на героя перста;**
- 8) мотив **немотивированного убийства холодным оружием.**

Сон Германна в «Пиковой даме» можно считать дискретизированным: собственно сон и «видение», т. е. появление призрака старой графини. Основное внимание исследователей привлекает обычно вторая часть, или второй сон. Между тем первая часть сна примечательна не менее. Германн видит этот сон вскоре после рассказа о чудесном знании старой графини.

Поздно воротился он в смиренный свой уголок; долго не мог заснуть, и, когда сон им овладел, ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы *ассигнаций и груды червонцев*. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе *золото*, и клал ассигнации в карман. Проснувшись уже поздно, *он вздохнул о потере своего фантастического богатства*, пошел опять бродить по городу и опять очутился перед домом графини.

Таким образом, «пророческая часть» этого сна реализуется — во вздохах Германна об утрате богатства, это как бы катафора семантического содержания. Вторая часть, «видение», содержит, по нашему определению, тоже гостя-мертвеца.

В большинстве пушкинских снов-видений перед героями являются убиваемые (умирающие) близкие люди — возлюбленная в «Наташе», Ленский, Земфира, Владимир, отец Гринева или даже сам герой. Сон Германна — как будто бы исключение: графиня ему никто. Однако, существуют и иные точки зрения. Как считает А. Л. Слонимский, Германн — вообще не человек своего времени, а герой XVIII века и потому близок к графине, к которой он и испытывает чувство особого рода. «У Германна является дикая мысль “сделаться любовником 87-летней старухи...” Со старой графиней у него более глубокая связь, чем с Лизой, горе которой он едва замечает после сцены с графиней» [Слонимский 1922: 179].

Интересно для нашей общей темы и то, что, по А. М. Ремизову, сон Германна соотносится со сном Раскольникова [Ремизов 1954: 132]. Ср. даже отвергнутую «случайную» Лизу и «случайно» зарубленную Лизавету.

Признавая композиционную и содержательную центральность сна Адриана Прохорова в «Гробовщике», С. Г. Бочаров выводит его из общего ряда других пушкинских снов по следующим причинам. Во-первых, это сон «необъявленный» — не вводится через зачин, как сон Татьяны. Во-вторых, его провиденциальность неочевидна, его нельзя назвать вещим сном [Бочаров 1985]. Между тем именно в этом сне мы находим все те же мотивы.

...Покойница лежала на столе, *желтая как воск*, но еще не обезображенная тлением (...) Было поздно. Гробовщик *подходил уже к своему дому*, как вдруг показалось ему, что кто-то подошел к его воротам, отворил калитку и в нее скрылся (...) *Комната была полна мертвецами*. Луна сквозь окна освещала их желтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные полузакрытые глаза и высунувшиеся носы (...) «Видишь

ли, Прохоров, — сказал бригадир от имени всей честной компании, — все мы поднялись на твое приглашение» (...)

(...) Между мертвецами поднялся *ропот негодования*; все вступились за честь своего товарища, пристали к Адриану с *бранью и угрозами*, и бедный хозяин, оглушенный их криком и почти задавленный, потерял присутствие духа...

И в этом сне представлены все те же мотивы-концепты:

- 1) тема **пути**;
- 2) тема **дома** — дважды: дом Трюхиной и дом самого Прохорова; кроме того, этот дом, желтый новый дом Прохорова, отождествляется с гробом, так что мотивы **дома** и **смерти** объединяются, см. об этой концепции: [Шмид 1993];
- 3) мотив **смертного ложа**;
- 4) мотив **застолья**;
- 5) мотив **страшных гостей**;
- 6) мотив **брани и угрозы**.

«Вещести» гораздо больше в сне Марьи Гавриловны из «Метели». Вообще в «Метели» проглядывает — в большей степени, чем, например, в «Гробовщике», двойное дно философской установки и понимания жизни и страшной, и направляющей. «Но Властимущий следил за милой, простодушной Марьей Гавриловной. Она, шая, готова была сбиться с пути — он пошлет своего слугу спасти ее. Его слуга — жизнь, метель» [Гершензон 1919: 135]. Но так ли все это оптимистично? Эпиграфом к «Метели» Пушкин взял отрывок из баллады Жуковского «Светлана»:

Кони мчатся по буграм,
Топчут снег глубокий...
Вот, в сторонке божий храм
Виден одинокий...
.....
Вдруг метелица кругом;
Снег валит клоками;
Черный вран, свистя крылом,
Вьется над санями;
Вещий стон гласит печаль...

Героиня Марья Гавриловна

...задремала. Но и тут *ужасные мечтания* поминутно ее пробуждали. То казалось ей, что в самую минуту, как она садилась в сани, чтоб ехать венчаться, отец останавливал ее, с мучительной быстротой тащил ее

по снегу и бросал в *темное, бездонное подземелье* (...) и она летела *стремглав с неизъяснимым замиранием сердца*; то видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного (...) другие безобразные², бессмысленные видения неслись перед нею одно за другим.

(т. 6, с. 104)

В сне Марьи Гавриловны мы видим:

- 1) мотив **падения в бездну**;
- 2) мотив **метели — снега — мглы**;
- 3) мотив **потери пути** (во сне и наяву);
- 4) **смерть** близкого человека.

Близким к сну Татьяны по насыщенности этими «интертекстуальными» мотивами является сон Петра Гринева в «Капитанской дочке».

Приведем наиболее важные для нас фрагменты этого сна.

Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое, когда соображаю с ним странные обстоятельства моей жизни (...)

Мне казалось, буран еще свирепствовал, и мы все еще блуждали по снежной пустыне (...). Вдруг увидел я ворота, и въехал на барский двор нашей *усадьбы* (...) матушка встречает меня на крыльце с видом глубокого огорчения. «Тише, — говорит она мне, — *отец болен, при смерти и желает с тобой проститься*». — Пораженный страхом, я иду за нею в спальню... Я встал на колени и устремил глаза мои на больного. Что ж? (...)

Вместо отца моего вижу я, в постели лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядывая... Я не соглашался. Тогда мужик вскочил с постели, *выхватил топор* из-за спины и стал махать во все стороны. Я хотел бежать (...) и не мог; комната *наполнилась мертвыми телами*; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах (...). Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: «Не бойсь, подойди под мое благословение»...

(т. 6, с. 408—409)

В этом тексте сна представлены и объявленность сна именно как пророческого, и травестийность персонажей, превращение в бесовского двойника (см. выше об этом в связи с Онегиным). Основные мотивы «интертекста» представлены почти все:

- 1) **потеря пути** (наяву и во сне);
- 2) **смерть** близкого человека;
- 3) тема **метели — (бурана) — снега**;
- 4) тема **дома** — родная усадьба;

- 5) тема **смертного ложа**;
- 6) тема **холодного оружия** — орудия убийства (топор);
- 7) мотив **наполненности помещения мертвецами**.

Итак, выше было рассмотрено одиннадцать снов, представленных в пушкинских текстах — как поэтических, так и прозаических.

Что объединяет все эти сны?

Во-первых, эти сны пророческие. И даже сон Адриана Прохорова можно вполне считать провиденциальным — на уровне «Рождественских рассказов» Ч. Диккенса.

Во-вторых, они и объявляются как пророческие: это может быть сказано непосредственно в сонном тексте, может быть авторской ремаркой.

В-третьих, все они повествуют о мертвецах и о смерти, что не одно и то же.

Как представляется, внутренний «текст» этих снов может быть выявлен и описан посредством обобщающей символики метаязыка — подобно описанию структуры волшебной сказки у В. Я. Проппа. Мы выделяем два ряда событий.

Ряд I — Тема смерти как процесса, изображаемого в сне. Она разделяется на:

- I1 — собственная смерть;
- I2 — смерть другого.

Ряд II — внешние обстоятельства и происходящие явления:

- II1 — потеря пути;
- II2 — падение с высоты;
- II3 — тьма—мгла—метель—снег;
- II4 — дом или некое помещение (телега у Луизы или храм у Стефана);
- II5 — застолье;
- II6 — нехристи-гости-мертвецы (мы в данном случае, опираясь на описание славянской народной культуры, позволяем себе объединить эти концепты; см. об этом подробнее — [Невская 1993]);
- II7 — золото-серебро-деньги;
- II8 — хохот или брань, обращенные к сновидцу (как сказано в одном из исследований, посвященных сну Татьяны, что за столом мы видим «смеющуюся смерть»);
- II9 — тема смертного одра;
- II10 — холодное оружие как орудие убийства;
- II11 — тема пространства, заполненного мертвыми телами.

Как видно из перечней компонентов обоих рядов, в снах описывается смерть на фоне смерти.

Представим описание каждого из снов в пушкинских текстах в системе введенных символов:

1. Сон Наташи — I2 — П1 — П4 — П7 — П6 — П8 — П10;
2. Сон Руслана — (I1) — П2 — П3 — П4 — П5 — П6 — (П10);
3. Сон Луизы — (I1) — П4 — П6 — П11;
4. Сон Стефана — I1 — П4 — П6 — П10;
5. Сон Отрепьева — I1 — П2 — П6 — П8;
6. Сон Алеко — I2 — П10;
7. Сон Татьяны — I2 — П1 — П3 — П4 — П5 — П6 — П8 — П10;
8. Сон Германна — (0)³ — П4 — П5 — П6 — П7;
9. Сон Прохорова — (0) — П3 — П5 — П6 — П8 — П11;
10. Сон Марьи Гавриловны — I2 — П2 — П3 — П9;
11. Сон Гринева — I2 — П1 — П3 — П4 — П9 — П10 — П11.

Какие же мотивы оказываются наиболее частыми, т. е. присутствуют в большинстве снов? Разумеется, это сама смерть в сновидении; кроме того, это — комплекс: потеря пути (включая и падение в бездну) + тьма, мгла, метель; тема дома; тема страшных гостей; нехристей-мертвецов (в том числе и наполняющих помещение, а не только сидящих за столом); тема холодного оружия.

В упоминавшейся книге А. М. Ремизова читаем: «Русская литература, как и литература всякого народа, едина. И как едина стихия слова, едина и стихия сна: Толстой перекликается с Пушкиным — сон Анны Карениной и сон Гринева, Тургенев с Гоголем, Толстой с Тургеневым» [Ремизов 1954: 170]. И, однако, более мелкая оптика позволяет резко отличить сны Пушкина от тридцати, например, снов у Тургенева, разобранных Ремизовым. Сходство других писателей, но не Пушкина, — как правило, в изображении в о п л о щ е н н о й смерти: это маленькая кошечка у Гоголя, погибшая Клара Милич у Тургенева и многие персонифицированные или неясные призраки сна, олицетворяющие смерть. У Пушкина нет смерти — символа, образа, а есть смерть как событие, как действие, и есть мертвецы. Нет у Пушкина и любви, а, по Ремизову, «пол связан с кровью». Нет в снах не только любви-в-смерти, соединяющей с каким-то иным миром, но нет и иного мира. Как будто бы с этой идеей не соотносится работа М. Шапиро [Sharigo 1988] о сверхъестественном у Пушкина. Именно в этом плане его интересуют сны: «Since dreams and hallucinations are also part of actual human experience, they serve as a bridge connecting

the real with the unreal. The cumulative result of constructing a narrative in which alethic modalities are principally at stake is the creation of what has been called an “alternative possible world”» [Shapiro 1988: 48]. Это, по мнению Шапиро, связывается с важнейшей для Пушкина темой — отношением жизни и смерти. Однако, как кажется, речь идет в таком случае о «возможных мирах» человеческой психики и человеческого мира, а не о неких «пришельцах», являющихся у других писателей. Актанты пушкинских снов — в этом мире, хотя бы события и были самыми неожиданными, действительно, это тигр, которого нужно рассмотреть на хитроумном рисунке, но это не тень, тигр не покидает рисунка. Иначе говоря, в пушкинских снах не проглядывает символика, нечто вроде *récit de passage*, а возникает впечатление, что его герои видят части какого-то одного реконструируемого сна, каким бы ни был он индивидуально пророческим. И с этим связано и второе отличие, особенность пушкинских снов: эти сны сводимы друг к другу через систему выведенных выше «пропповских» компонентов, тогда как трудно себе представить, каким образом можно сопоставить на уровне сюжета, например, сон Свидригайлова и сон Раскольникова у Достоевского, или сон Данилы и виденье Пульхерии Ивановны у Гоголя.

Примечания

¹ *Ее сестра звалась Наташа...* «Нет, это не опечатка. В черновом наброске у героини романа “Евгений Онегин” было именно такое имя. Зато героиня баллады “Жених” первоначально называлась у Пушкина Татьяной...» [Медриш 1993: 111]; автор этой цитаты детально исследовал перемещения этих двух имен в черновиках Пушкина.

² Разумеется, видения Марьи Гавриловны безобразные, а не безобразные, см. [Шульгин 1989].

³ Так как ни графиня, ни Трюхина не были близкими протагонистами.

Литература

- Абрам Терц 1993 — Терц А. Прогулки с Пушкиным. М.; СПб., 1993.
 Байбурин, Левинтон 1990 — Байбурин А. К., Левинтон Г. А. Похороны — свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990.
 Бочаров 1985 — Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика» // Бочаров С. Г. О хужоженных мирах. М., 1985.

- Гершензон 1919 — *Гершензон М. О.* «Домик в Коломне» // *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. М., 1919.
- Гершензон 1926 — *Гершензон М. О.* Сны Пушкина // *Гершензон М. О.* Статьи о Пушкине. М., 1926.
- Иезуитова 1974 — *Иезуитова Р. В.* «Жених» // Стихотворения Пушкина 1820—30-х годов. Л., 1974.
- Кукулевич, Лотман 1941 — *Кукулевич А. М., Лотман Л. М.* Из творческой истории баллады Пушкина «Жених» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. 1941.
- Лотман 1980 — *Лотман Л. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980.
- Маркович 1980 — *Маркович В. М.* Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Болдинские чтения-5. Горький, 1980.
- Маркович 1981 — *Маркович В. М.* О мифологическом подтексте сна Татьяны // Болдинские чтения-6. Горький, 1981.
- Медриш 1993 — *Медриш Д. И.* «Ее сестра звалась Наташа...» // Русская речь. 1993. № 2.
- Невская 1993 — *Невская А. Г.* Концепт *гость* в контексте переходной культуры // Символический язык традиционной культуры. Балканские чтения-2. М., 1993.
- Панова 1973 — *Панова В.* О балладе Пушкина «Жених» // Аврора. 1973. № 3.
- Ремизов 1954 — *Ремизов А. М.* Огонь вещей. Сны и предсонье. Париж, 1954.
- Слонимский 1922 — *Слонимский А. Л.* О композиции «Пиковой дамы» // Пушкинский сборник. Памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922.
- Тамарченко 1987 — *Тамарченко Н. Д.* Сюжет сна Татьяны и его источники // Болдинские чтения-12. Горький, 1987.
- Чумаков 1993 — *Чумаков Ю. Н.* «Сон Татьяны» как стихотворная новелла // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993.
- Шмид 1993 — *Шмид В.* Дом-гроб, живые мертвецы и православие Адриана Прохорова. О поэтичности «Гробовщика» // Русская новелла. Проблемы теории и истории. М.; СПб., 1993.
- Шульгин 1989 — *Шульгин А. В.* Какой сон видела Марья Гавриловна? // Русская речь. 1989. № 1.
- Яковлев 1922 — *Яковлев Н. В.* Об источниках «Пира во время чумы» (материалы и наблюдения) // Пушкинский сборник. Памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922.
- Hellberg 1989 — *Hellberg E. F.* Как в зеркале: гаданье и сон Татьяны // *Studia Slavica Finlandensia.* Т. VI. Helsinki, 1989.
- Katz 1980 — *Katz M. R.* Dreams in Pushkin // *California Slavic Studies.* V. XI. 1980.

- Picchio 1976 — *Picchio R.* Dante and J. Malfilatre as literary sources of Tatiana's erotic dream (notes on the third chapter of Pushkin's Evgenij Onegin) // Alexander Pushkin. A Symposium on 175-th Anniversary of his Birth. N. Y., 1976.
- Shapiro 1988 — *Shapiro M.* The cognitive function of the supernatural in Pushkin // The supernatural in Slavic and Baltic literature: Essays in honor of Victor Terras. Slavica publishers, 1988.

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ НАГРУЗКА АНТИТЕЗ И ПОВТОРОВ В «СЛОВЕ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

1. «В повторяемости один из секретов завораживающей силы “Слова о полку Игоре”». Сложные сплетения и переплетения различных повторений составляют различные ритмы “Слова”. Ритмичность “Слова” не может быть вскрыта на одном каком-то уровне. Она идет в самых неуловимых и трудно осознаваемых сферах — от чисто звуковых до чисто смысловых, от коротких повторов внутри одного предложения до повторов, разделенных большими расстояниями» [Лихачев 1983: 21]. Богатство и разнообразие повторов в «Слове о полку Игоре» отмечено практически всеми исследователями его поэтики и, по общему мнению, является специфической характерологической чертой именно этого памятника. Детальный анализ типов повторов проводится в работах И. П. Еремина, Н. С. Демковой, Д. С. Лихачева, Сл. Вольмана, Р. О. Якобсона и др. Обращает на себя внимание широкая структурная вариативность типов повторов: могут повторяться целые предложения, фрагменты предложений, отдельные словосочетания и отдельные лексемы. Повторяются синтаксические конструкции, цепочки контактных словоформ, вводящие частицы-зачины. Повторяются звуковые сочетания и отдельные звуки. При этом связываются как элементы контактные, близкие, так и дистантные.

Насыщенность повторами текста столь очевидна, что правомерно поставить вопрос об их функциональной нагрузке. Основную задачу повторов Сл. Вольман видит в реализации ритмического членения «Слова», его разбиении на строки [Wollman 1958: 10]. Это объяснение, во многих случаях приемлемое, не распространяется на далеко расположенные повторы-рефрены, не имеет оно и содержательной интерпретации. Детальный анализ повторов, проведенный Н. С. Демковой, показывает связи рефренов со смысловой расчлененностью текста и с идейной нагрузкой каждого выделяемого фрагмента: «Можно говорить о наличии сложной и единой системы повторов, которая обнаруживается во всех без исключения фрагментах (таким

образом, внутритекстовые связи в «Слове» очень сильны)» [Демкова 1979: 59]. Так, повторы «О Руская земля! Уже за шеломянемъ еси» образуют дважды указание на грядущую беду, они вводятся автором накануне битвы. Три призыва «За землю Рускую... за раны Игоря» звучат как «настойчивое заклинание», напоминающее о связи Игоря и Русской земли. Рефрены несколько видоизменяются, и, как показывает Н. С. Демкова, изменяется и описываемая ситуация. В одном из последних исследований Д. С. Лихачева о поэтике «Слова» указывается на полифункциональность повторов в «Слове»: они создают эффект художественного узнавания, своего рода ритмы и рифмы, характерные для средневековой прозы, они как бы замедляют действие — там, где автор хочет это подчеркнуть, они имеют свою собственную семантику: так, конструкции с *уже* часто показывают печальные и предвиденные события. Существенно также, что «каждый предлагающий новое прочтение или новое толкование “Слова о полку Игореве” исходит сознательно или бессознательно из презумпции его художественной логичности» [Лихачев 1983: 9]. Поэтому, как представляется, может быть предложен еще один опыт изучения художественной системы «Слова», в то же время включающий все предшествующие наблюдения.

Текст «Слова» объединяют и скрепляют не только повторы, но и противопоставления, антитезы. Так, Всеволод говорит, что его кони *готовы, осѣдлани у Курьска напереди. А мои куряне свѣдоми къмети... пути имъ вѣдоми, яругы имъ знаеми, луци у нихъ напряжени, тули отворени*. А враги их, половцы, *неготовами дорогами побѣгоша къ Дону великому*. Неготовые дороги антонимичны сразу двум синонимам — *вѣдоми* и *знаеми*. Тем самым создается цепь: пути — дороги, ведомы — знаемы. Антонимичные прилагательные при путях и дорогах включаются по звуковой ассоциации в ряд *комони готови* и *къмети свѣдоми*. Нестройный бег половцев (*побѣгоша*) контрастирует с безупречным выездом войска Игоря: *побѣха по чистому полю... Игорьъ къ Дону вои ведетъ*. Возникает проходящая и далее через текст значимая идейно антитеза: ехать — бежать. Обратимся к двум последним характеристикам воинов-курян в приведенном ряду: *луци у нихъ напряжени, тули отворени*. Из мольбы Ярославны мы узнаем, что беспощадное солнце *въ полѣ безводнѣ жаждею имъ лучи съпряже, тугою имъ тули затче*. В свою очередь, лексема *жаждею*, несомненно, есть смысловая контрастная переключка с претенциозным желанием *испити шеломомъ Дону*. Солнце расслабляет луки и отворяет колчаны *имъ*, т. е. Игорю и его

войску. Активная направленность солнца подчеркивается в начале текста той же формой дательного падежа: *Солнце ему тьмою путь заступаше* (ср.: «Затмение предоставляется делом самого солнца, а не враждебной ему силы»¹. «Солнце представляется действующим произвольно» [Робинсон 1978: 41]). Активную *персональную* направленность солнца понимает и Ярославна: *Свѣтлое и пресвѣтлое слънце! В сѣмъ тепло и красно еси: чему, господине, простре горячую свою лучю на ладѣ вои? Солнце и ветер Ярославна упрекает: Чему, господине... — и только одну обожествленную стихию — реку — она просит: Възлелѣй, господине, мою ладу ко мнѣ. И именно река (Донец) отвечает ей. Лексемный повтор связывает обращение к водной стихии Игоря и Ярославны: О Донче, не мало ти величия, лелѣя в шу князя на вълнахъ...*

Даже по одному этому пути повторов и антитез, прослеженному выше, видно, как глубоко пронизывает текст памятника разветвленная система антитез и повторов, называемых нами в целом системой антитез-скреп.

Современный анализ текста во многом базируется на задаче выявления неочевидных — в отличие от идейного содержания — смысловых противопоставлений, ценностных ориентаций и установок автора. Метод лингвистики текста состоит в содержательной интерпретации распределения лингвистических показателей по противопоставленным смысловым полям (например, поле русских — поле половцев), причем выбор этих языковых показателей должен быть свободным, т. е. не определяться ни грамматическими, ни стилистическими требованиями. Таким образом, в задачу анализа художественного произведения методами лингвистики текста входит установка на дешифровку, на выявление неочевидных смысловых характеристик.

В целом поэтика «Слова» характеризуется двумя свойствами, отмеченными Д. С. Лихачевым для средневековой русской литературы в целом. Это стремление к дуальному противопоставлению, к абстрагированности, с одной стороны, и стремление и умение создавать «сверхсмыслы» из наложений и переключек фонических, грамматических и лексических [Лихачев 1979: 118]. Дуальные противопоставления в «Слове» уже подвергались изучению, шестичленная система подобных противопоставлений излагалась в других наших публикациях; в настоящей же статье основное внимание будет обращено на формальные аспекты создания «сверхсмыслов» в «Слове» через систему антитез-скреп.

Практически всеми современными исследователями теории текста подчеркиваются два его основных свойства: его цельность и его связность. Цельность и связность могут обеспечиваться одними и теми же единицами текста, но эти задачи функционально различны. В каждом художественном произведении эти две функциональные задачи различать необходимо. В «Слове о полку Игореве», как будет видно далее, обе текстовые задачи разрешаются по-разному. Цельность текста реализуется созданием смысловых комбинаций и смысловых ассоциаций, связность достигается повторами иного рода и способствует закреплению рассказанного.

2. Разобраться в системе *смысловых ассоциаций* в «Слове» и возникающих при этом «сверхсмыслах» оказывается возможным при разграничении основного сюжета: повествования о походе Игоря Святославича — и комментария к основному сюжету: сообщений о событиях прошлого, отступлений литературно-полемиического или эмоционального характера².

Анализ распределения антитез и повторов в этих двух повествовательных пластах показывает довольно строго дистрибутивную закономерность: антитезы относятся к основному сюжету, повторы объединяют основной сюжет и комментарий к нему, а также разнородные части неосновного сюжета. Таким образом, различное объединяется и единое противопоставляется.

Сказанное необходимо подкрепить материалом текста памятника.

Контрастивные переключки, антитезы-скрепы отличают основной сюжет «Слова», его повествовательную структуру. Однако выявленный набор этих инкрустированных антитез-переключек останется простым неинтерпретированным перечнем стилистико-поэтических находок, если не обратиться к смысловой схеме против поставлений основного сюжета, только через соотнесение с которой может определиться функциональная нагрузка антитез-скреп.

На симметричность, зеркальность архитектоники основного сюжета «Слова» внимание обращалось неоднократно. Однако всякая симметрия имеет ось, стержень отсчета. Это же относится и к содержательной стороне текста. По нашему мнению, таким центральным поворотным пунктом основного сюжета «Слова» является мольба Ярославны — обращение к трем обожествленным стихиям: Солнцу, Ветру и Воде. Эта мольба как бы переворачивает ситуацию, меняя плюсы на минусы.

Всего в предшествующих работах нами было выделено шесть дуальных противопоставлений: 1) русские — половцы, 2) человек — окружающая его природа; 3) свет — тьма; 4) веселие — туга; 5) настоящее — прошлое; 6) автор «Слова» — Боян. Все они охватывают разные аспекты художественных ценностей: первая связана с борьбой двух человеческих станов, вторая — с отношением человека и окружающего его мира, третья — с морально-оценочными категориями, четвертая — с эмоциональным миром, пятая — с противопоставлением эпох, шестая — с противопоставлением творческих стилей. Каждое из этих противопоставлений включается в общую систему повторов и антитез-скреп, но в то же время реализуется именно ему присущим специфическим способом.

Соотношение формальных и смысловых единиц в художественном тексте может быть двояким: от противопоставления к способам его реализации и наоборот. В настоящей работе центром тяжести является анализ особого вида изобразительных средств «Слова», поэтому применяется метод движения от формы к смыслу.

Под *лексическими антитезами* понимаются такие антитезы-скрепы, в которых один из членов связанной грамматически пары элементов сохраняется в тексте или заменяется словосочетанием с той же лексемой, а другой заменяется на антоним.

Так, заменяется предикат при том же смысловом субъекте:

Солнце ему тьмою путь заступаше — Солнце свѣтитя на небесѣ;

Щекоть славий успе — Соловиц веселыми пѣсньми свѣтъ повѣдаютъ;

Говоръ галичъ убуди — Галици помлъкоша

(интересно, что птицы в двух предыдущих примерах представлены через характерный для них звук).

Субъект может заменяться на синоним:

Пути имъ вѣдоми — Неготовами дорогами побѣгоша.

Заменяется объект и субъект при сохранении предиката:

Се бо готския красныя дѣвы въспѣша на брезѣ синему морю, звоня рускымъ златомъ — Дѣвици поютъ на Дунаи;

Кровавыя зори свѣтъ повѣдаютъ — Соловиц веселыми пѣсньми свѣтъ повѣдаютъ;

Игореву князю богъ путь кажетъ — Дятлове тектомъ путь рѣцѣ кажутъ (ханам).

Меняется ситуация в целом на антонимическую при сохранении основных актантов:

*А вѣстона бо, братие, Киевѣ туюю, а Черниговѣ напастѣми.
Тоска разлися по Руской земли, печаль жирна тече средь земли
Руской — Страны ради, гради весельѣ.*

Антитеза может охватывать два и более фрагмента:

Луци у нихъ напряжении

А любо испити шеломомъ Дону } — *Жаждею имъ
луци съпряже;*

Спала князю умъ похоти

Тули отворении } — *Туюю имъ тули
затче.*

О Руская землѣ! Уже за шеломянемъ еси

Дремлешъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо. } — *Игорь князь в
Далече залетѣло* } *Русской земли;*

Длго ночь мркнетъ — Погасоша вечеру зори;

*Се вътри, Стрибожи внуци, вѣютъ съ моря стрѣлами на храбрыя плкы
Игоревы — Въшумѣ трава, вежи ся половецкии подвизашася;*

Луцежъ бы потяту быти, неже полонену быти

Тѣгда вѣступи Игорь князь въ златѣ стремя } — *Ту Игорь князь,
высѣдѣ изъ сѣдла
злата, а в сѣдло
кощичево;*

И видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты

Солнце ему тьмою путь заступаше } — *Чему, господине,
Игорю утрнѣ солнцю свѣтъ* } *простре горячую
свою лучю на
ладѣ вои?*

На последнем примере хочется несколько остановиться. Если мир Ольговичей, их тема характеризуются тьмой, мглой, они восстали против знаменья и лишились света, то Ефросинья Ярославна, дочь князя Галицкого, видит иную ситуацию: для нее солнце открыто и обнажено, лагерь и воинов мужа она видит залитыми палящим светом. Это, как представляется, дополняет важную теорию А. Н. Робинсона об особых солярных претензиях Ольговичей, об их конфликте с Солнцем (см. [Робинсон 1978: 32]). Ярославна же из другого рода.

Наконец, большими противопоставленными ситуациями-антитезами можно считать два обращения, две мольбы: князя Святослава Всеволодовича к князьям и Ярославны — к обожествленным стихиям. Оба они построены по одной и той же общеиндоевропейской модели гимнического обращения адоранта: Называние — Перечисление Могущества — Просьба. Князья в «Слове» не слабее Природы. Ветер веет в вышине под облаками, лелеет корабли на синем море. Он мечет хиновские стрелки на своих легких крыльцах на воинов милого лады. А Ярослав Галицкий мечет тяжести через облака, стреляет *съ отня злата стола салтъани за землями*; великий князь Всеволод может *посуху живыми шерешеры стрѣляти*.

Днепр Словутич пробил каменные горы сквозь землю Половецкую, он лелеял на себе Святославовы суда до стана Кобяка. А Ярослав Осмомысл *подперъ горы Угорскыи своими железными пѣлки... затворивъ Дунаю ворота... Грозы твоя по землямъ текутъ*; великий князь Всеволод *может Волгу веслы раскропити, а Донъ шелома выльяти*.

Всем тепло и прекрасно Солнце, только беспощадно жжет зноем войско Игоря, а от железных войск Романа и Мстислава *тресну земля*.

Эту противопоставленность двух обращений заметил еще М. А. Максимович: «После того как Певец с напрасной надеждой взывал к князьям и думою уносился в минувшее, он обратился к Природе голосом женской любви... И Природа услышала сей голос и отозвалась на него благосклонно своими стихиями, дотоле враждовавшими с Игорем» [Максимович 1836а: 460].

Следующим видом реализации смысловых противопоставлений в тексте при помощи антитез-скреп является особый художественный прием, который удобно назвать *контрастным распределением*. Контрастное распределение также входит в систему антитез, но спецификой его является взаимная симметричность характеристик по отношению к некоторой заданной паре актантов. Например, в начале текста X играет и X рисует акварелью. Y же молча стоит у окна и Y горько плачет. В конце текста X молча стоит у окна, X горько плачет. Y же играет и Y рисует акварелью. Подобное контрастное распределение в художественном тексте не может не иметь содержательной интерпретации и не быть связанным с глубинными противопоставлениями текста.

В «Слове о полку Игореве» контрастное распределение связано в основном с двумя противопоставлениями: русские — половцы и человек — природа.

В указанной работе Н. С. Демковой было обращено внимание на введение темы поля у русских и темы бега у половцев в предполагаемом зачине «в духе Бояна»: *Не буря соколы занесе чрезъ поля широкая; галици стады бѣжатъ къ Дону Великому*. Действительно, тема бега становится в «Слове» в каком-то смысле диагностической. В начале текста предикат «ехать» и его синонимы относятся только к русским, к воинам, профессионально обученному войску и его предводителю: *Наведе свои храбрыя плѣкы; А всядемъ, братие, на свои брѣзья комони; Въступи Игорь князь въ златъ стремянь и побѣха по чистому полю; Игорь къ Дону вой ведеть!; Ту Игорь князь высѣдѣ изъ сѣдла злата; Вступита, господина, въ злата стремяна*. К врагам же, к половцам, относятся предикаты невоинские, неиндивидуальные, почти анималистические: *А половци неготовыми дорогами побѣгоша; Гзакъ бежитъ сѣрымъ вълкомъ; Половци идутъ отъ Дона и отъ моря; А погании сами, побѣдами нарищуще на Рускую землю; По русской земли прострошася половци, акы пардуже гнѣздо*.

Рассмотрим сферу тех же предикатов движения после обращения Ярославны. Русские: *А Игорь князь поскочи горнастаемъ къ тростию и бѣлымъ гоголемъ на воду; Въврѣжеся на брѣзь комонъ и скочи съ него бусымъ вълкомъ; И потече къ лугу Донца, и полетѣ соколомъ подѣ мъглами; Коли Игорь соколомъ полетѣ... Половцы: На слѣду Игоревѣ ѣдитъ Гзакъ съ Кончакомъ*.

Картина явно переворачивается. Раньше Игорь вел войска, едучи на коне, а половцы бежали неготовыми дорогами, серым волком бежал их хан Гзак. Теперь Гзак и Кончак едут на конях, а серым (бусым) волком бежит сам Игорь.

Эту симметричность еще ярче подчеркивает сфера глаголов речи. Предикаты со значением речи связаны с русскими до обращения Ярославны: *И рече Игорь дружине своей; Хощу бо — рече — копие приломити; И рече ему буй туръ Всеволодъ; Рекоста бо братъ брату; Жены руския въсплакашась, аркучи; Одѣвахуть мя — рече; И ркоша бояре князю; Изрони злато слово; На Дунаи Ярославнынъ гласъ ся слышитъ*. А половцы? *Дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша*. Таким образом, в первой части текста «Слова» с половцами хотя и связывается много звуков, но не человеческих, вербальных, а странных, скрипящих — кричат, как перепуганные лебеди, их телеги, речь их уподобляется говору галок, стрекотанью сорок, отрывистому лаю лисиц; *Дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша, а храбрии русици преградиша чрълеными щиты и Лисици брешутъ на чръленья щиты: Дѣти бѣсови — Лисици*.

После обращения Ярославны ситуация изменяется в направлении, указанном выше. Русские: *Игорь рече*. Половцы: *Овлуръ свисну за Рѣкою; Млѣвить Гзакъ Кончакови; Рече Кончакъ ко Гзѣ; И рече Гзакъ Кончакови*. Итак, после обращения Ярославны половцы обретают речь, и весьма здравую.

Эта крестообразная мена антонимических предикатов связана, на наш взгляд, с преобразованием в тексте протагониста — Игоря. Игорь терпит не только военное поражение. Не останавливаясь на этом подробнее, выскажем лишь соображение, что именно со «Слова» начинается доминантная именно для русской классической литературы и типологически неповторимая тема краха индивидуализма («Слово» и Пушкин слишком связаны, но эта тема есть, безусловно, и у Лермонтова, еще больше — в «Преступлении и наказании» и др.). Спасенный из плена силой женской мольбы, Игорь возвращается уже не индивидуальностью, осознавшей себя как личность, одержимой гордыней. Мена предикатов *ехать* и *бежать* подчеркивает эту перемену.

Последний вид антитетического распределения в основном сюжете «Слова о полку Игореве» можно определить как *наличие-отсутствие текстовых показателей*. Говорить о функциональной значимости такого распределения можно лишь в том случае, если оно строго выдерживается. В этом можно убедиться, обратившись к показателям имени в тексте при существительных, относящихся к сфере русских и сфере половцев. Все показатели определенного, индивидуализированного имени: указательные, определительные и относительные местоимения, посессивы — относятся только к русским. Половцы предстают без какого-либо индивидуализирующего показателя. Их сфера — только множественное число без местоименных показателей. Особенно ярко различие половцев и русских сказывается в богатстве разнообразных обращений у русских: *О Бояне, соловию старого времени!*; *Одинъ братъ, одинъ свѣтъ свѣтлый ты, Игорю;* *О моя сыновья, Игорю и Всеволоде!*; *Инъгваръ и Всеволодъ и вси три Мстиславичи, не худа гнѣзда шестокрылци!* и т. д. Обращения в «Слове» — это как бы свернутые характеристики. У половцев обращения нет: *Млѣвить Гзакъ Кончакови: Аже соколъ къ гнезду летитъ,* — *соколича рострѣляевѣ своими злачеными стрѣлами. Рече Кончакъ ко Гзѣ: Аже соколъ къ гнѣзду летитъ, а въ сокола опутаевѣ красною дивицею.*

Таким образом, оппозиция русские — половцы разрешается содержательно как противопоставление индивидуализированного и

массового, личностного и стихийного, человеческого и стаеобразного, почти звериного врага.

Система контрастивного распределения связывается и с противопоставлением свет — тьма. В начале активного развития основного сюжета Солнце лишено своего постоянного эпитета *свѣтлый* — *Солнце ему тьмою путь заступаше*. Светлым величается Игорь: *Одинъ свѣтъ светлый ты, Игорю*. Далее в тексте, подтверждая эту контрастность, «солнцами» называются Ольговичи⁴. *Черныя туча съ моря идуть, хотятъ прикрыти 4 солнца, а въ нихъ трепещутъ синий мльнии* (см. это же в рассказе бояр). И только Ярославна возвращает Солнцу отнятый у него постоянный присущий ему титул: *Свѣтлое и тресвѣтлое слънце*. Происходит контрастивное распределение⁵.

3. Как было показано выше, система антитез-скреп характеризует основной сюжет «Слова». В противоположность этому повторы-переключки относятся к сфере прошлого в трех ее реализациях: 1) прошлое соотносится с прошлым же; 2) время Игоря и сам Игорь соотносится с временем других князей и с самими этими князьями, 3) соотносится и противопоставляются автор «Слова» и Боян.

Линия прошлое—прошлое связывает в основном через повторы два сюжета: историю Олега Святославича и историю Всеслава Брячиславича Полоцкого. Обе истории симметрично располагаются по отношению к вершине симметрии в рассказах о прошлом, обе они примерно совпадают по протяженности, оба отражаемых периода близки хронологически: 1067—1078 гг. Психологическим центром первой истории является битва на Нежатиной Ниве — НН, психологическим центром второй — битва на Немиге — Н. Текстовые повторы в них активны. *Были вѣчи Трояни* — первая и *На седьмомъ вѣцѣ Трояни* — вторая. Эти повторы их связывают абсолютно безотносительно к тому, кто реально этот Троян: важно, что это, по всей вероятности, одно и то же лицо. Обе истории переключаются и упоминанием Ярослава Мудрого: *Минула лѣта Ярославля* (история Олега) — *разшибе славу Ярославу* (история Всеслава). Повторы связывают их и далее. Это почти мистический перезвон городов: *Ступаешь въ златъ стремя въ градъ Тьмутороканъ, той же звонъ слыша давный великий Ярославъ, а сынъ Всеволожь Владимиръ по вся утра уши закладаша въ Черниговѣ* (рассказ об Олеге) — *Тому въ Полотъскѣ позвониша заутреню рано у святыя Софеи въ колоколь, а онъ въ Киевѣ звонъ слыша* (рассказ о Всеславе). Повторяются в обеих историях упоминания двух святых Софий: в Киеве — история Олега и в Полоцке — история Всеслава.

Однако беспокойный Олег Святославич не похож, судя только по этим текстам, на Всеслава Полоцкого. Они объединяются по законам поэтики через третий член сравнения — *tertium comparationis*. Так создаются «сверхсмыслы». Третьим членом сравнения являются Игорь и история его похода.

Так, во времена Олега Святославича *Рѣтко ратаеви кикахуть, нѣ часто врани граяхуть, трупиа себѣ дѣляче, а галици свою речь говоряхуть, хотять полетѣти на уедие*. При возвращении Игоря *Тогда врани не граахуть, галици помлѣкоша* — это повтор-антитеза и к *Говорѣ галичѣ убуди*.

В битве на Немиге *Немизѣ кровави брехѣ не бологомъ бяхуть посяни, посяни костьми рускихъ сыновѣ*. Во время битвы на Каяле — *Черна земля подѣ копыты костьми была посяна, а кровию польяна*.

Олег мечемъ *крамолу коваше* и после поражения Игоря *Князи сами на себе крамолу коваху*.

Олег *ступаетъ въ златъ стремѣнь въ градѣ Тьмутороканѣ*. — *Тогда въступи Игорь князь въ златъ стремѣнь и поѣха по чистому полю*.

Олег лишен колдовского начала, он вступает в злат стремень, как Игорь в начале похода до плена. Н. С. Демкова пишет: «...плен князя Игоря интерпретируется автором в системе образов “Слова” как “смерть”, а его бегство из плена — выход, выход из “смерти” (из другого мира)» [Демкова 1979: 69]. Выйдя «из другого мира», Игорь приобретает уже сходство с другим князем — Всеславом Полоцким. Повторы-скрепы показывают это сходство. Князь Всеслав, убегая от киевлян, *Скочи отъ нихъ лютымъ звѣремъ въ плѣночи из Бѣлаграда, обѣсися синѣ мъглѣ... скочи вѣлкомъ до Немиги съ Дудутокѣ*. См. побег Игоря — *Прысну море полунощи; идутъ сморци мъглами... Въвръжеса на брѣзь комонѣ и скочи съ него бусымъ вѣлкомъ*. Совпадают лексемы-повторы: *полночь, мгла, скочить волком*. Возникает многократно обсуждавшаяся в литературе тема оборотничества Игоря. Однако, не останавливаясь на данной теме, хочется подчеркнуть мастерство автора в создании этих сверхтекстовых аллюзий. Все, что происходит с Игорем в момент побега, сообщается уже *после* истории Всеслава, поэтому *скочи съ него бусымъ вѣлкомъ* переключается с *скочи вѣлкомъ до Немиги* волхва Всеслава. Между тем в начале текста бежит серым волком Гзак, и здесь явно не возникает никакой идеи оборотничества половецкого хана, на этом этапе развития повествования *бежать* у половцев противостоит *Игорь къ Дону вои ведеть*.

Повторы объединяют и скрепляют настоящее и прошлое не только по рекам Каяле и Немиге, но и Каялу объединяют со Стугной: *Ту ся брата разлучиста на брезѣ быстрой Каялы; ту кровавого вина не доста; ту пирь докончаша храбрии русичи: сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую. Ничить трава жалощами, а древо съ тугою къ земли преклонилось.* В реке Стугне в 1093 г. погибает князь Ростислав: *Плачется мати Ростислава по уноши князи Ростиславѣ. Уныша цвѣты жалобою, и древо съ тугою къ земли прѣклонилось.*

Так, Олег и Всеслав становятся двумя прототипами Игоря — до плена и после плена. Но в «Слове» не один только смысловой пласт переключек повторов и антитез. Игорь спасен (и Всеслав спасается, и Олег становится черниговским князем), но он гибнет как индивидуальность. Поэтому возникает ассоциация с третьим князем — Ростиславом. Имя юного князя анаграмматически подготавливается: через Р, С, Т и У — *уноша: Р — ѣка СТУ—гна х—У— д—У СТРУ—ю имѣя пож—Р—ѣши ч—У—жи РУ—чьи и СТРУ—гы Р—о—СТР—ена къ УСТ—ью.* Также с *уноши князи* переключается *Уныша цвѣты...*

Творческий спор связывает автора «Слова» и Бояна. Как ни квалифицировать творчество Бояна, очевидно, что автор соперничает с ним. Начальные контексты, передающие речь Бояна, автором далее дублируются и редуцируются. См.:

Боянъ бо въщій,
аще кому хотяше гѣснь творити,
то растѣкашеться мыслию по древу,
сѣрымъ вѣлкомъ по земли,
шизымъ орломъ подѣ облакы.

И далее:

О Бояне, соловию стараго времени!
Абы ты сиа плѣкы ущекоталь,
скача, славию, по мыслину древу,
летая умомъ подѣ облакы,
свивая славы оба полы сего времени,
рища въ тропу Трояню чресъ поля на горы.

Уже много лет спорят по поводу того, что такое «мысль»: «мысль» или «белка», «мысь». Но поэтика «Слова» полиассоциативна. Поэтому оба прочтения не исключают друг друга. «Мысль-белка» переключается со скальдическим образом белки Рататоск, переносящей зна-

ние по воображаемому мировому древу, ясеню Игдрасиль, от верха, где парит орел, к низу, к земле, где сидит волк. Но «мысль-мысль» также имеет текстовую скрепу: *Скача, славую, по мыслену древу, летая умомъ подъ облакы*. Здесь «мысль» аналогична мифологической «мыси» и в смысловой функции. Боян воспевает «храброго» Мстислава. Но поединок храброго Мстислава с Редедей, во всяком случае с более поздних нравственных позиций, строится на обмане: договорившись биться «борьбою», а не оружием, но, поняв, как «был велик и силен Редедя», Мстислав зарезал его ножом.

Обратимся к триаде воспеваемых в конце князей. Родственные отношения повторяются: два брата, Игорь и Всеволод, и потомок одного из них, Владимир. Братья нежно любят друг друга, дружны, и в тексте это подчеркивается дважды, с обеих сторон: *Одинъ братъ, одинъ свѣтъ свѣтлый ты, Игорю!* и *Игорь плѣкы заворочаетъ: жаль бо ему мила брата Всеволода*. Храбрость буй-гур Всеволода безупречна, а его воинская отвага описывается почти гиперболически. Владимир Игоревич возвращается успешно домой.

Представляется, что повтор этой триады родственных отношений ассоциативно как бы еще один тур в соперничестве двух поэтов.

4. *О Бояне, соловию старого времени, абы ты сиа плѣкы ущекоталь* — обращается автор к Бояну. Далее в основном сюжете — *Щекотъ славий успе*. Это явный повтор-переключка. Но затем — *Соловию веселыми пѣсньми свѣтъ повѣдаютъ*. Возникает тройная ассоциативная цепочка. См.: Боян растекается *сѣрымъ вѣлкомъ по земли*. Он ущекотал полки, *рища въ тропу Трояню*. И половцы *Побѣдами нарищуше на Рускую землю*. Снова возникает тройная аллюзия. Эта трехступенчатость ассоциаций характерна для «Слова». Тернарные структуры в основном можно разделить на три группы:

- 1) X ассоциируется с Y, и Z ассоциируется с Y. Поэтому ассоциируются X, Y и Z. По тому же принципу возникают, через повторы-скрепы, аллюзивные тройки: Олег — Всеслав — Игорь; Каяла — Стугна — Немига; Боян — Игорь — Всеслав (по волком).
- 2) X сближается с Y через повторы, и X противостоит Z через антитезы. Речь галок слышится и в прошлом, и в настоящем, но в настоящем они замолкают. Донец противостоит Стугне в тексте. Тем самым он противостоит и Каяле — в настоящем, и Немиге — в прошлом.

- 3) Создается тройка объектов со следующей семантикой: X; X — как бы Y, одновременно X и Y; Y. То есть знаки этой триады асимметричны. Примеры: когда в прошлом перекликаются редко пахари, но часто каркают вороны и слышится речь галок, то можно предположить, что имеются в виду просто галки, птицы. Когда перед битвой *Щекоть славий успе, говоръ галичь убуди* — то это и галки, и как бы половцы. Когда начинается зачин «Бояна»: *Не бури соколы занесе черезъ поля широкая — галицы стады бѣжатъ къ Дону великому*, то здесь галки — это половцы.

Многokrатно спорили о значении слова мысль: 'белка' или 'мысль'. Весьма вероятно, что автор намеренно подкреплял повторами текста оба смысла. Обратимся к первому «бояновскому» контексту. В нем три действующих образа: мысль, волк, орел.

Заметим, что во втором тексте конкретные образы-субъекты последовательно исчезают. Но они подкрепляются предикатами и тем самым создается повтор.

Как указывалось выше, Н. С. Демкова заметила переключку с началом «под Бояна» как воплощение далее темы бега (сначала половцы, потом Игорь) и темы поля — для русских.

К повторам, относящимся к Бояну, по всей вероятности, принадлежит и техника звукописи.

Прием синтаксического и фонического «подхвата» применяется с соблюдением законов зеркальной симметричности текста и в конце «Слова»:

Рекъ Боянъ... Тяжко ти головы кромѣ плечю,
зло ти тѣлу кромѣ головы.

Во фразе-подхвате и ее дальнейшем синтаксическом продолжении мы видим звуковую тему З/С — *Ру-С-кой З-емли бе-Зъ Игоря* — и далее: *С-олнце Свѣтит-С-я на небе-С-ѣ, Игорь кня-З-ѣ въ Ру-С-кой З-емли*.

По нашему мнению, еще один глубинный смысловой повтор-антитеза связывает автора «Слова» и Бояна. Это триада воспеваемых князей. Кого воспевал Боян? Двух родных братьев, Ярослава и Мстислава, и потомка одного из них — внука Ярослава, Романа Красивого. Оба брата ненавидели друг друга, один из них, Ярослав, даже бежал с поля боя в битве при Листвене 1024 г. Роман привел на Русь половцев. Половцы убили Романа, упрекая его в неверности. Те же

родственные отношения связывают князей в «Слове», однако любящих друг друга и достойных.

То же можно сказать и о Солнце. Это и просто солнце, природное светило, и Солнце — верховное божество, и Дажь-бог, солярный покровитель Ольговичей.

Гзак бежит волком, т. е. подобно волку, Игорь — уже и как волк и как бы оборотень, Всеслав явно бежит, обернувшись волком, как оборотень.

5. Троичные ассоциации в «Слове», накладываясь, могут создавать сложные ассоциативные ряды. Например, Игорь — Олег — Всеслав — Гзак — Боян. Все они связаны через систему антитез и повторов, попарно и троично, но не обязательно одним признаком. Так же связаны: Каяла — Немига — Стugna — Донец. Объединен и ряд: галки — вороны — соловьи — соколы — «птицы».

Отдельные предложения «Слова» оказываются связанными системой текстовых переключек «гуще», чем остальные. Таким образом, возникают субтексты, глубокую соединенность которых можно понять, если рассмотреть их особенно детально. Нами приводилась такая связь для ряда: *готовы — свѣдоми — вѣдоми — знаеми — неготовами*.

Приведем еще три подобных субтекста.

Субтекст первый:

1) *Дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо. Далече залетѣло* — перед битвой-поражением.

2) *О далече зайде соколъ, птиць бя, — к морю!*

А Игорева храброго плѣку не крѣсити! — Представлено поражение и его печальный результат.

3) *А Игорева храброго плѣку не крѣсити!*

Донѣ ти, княже, кличетъ

И зоветъ князя на побѣду.

Ольговичи, храбрый князи, достѣли на брань — это резюмирование поражения Святославом Всеволодовичем.

Вышеуказанные контексты объединяются:

1) все три по лексеме *храбрый*;

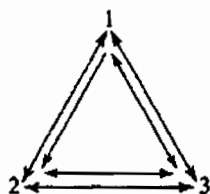
2) 1 и 2 — по лексеме *далече*;

3) 1 и 3 — по *Ольгово гнездо / Ольговичи*;

4) 2 и 3 — по *А Игорева храброго плѣку не крѣсити!*

Получается фигура

Субтекст второй:



1) *Ничить трава жалощами, а древо с тугою к земли прекло-
нилось* — эмоциональный итог рассказа о поражении Игоря.

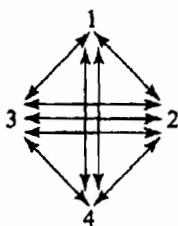
2) *Уныша бо градомъ забралы, а веселие пониче* — подведение
итогов последующим бедам.

3) *Уныли голоси, пониче веселие, трубы трубятъ городень-
скии* — эмоциональное завершение рассказа об одинокой кончине
Изяслава Полоцкого.

4) *Уныша цвѣты жалобоу, и древо съ тугою къ земли прѣкло-
нилось* — печальный комментарий о гибели в реке Стугне князя Рос-
тислава в 1093 г. Эти контексты объединяются:

- 1) 1 и 4 по корню жал- и по отрезку древо с тугою...;
- 2) 2 и 3 по *никнуть*, по *веселие* и по корню *уныл-*;
- 3) 1 и 2 по *никнуть*;
- 4) 1 и 3 по *никнуть*;
- 5) 2 и 4 — по *уныша*;
- 6) 3 и 4 — по *уныл-*.

Графическая схема перекличек:



Субтекст третий:

Как можно заметить по ряду примеров, наиболее тесно связан-
ными в тексте «Слова» являются эмоциональные его части. Эмоцио-
нально окрашенными являются и концовки-итоги текста. Наиболее

частой лексемой, передающей негативное эмоциональное состояние, является в «Слове» лексема *туга* ('печаль'). Эта лексема часто бывает подкреплена синонимами, усилена: *тугою и жалощами; тугою — напастыми — тоска — печаль; туга и тоска; жалобю — тугою*.

Напротив, его антоним *веселие* выражается обычно как «минус»-веселие с отрицающим его квалификатором, причем эти квалификаторы разнообразятся: *невеселая година встала; веселие пониче; жадни веселия*. Всего с лексемами *туга* и *веселие* в «Слове» представлено 15 контекстов, из них 9 — до обращения Ярославны, а 6 — после:

1) Чръна земля подъ копыты костью была посѣяна, а кровию поляна; *тугою* въздоша по Руской земли.

2) Ничить трава жалощами, а древо с *тугою* къ земли преклонилось.

3) Уже бо, братие, *невеселая* година встала, уже пустыни силу прикрыла.

4) А вѣстона бо, братие, Киевъ *тугою*, а Черниговъ напастыми; тоска разлися по Руской земли; печаль жирна тече средь земли Руской.

5) Уныша бо градомъ забрали, а *веселие пониче*.

6) И ркоша бояре князю: уже, княже, *туга* умъ полонила.

7) А мы уже, дружина, *жадни веселия*.

8) Се у Римъ кричать подъ саблями половецкыми, а Володимиръ подъ ранами. *Туга* и тоска сыну Глѣбову!

9) Уныли голоси, *пониче веселие*, трубы трубятъ городеньский.

10) Чему, господине, мое *веселие* по ковылию *развѣя*?

11) Чему, господине... въ полѣ безводнѣ жажду имъ лучи съпряже, *тугою* имъ тули затче?

12) Княже Игорю! не мало ти величия, а Кончаку нелюбия, а Руской земли *веселиа*.

13) Уныша цвѣты жалобю, и древо съ *тугою* к земли прѣклонилось.

14) Соловии *веселыми* пѣсньми свѣтъ повѣдаютъ.

15) Страни ради, гради *весели*.

Обозначим тугу как Т, а веселие — как В, «минус»-веселие — как $\bar{В}$. Получаем общую цепочку субтекста. Т/Т/ $\bar{В}$ /Т/ $\bar{В}$ /Т/ $\bar{В}$ /Т/ $\bar{В}$ /В/Т/В/Т/В/В. Видны симметричность начала и конца: Т/Т—В/В, перелом в середине после обращения Ярославны и глубокий внутренний ритм чередования Т и В. Это и есть один из внутренних ритмов «Слова», создаваемых повторами и антитезами.

6. Все сказанное выше относилось к повторам, антитезам и антитезам-повторам, обеспечивающим смысловую цельность текста памятника, создающим единую систему дуальных противопоставлений, осложненную дополнительными аллюзивными наложениями.

Однако в «Слове» повторы обеспечивают и связность текста, они скрепляют текст. Поэтическая техника подобных повторов отличается от повторов, описанных выше.

К повторам скрепляющего типа относятся повторы-цитаты, представленные в «Слове» многократно. В каждой цитате-пересказе обязательно есть хотя бы один буквальный повтор предыдущего текста.

Н. С. Демкова обратила внимание на «текст в тексте» — рассказ бояр о битве на Каяле Святослава [Демкова 1979: 71]. В их рассказе есть *А любо испити шеломомъ Дону*. См. ранее в речи Игоря: *Хощу главу свою приложити, а любо испити шеломомъ Дону*.

Эти попарные цитаты-повторы всегда связаны с прямой речью. Причем либо оба авторских текста принадлежат прямой речи, либо один из них входит в авторское повествование, а другой — в прямую речь. Примечательно, что такие повторы-цитаты относятся только к основному сюжету памятника.

Святослав Киевский повторяет слова автора: *А Игорева храброго плъку не крѣсити!* См. ранее: *О далече зайде соколъ, птиць бя, къ морю! А Игорева храброго плъку не крѣсити!*

Святослав трижды призывает князей вступить за землю Русскую. См. вначале: *Наведе своя храбрыя плъкы на землю Половѣцкую за землю Рускую*.

Автор повторяет слова Всеволода о курянах: *Сами скачутъ, аky сѣрии влѣци въ полѣ, ищучи себе чти, а князю славѣ*. См. далее: *Русичи великая поля чрьлеными щиты прегородиша, ищучи себѣ чти, а князю славы*.

Автор, описывая пленение Игоря: *Ту Игорь князь высѣдѣ изъ сѣдла злата, а въ сѣдло кощиево*, переключается с двумя предшествующими контекстами: *Тогда вѣступи Игорь князь въ златъ стремень*, и со словами самого Игоря: *Луцез бы потяту быти, неже полонену быти*.

На последнем примере еще раз можно продемонстрировать указанную выше поэтическую особенность текста «Слова», когда образуются тройки: X; X и Y; Y. Игоря пленяет Кончак. *Стрѣляй, господине, Кончака, поганого кощя* — обращается Святослав Киевский к Ярославу Осмомыслу. Здесь *кощей* — Кончак. *Пересел въ сѣдло кощи-*

ево — это и седло Кончака, и седло раба. Аже бы ты былъ, то была бы чага по ногатѣ, а кощей по резанѣ (о князе Всеволоде Юрьевиче). Здесь кощей — только 'раб'.

Игорь повторяет слова Ярославны: *Възлелѣй, господине, мою ладу ко мнѣ — О Донче! не мало ти величия, лелѣявшу князя на влѣнахъ.*

Игорь повторяет слова реки Донца: *Княже Игорю! Не мало ти величия, а Кончаку нелюбия — О Донче! немало ти величия...*

Кончак повторяет слова Гзака: *Аже соколъ къ гнезду летитъ, соколица рострѣляевѣ — Аже соколъ къ гнѣзду летит, а соколца...*

Не цитатой является только самый известный повтор-рефрен:

О Руская землѣ! Уже за шеломянемъ еси.

Скрепляют текст повторы близких или контактных слов:

*А самъ въ ночь вълкомъ рыскаше,
изъ Кыева дорискаше до Куръ Тмутороканя,
великому Хръсови вълкомъ путь прерыскаше.
...Бишася день, бишася другой...
Уже бо Сула не течетъ сребренными струями
къ граду Переяславлю,
и Двина болотомъ течетъ
онимъ грознымъ полочаномъ
подъ кликомъ поганыхъ.*

Так повторяются не только глаголы, но и имена:

*Съ зараня до вечера съ вечера до свѣта;
Яръ туре Всеволодѣ... отъ тебѣ, яръ туре Всеволоде!*

Повторяются однокоренные слова: *ни мыслию смыслити, ни дуемою сдумати*. Повторяются однотипные синтаксические конструкции и грамматические цепочки. В этом плане особенно интересны конструкции с инициальной частицей *уже*. Как отмечает Д. С. Лихачев, через *уже*-конструкции обычно передаются ситуации печальные, ожидаемой беды (см. [Лихачев 1983: 19]). И это действительно так. Само же слово *уже* не заключает в себе печальных ассоциаций, в принципе Всеволод мог бы сказать: *А мои ти готовы, уже осѣдлани у Курьска*. Но в «Слове» через *уже* передаются ситуации грустные и трагические:

*Уже бо бѣды его пасетъ птиць по дубию;
О Руская землѣ! Уже за шеломянемъ еси!*

*Уже бо, братие, невеселая година встала, Уже пустыни силу при-
крыла;*

*Уже намъ своихъ милыхъ ладь ни мыслию смыслити, ни думою сдума-
ти, ни очима съглядати;*

Уже дъски безъ кнѣса в моемъ теремѣ златовръсѣмъ;

Уже, княже, туга умъ полонила;

Уже соколома крильца приспѣшали поганихъ саблями;

*Уже снесся хула на хвалу, Уже тресну нужда на волю, Уже вѣрже-
ся дивъ на землю,... А мы уже, дружина, жадни веселия! А уже не
вижду власти сильного и богатого, и многовая брата моего Яро-
слава...;*

Нѣ уже, княже Игорю, утрѣтъ солнцю свѣтъ;

Уже бо Сула не течетъ серебряными струями къ граду Переяславлю...;

*Уже понизите стязи свои, вонзите свои мечи верезени. Уже бо вы-
скачисте изъ дѣдней славѣ.*

Примечательно, что после обращения Ярославны уже-конструкций исчезают, хотя через уже можно констатировать и позитивный результат. Это показывает семантическую направленность и эмоциональную окрашенность конструкций с уже. Не неожиданным поэтому является в тексте «Слова» частая сопряженность уже-конструкций с лексемами *туга* и «минус»-веселие: *Уже бо, братие, невеселая година встала. Уже, княже, туга умъ полонила; А мы уже, дружина, жадни веселия.*

7. Система повторов и антитез-скреп относится и к звуковой форме текста «Слова». Проблемы метрики «Слова», определение его стихотворного жанра, акцентологические проблемы «Слова» остаются за пределами данного параграфа, так же как и вопросы чисто лингвистические. Однако чисто звукописные решения «Слова» создают еще один, поверхностный, слой скреп, дополняя скрепы лексические и лексико-фразеологические. Но и сам слой звукописи имеет внутреннюю структуру, повторяющую во многом структуру лексических повторов и антитез.

Примечания

¹ Слово о полку Игореве / Текст и примеч. А. Потебни. 1878. С. 17.

² О безусловной необходимости разграничения основного рассказа и видов комментария к нему см. [Враун 1963].

³ Страна имеет значение 'земля' и наоборот. См. [Виноградова 1967; 1978].

⁴ Некоторое объяснение претензий Ольговичей см. еще у Е. В. Барсова: «Что под выражением “Дажь-божья внука” нужно понимать киевского князя, об этом толковал еще Шишков в 1826 г...» [Барсов 1887, I: 368]. См. также у В. Миллера: «Итак, внуком Дажь-бога называется князь» [Миллер 1877: 74].

⁵ А. Н. Робинсон считает, что известная отчужденность сторон во фразе *Солнце светится на небесах — Игорь князь в Руской земли* все же есть. См. [Робинсон 1978: 49—51].

Литература

- Барсов 1887 — *Барсов Е. В.* «Слово о полку Игореве» как художественный памятник Киевской дружинной Руси. Т. 1. М., 1887.
- Виноградова 1967; 1978 — *Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»* / Сост. В. А. Виноградова. Вып. 2. М., 1967; Вып. 5. М., 1978.
- Демкова 1979 — *Демкова Н. С.* Повторы в «Слове о полку Игореве» (к изучению композиции памятника) // *Русская и грузинская средневековые литературы*. Л., 1979.
- Лихачев 1979 — *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
- Лихачев 1983 — *Лихачев Д. С.* Поэтика повторяемости в «Слове о полку Игореве» // *Русская литература*. 1983. № 4.
- Максимович 1836а — *Максимович М. А.* Песнь вторая. Песнь Игорю относительно ее духа // *ЖМНП*. 1836. июнь.
- Миллер 1877 — *Миллер В.* Взгляд на «Слово о полку Игореве». М., 1877.
- Робинсон 1978 — *Робинсон А. Н.* Солнечная символика в «Слове о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве»: памятники литературы и искусства XI—XVII вв. М., 1978.
- Braun 1963 — *Braun M.* Epische Komposition im Igor's Lied // *Die Welt der Slaven*. 1963. Jg. 8 Hf. 2.
- Wollman 1958 — *Wollman Sl.* «Slovo o pluku Igoreve» jako umelecke dilo // *Rozpravy Ceskoslovenske Akademie Ved*. 1958. R. 68.

ТРИ ПРОСТРАНСТВА ИГОРЕВА ПОХОДА (художественное, летописное, «реальное»)

I. Несмотря на то что уже существует детально разработанная концепция корреляции текста-пространства и пространства-текста, принадлежащая В. Н. Топорову, и несмотря на то что описания манифестации пространства в текстах также существуют (работы Ю. М. Лотмана, Т. В. Цивьян и др.) и также широко известны, совершенно очевидно, что описывать «пространство» текста можно по-разному.

В частности, можно заняться вопросом о том, как отражается реальный город (страна, поселок, район города) в данном произведении, например, Петербург у Достоевского. При этом в ряде произведений, особенно от нас отдаленных, привязки пространственных «узлов» оказываются загадочными, непроясненными, и их «ищут». Можно понимать пространство как преодоленный путь и описывать передвижения героев в реальном или виртуальном пространстве. Но и в этом случае выбор автора, если речь идет о художественном произведении, можно считать неслучайным. Так, например, мы обратили внимание на то, что А. С. Пушкин в *Борисе Годунове*, очерчивая путь Ажедимитрия Самозванца, говорит именно о тех трех городах, которые связаны в русском сознании со *Словом*: Новгород-Северском («Равнина близ Новгород-Северского, 1604 года, 21 декабря»), Рыльске («Чем свет, мы в путь, к обеду будем в Рыльске») и Путивле («...и нам со стен Путивля угрожает») [Николаева 1997: 168]. Из других топонимов назван только Севск, хотя Самозванец проходил через множество населенных пунктов России начала XVII века. Случайно это или нет?

Далее. Можно описывать рельеф пространства в тексте. Можно описывать текст как парадигму географических обобщений — холмы, горы, море и т. д., не привязанных к конкретной реальности. Напротив, можно просматривать текст как фильм, наблюдая изменения пейзажных картин и реальных земных местностей при переходе от одного эпизода к другому. Наконец, пространство в тексте может

представать как пространства, организованные иерархически и семиотически значимые.

Таким образом, исследователь стоит перед выбором — как объекта, так и метода. Важно, чтобы возможные интерпретации были сопоставимы.

Разумеется, исторической географией *Слова* занимались очень много (кто и как — будет сказано в дальнейшем). Географией летописных текстов о походе Игоря Новгород-Северского занимались не меньше, не меньше занимались и сопоставлением данных текстов и той географией Русской земли, которая известна нам сейчас.

Однако, как нам кажется, никто не обращал внимания на семиотический аспект представления пространства в *Слове о полку Игореве* и на семиотику того же (или другого) пространства в повестях о походе Игоря в летописных текстах. А ведь в обоих случаях имел место некий отбор — подобно тому, как в любом рассказе о пути и/или о стабильной жизни мы сами всегда отбираем вехи этого нашего пространства. И эти «отобранные» пространства могут вступать в сложные взаимодействия друг с другом.

Наконец — и это самое сложное — что такое «реальное пространство»? С чем сравнивать пространства текстов? Какова будет при этом оптика? На какую карту «Русской земли» имеет смысл накладывать поход Игоря и художественный рассказ о нем? И, как оказывается, описание реальности — тоже есть факт отбора, позволяющий проследить и эксплицировать семиотику интерпретаторов летописей и *Слова* и тип исследовательского интереса.

Реальность оказывается также неким «реконструируемым подходом к реконструкции». При внимательном подходе позитивистские попытки строгого наложения текста на географию становятся, в свою очередь, также разнородными феноменами эвристики (об этом далее). Об этой гетерогенной реальности будем говорить в последнюю очередь.

Первой будет рассматриваться структура пространства в *Слове*, далее — структура пространства в двух летописных текстах.

В работе предлагается следующая иерархия исследования.

а) Собственные, а именно — реки и города (населенные пункты). В каждом из этих двух рядов устанавливается количественная преференция тех или иных называний. Таким образом определяют «ключевые слова» по каждому ряду.

б) Перечисляются «географические аппелятивы» — существительные нарицательные типа «холм», «море», «гора» и под. Так же

определяется количественная дистрибуция и выявляются ключевые понятия.

в) Выводится основная семиотическая оппозиция текста, связанная с пространством в данном тексте.

г) Так как и текст художественный, и тексты летописные являются повествованием об актантах в динамике, пространство в текстах рассматривается поэпизодно, с учетом изменений авторского кругозора и реального передвижения протагонистов.

1. Пространство и пространства в *Слове о полку Игореве*¹

Реки

Волга — 2 раза

Двина — 1 раз

Днепр — 2 раза

Дон — 15 раз (при этом — просто Дон, синий Дон, великий Дон)

Донец — 3 раза

Дунай — 5 раз

Каяла — 6 раз

Немига — 3 раза

Рось — 1 раз

Стугна — 1 раз

Сула — 3 раза.

Ключевыми словами считаем первые три количественно преобладающие: *Дон, Каяла, Дунай*.

Города

Белград — 1 раз

Дудutki — 1 раз

Киев — 10 раз

Корсунь — 1 раз

Курск — 1 раз

Новгород — 1 раз

Новгород-Северский — 1 раз

Переяславль — 1 раз

Плесненск — 1 раз

Полоцк — 1 раз

Путивль — 4 раза

Римов — 1 раз
 Сурож — 1 раз
 Тьмуторокань — 3 раза
 Чернигов — 3 раза.

Ключевыми словами можно считать *Киев*, *Путивль* (возможно: *Тьмуторокань* или *Чернигов*). Обращает на себя внимание большее количество упоминаемых городов, чем рек, и больший количественный разброс их упоминаний.

Абстрактные географические представления

Земля Русская — 21 раз (Земля Русская / Русская земля)
 Половецкая земля — 6 раз (земля Половецкая / *Половецкая земля)
 Поле половецкое — 1 раз
 Земля незнаема — 1 раз
 Трояня (земля Т., тропа Т.) — 2 раза
 силы Дажь-Божа внука — 1 раз.

Ключевые понятия: *Земля Русская* — *Земля Половецкая*.

«Языки»: страны по нациям

венедици — 1 раз
 греци — 1 раз
 деремела — 1 раз
 литва — 1 раз
 морава — 1 раз
 немцы — 1 раз
 половцы — 19 раз²
 хинова — 2 раза
 ятвязи — 1 раз.

Основное ключевое слово — *половцы*.

Географические аппелятивы

море — 9 раз
 холм (холмы) — 3 раза
 яруги — 3 раза.

Итак, ключевое слово — *море*, ему противопоставлены *холмы и овраги*, то есть пересеченная местность.

Попытаемся очертить ядерный пространственный мир *Слова* через ключевые понятия:

Дон, Каяла, Дунай, Киев, Путивль, Земля Русская, Земля Половецкая, половцы, море, холмы, яруги.

Проходящим через весь текст феноменом *Слова* является семиотическое рассечение пространства аксиологического характера: противопоставление Города Открытому пространству, Полю. Так, христианский компонент целиком ориентирован на Город, Город не знает ни Карны, ни Жели, ни Девы-Обиды. Здравлица князьям провозглашается в Киеве, куда едет Игорь к Богородице Пирогощей. Существенно в *Слове* и направление — от Города или к Городу. Ярославна простирает руки к стихиям, стоя на забороле, от Города. Бог кажет путь бежавшему Игорю — к Городу. Не — в Городе, а между городами совершает свои странные набеги князь-оборотень Всеслав. Именно жители европейских *городов* — «немци и венецици, греци и морава» прославляют победившего хана Кобяка князя Святослава Всеволодича. После поражения Игоря описывает горе городов: «А вѣстна бо, братие, Киевѣ туюю, а Черниговѣ напастьми... Уныша бо градомъ забрали, а веселие пониче... Се у Римѣ кричатъ подѣ саблями половецкими... Уныли голоси, пониче веселие, трубы трубятъ городеньскийи», а в счастливом исходе описывает их радость («Страны ради, гради веселы»).

Итак, пространство разделено в *Слове* на Город — позитивное начало и Открытое пространство — источник беды и поражения.

2. Пространство летописных повестей о походе Игоря Новгород-Северского

Старшие версии летописных повестей о походе князя Игоря Святославича на половцев в 1185 г. содержатся в Ипатьевской и Лаврентьевской летописях. Соответствующие повествования в других летописях восходят к этим двум. К Ипатьевской летописи восходят сокращенные рассказы Густинской летописи, к Лаврентьевской — сообщения о походе Игоря в большинстве других летописей, в общерусских сводах (Софийская 1 и Новгородская 4 летописи), а также рассказ в Степенной книге.

В нашей работе будут использоваться именно эти две летописные повести — в Ипатьевской летописи и в Лаврентьевской³.

*Ипатьевская летопись*⁴.*Реки*

- Днепр — 2 раза
- Дон — 2 раза
- Донец — 3 раза
- Каялы — 1 раз
- Мерла — 1 раз
- Оскол — 1 раз
- Сальница — 1 раз
- Сейм — 1 раз
- Сула — 2 раза
- Сююрлий — 3 раза
- Тор — 1 раз
- Угол (Орель) — 1 раз
- Хорол — 7 раз.

Несомненно, что ключевое слово в этом тексте — *Хорол*, правый приток реки Псел.

Города

- Галич — 2 раза
- Глебов — 1 раз
- Гродно — 1 раз
- Дмитров — 1 раз
- Дорогобуж — 1 раз
- Киев — 3 раза
- Корачев — 3 раза
- Курск — 1 раз
- Луцк — 1 раз
- Новгород (Северский) — 5 раз
- Олжичь — 1 раз
- Переяславль — 3 раза
- Пинск — 1 раз
- Путивль — 5 раз
- Римов — 3 раза
- Рыльск — 1 раз
- Смоленск — 2 раза
- Суздаль — 1 раз
- Теребовль — 2 раза
- Трубчевск — 1 раз

Туров — 1 раз

Чернигов — 3 раза.

Ключевые слова — *Новгород-Северский* и *Путивль*.

Абстрактные географические представления

Русь — 17 раз

Русская земля — 6 раз (Русская земля — 3 / Земля русская — 3)

Половцы — как географическое понятие — 1 раз.

Ключевые понятия — *Русь*, *Русская земля*. Но при этом необходимо сказать, что в *Слове* очень четко различаются этнонимы и названия страны. Различаются: половцы и земля Половецкая, русичи и Русская земля. В Ипатьевской же летописи Русь может означать не только «русских», «русское воинство»: «и русь погнаша е, и ту победиша е», но и чисто географическое понятие — «и бежати в Русь». Это же относится и к слову *половцы*. Это: люди — «Поганый же половци... взяша гордость велику» и одновременно их страна, земля: «Будущю же ему в половцехъ».

«Языки» — только *половцы*.

Географические аппелятивы

река — 5 раз

холм — 3 раза

степь — 1 раз

дорога — 1 раз

поле — 1 раз

город свой — 1 раз

озеро — 1 раз.

Ключевые понятия — *река* и *холм*.

Итак, ядерный пространственный мир летописной повести о походе Игоря Святославича по Ипатьевской летописи представляется следующим:

Хорол, Новгород-Северский, Путивль, Русь, Русская земля, Половцы, Река, Холм.

Лаврентьевская летопись

Лаврентьевская летопись — вторая по древности из сохранившихся русских летописей. Названа по имени писца «Лаврентея мниха», летопись начинается с *Повести временных лет* и доводит рассказ до 1305 г.

Реки

Дон — 2 раза

Суда — 1 раз

Угол (Орель) — 1 раз.

Ключевым понятием можно считать Дон.

Города

Канев — 1 раз

Киев — 2 раза

Новгород-Северский — 1 раз

Переяславль — 4 раза

Рыльск — 1 раз

Трубчевск — 1 раз.

Ключевым понятием считаем *Переяславль*.*Абстрактные географические понятия*

Русь — 1 раз

земля Русская — 1 раз.

В *Лаврентьевской летописи* «русь» употребляется один раз и только как название народа — «Половци же услышавше русь, оже пришли на них». «Половцы» же обозначают только народ, а их местопребывание называется «земля их».

«Языки» — только *половцы* — «иноплеменьници... кумани, рекше половци».

Географические аппелятивы

земля их — 3

земля своя — 2

вода — 4

по них и луку моря — 1 раз.

Ядерное пространство похода Игоря Святославича по *Лаврентьевской летописи*: *Дон, Переяславль, половцы, земля (земля их / земля своя), вода*.

II. Очевидно, что три пространства — *Слова о полку Игореве*, летописной повести о походе Игоря (*Ипатьевская летопись*) и летописной повести о походе Игоря (*Лаврентьевская летопись*) могут сравниваться на базе нескольких оснований. А именно — возможно выявление общего набора географических единиц по полному спис-

ку и общего набора — по выявленному на основании ключевых слов ядерному пространственному тексту. Как будет видно далее, эти наборы не совпадают.

Кроме того, возможно сравнение на основании тех же параметров попарное: *Слова с текстом Ипатьевской летописи*; *Слова с текстом Лаврентьевской летописи* и текстов *Ипатьевской* и *Лаврентьевской летописи* между собой. Начнем с ядерных попарных сопоставлений.

Слово — Текст Ипатьевской летописи

Совпадает: *Путивль, Русская земля, Половцы, холм (холмы)*.

Слово — Текст Лаврентьевской летописи:

Совпадает только *Дон, половцы*.

Текст Ипатьевской летописи — Текст Лаврентьевской летописи:

Совпадает только — *половцы*.

Однако, если перейти от конкретных лексем к содержательным концептам, то становится очевидной общность ядерного смыслового пространства всех трех текстов.

А именно — в нем присутствует названная «реальная» *река(и)*:

Дон, Каяла, Дунай (Слово), *Хорол* (Ип. лет.), *Дон* (Лавр. лет.).

Присутствует реальный *город (города)*:

Киев, Путивль (Слово), *Новгород-Северский, Путивль* (Ип. лет.), *Переяславль* (Лавр. лет.);

Присутствует имя *врага* — *половцы* (во всех трех текстах).

Присутствует явно выраженная оппозиция *двух «земель»*:

Земля Русская — Земля Половецкая (Слово); *Русская земля — половцы, то есть их территория* (Ип. лет.); *земля своя — земля их* (Лавр. лет.).

Присутствует оппозиция водного пространства и *terra ferma*, во всех случаях, пересеченного:

море — холмы, яруги (Слово); *река — холм* (Ип. лет.); *земля — вода* (Лавр. лет.).

В этом как будто бы единообразном семиотическом пространстве обращает на себя внимание многих исследователей загадочный факт частотного упоминания *моря* в *Слове о полку Игореве*. Можно считать этот концепт просто синонимом *реки* и *воды* в летописях, но можно пытаться увидеть в нем и нечто иное. Наиболее последо-

вательно мотив моря в *Слове о полку Игореве* был проанализирован Н. Е. Ерофеевой и сопоставлен ею с аналогичными упоминаниями моря в *Задонщине* и *Сказании о Мамаевом побоище* [Ерофеева 1997: 16—42]. Она приходит к выводу, что существовал некий текст, описывающий битву у моря меж Доном и Днепром, где море было географической реалией. Из такого текста загадочное море попало в *Слово* и памятники Куликовского цикла.

Сопоставим не-ядерные географические узлы в трех текстах.

Слово — Текст *Ипатьевской летописи*:

Днепр, Каяла (Каялы — в лет.), Дон, Донец.

Киев, Курск, Новгород-Северский, Переяславль, Путивль, Римов, Чернигов.

Слово — Текст *Лаврентьевской летописи*:

Дон, Сула.

Киев, Новгород-Северский, Переяславль.

Текст *Ипатьевской летописи* — Текст *Лаврентьевской летописи*:

Дон, Сула, Орель (Угол).

Киев, Новгород-Северский, Переяславль, Рыльск, Трубчевск.

Таким образом, *общими географическими концептами являются*:

Дон, Сула.

Киев, Новгород-Северский, Переяславль.

Можно предположить, что общее ядерное пространство связывается с системой основных семиотических оппозиций всех трех текстов (земля — вода, русские — враги, город — пересеченная местность, земля Русских — земля Половцев), тогда как общее для всех трех текстов не-ядерное пространство соотносится с денотативным пространством текста, то есть с реалиями похода.

По всей вероятности, это так и есть.

Однако каждый из этих текстов известен своими особенностями в отражении и изображении пространства.

Слово о полку Игореве прежде всего отличает огромный размах пространственных корреляций, абсолютно адекватный размаху хронологическому (имеются в виду отступления к событиям прошлого). Привлекаются географические феномены, никак не связанные с походом Игоря Святославича. (Будем считать, что обращения к кня-

зьям и упоминания их могущества как-то связаны с основным сюжетом.) Таковы реки прошлого — Немига, Стugna, Сурож. Корсунь, Тмуророкань — далекие места Юга. Как будто бы находящиеся около Новгорода Великого Дудутки, далекий от событий Полоцк, далекая Двина. Загадочный Див кричит на огромное расстояние — и к Югу, и к Волге. Упоминаются народы, известные и легко верифицируемые — немцы, венецици, греци, морава, литва, ятвязи, но и также народы, до сих пор идентификационно неясные *деремела* (неточно определяются и трижды называемые *хинове*). Неопределяемо прилагательное *Троянь* (от императора Трояна? от Трои? от Троицы?), неясной остается верификация основной реки действия Каялы (буквальное название или символическое от «каяться»), некоей обобщенной рекой славянства является в этом памятнике Дунай (недаром в связи с этим Вс. Миллер говорит о «шекспировской» географии *Слова*), даже Дон Великий, по мнению ряда исследователей, это Северский Донец [Энциклопедия 1995: II: 134].

Однако, по нашему мнению, эта странная и необычная география *Слова* является составной частью его поэтики в целом, определяемой нами как поэтика антитез-скреп и повторов, с одной стороны, и поэтики тернарных объектов, с другой. Более подробно об этом говорится в нашей специально поэтике *Слова* посвященной книге [Николаева 1997], но вкратце изложить ее можно следующим образом.

«Тернарность» поэтики *Слова* можно представить как ряд: 1) X, 2) У, 3) X или У. То есть в одном месте текста галки — это птицы галки, в другом: галки — это половцы (а русские тогда соколы), в третьем — мы не можем определить точно, что это: просто птицы или половцы. Далее, в одном месте солнце — это небесное светило, в другом — грозное божество Солнце, в третьем — возможно и то, и другое толкование. Именно в этом русле, как мы считаем, Дунай — это и конкретная река (в тексте обращения к Ярославу галицкому), это, вероятно, и некий обобщенный «дунай-граница» славянского мира, и нечто условное: X или У — тот Дунай, куда хочет полететь Ярославна.

Система антитез-скреп понимается следующим образом. Если в одном месте текста *Слова* нечто происходит со знаком плюс, то в другом ожидается антидействие или антисостояние (симметрической осью мы считаем обращение Ярославны к трем божествам-стихиям). Примеров этого приема множество. Например, если у воинов — «курян луци напряжени, тули отворени», то после мы узнаем, что Солнце «...въ поле безводне жаждею имь лучи съпряже, тугою имь тули затче» и под. Поэтому пространство *Слова* расширяется и

за счет несобственно географических именовании. Например, если в печальном исходе готские девы поют на берегу синего моря, звеня русским золотом (неконкретное именование), то в счастливом конце русские «Дьвици поють на Дунай, вьются голоси чрезь море до Киева» (очень конкретно). Хан Кобяк был побежден Святославом, который «притопта хльми и яругы, взмути реки и озера, иссуши потоки и болота» (грандиозно, но неконкретно). А пал Кобяк «в граде Киеве, въ гриднице Святъславли» (очень конкретно).

Неконкретное противопоставляется конкретному, настоящему — прошлому: «хороший» Донец — губительной Стугне, трагическая полумифическая Каяла — давней и столь же трагической реальной Немиге. Таким образом, пространство Слова, сливающее историю с географией, «свивая славы оба полы сего времени», собственные имена с нарицательными и полумифическими, становится многомерным и полусимволическим.

На фоне текста Слова пространство летописных повестей воспринимается как вполне реалистическое. Однако в *Ипатьевской летописи* трагическое поражение происходит на той же Каяле (Каялы), которую удобно считать символом:

И тако во день святаго Воскресения наведе на ня господь гневъ свой, в радости место наведе на ны плачь, и во веселиа место желю на реце Каялы.

Каяла упоминается один раз, но — как видно — в кульминационном пункте рассказа и по семантике это именование слишком близко к Каяле Слова, что, в свою очередь, делает большей загадкой текст летописной повести. В этой же *Ипатьевской летописной повести* движущим центром пути являются реки — Сюрюлий, по обе стороны которой располагаются вражеские станы, и Сальница — река с неопределенной локализацией, являющаяся то ли конечным пунктом пути, то ли избранным направлением: «И оттуда поидоша к Сальнице».

III. Попытаемся теперь соотнести по принципу более мелкой оптики каждую из упоминаемых пространственных реалий в текстах Слова и двух летописных повестей с современными сведениями историко-географического характера. В основном будут использованы данные *Энциклопедии*, а также отдельные специализированные работы, которые будут особо оговариваться. Какова цель такого подхода? Это попытка определить, каково, для настоящего времени, про-

центное (количественное) соотношение прояснённых и непрояснённых реалий, с одной стороны, и реалий, по существу омонимичных нашей современной «привязке» — с другой.

Каждому понятию будет сопоставляться современная интерпретация и следующая нотация: + (если идентификация точна и названия идентичны современности), +/- (названия хронологически расходятся), - (местонахождение неидентифицировано). Если данная местность называется несколько иначе (например, Городень — Гродно, все равно ставится плюс, так как приоритетным является расхождение по денотату). К географическому пространству в данном случае относится и идентификация местонахождения упомянутых в тексте народов.

Данные Слова о полку Игореве

1. *Белгород* (+/-) — К концу XI в. второй по значению город Киевского княжества. Крепость на реке Ирпень, к западу от Киева. В настоящее время — это село Белгородка.

2. *венедици* (+) — венецианцы, жители Венеции.

3. *Волга* (+) — Во второй половине XII века в пределах Древней Руси находилось верхнее течение Волги.

4. *горы Угорские* (+) — Карпаты.

5. *готские* (-) — потомки готов, жившие в Крыму, или Северные готы.

6. *греци* (+) — греки.

7. *Двина* (+) — Западная Двина.

8. *Дебрь Кисаня* (-) — словосочетание, до сих пор неясное ни по смыслу, ни по грамматической форме.

9. *деремела* (-) — латышское племя? финское? тюркизм?

10. *Днепр* (+) — река. Правда, второе ее упоминание в *Слове* оспаривается.

11. *Дон* (+/-) — многие исследователи полагают, что Доном в «Слове» именуется Северный Донец.

12. *Дон (великий)* (+/-).

13. *Дон (синий)*.

14. *Донец* (+/-) — Малый Донец. Так называли реку Уды — правый приток Северского Донца.

15. *Дудутки* (-) — нынешнее селенье Дудичи близ Минска или же название местности около Новгорода, где был Монастырь на Дудутках.

16. *Дунай* (+/-) — в двух случаях бесспорно европейская река, но в Плаче Ярославны, возможно, это обобщенное понятие.

17. *Земля Половецкая* (+) — место пребывания половцев.

18. *Земля Русская* (*Русская земля*) (-) — среднее Приднепровье (Киевское, Переяславское и Черниговское княжества? или все земли Древнерусского государства?). Возможно, автор использует как то, так и другое значение.

19. *Земля Трояня* (-) — либо Дакия, либо Болгария, либо вся Римская империя, либо Киевская Русь, либо «божественные пути».

20. *Кони́на* (-) — по месту около Чернигова? река Канина в Болгарии? Каяла? Нежати́на Нива? ковыль-трава? и др.

21. *касоги* (+) — предки современных черкесов.

22. *Каяла* (-) — символическое или географическое название реки, на которой произошла битва Игоря с половцами.

23. *Киев* (+) — один из старейших русских городов.

24. *Корсунь* (-) — современный Херсонес или древний город на реке Роси при впадении в нее реки Корсунки.

25. *Курск* (+) — современный город Курск.

26. *литва* (+) — племена балтийской языковой группы.

27. *ляцкий* (+) — польский.

28. *могуты* (-) — либо родовое подразделение черных клобуков, либо «сильные, могучие люди».

29. *морава* (+) — жители области Моравия в Чехии.

30. *море* (-) — художественный образ? озеро? *мор* — «погибель»?

31. *Нежати́на Нива* (+) — местность в окрестностях Чернигова.

32. *Немига* (-) — небольшая река, приток Свислочи или ручей в г. Минске.

33. *немцы* (+/-) — вероятно, более широкое толкование, чем современное.

34. *Новгород* (-) — один из старейших русских городов или Новгород-Северский.

35. *ольберы* (+) — тюркизм, название племенных объединений.

36. *Переяславль* (+) — Переяславль-Русский, Переяславль Южный, один из крупнейших городов Киевской Руси.

37. *Плесненск* (-) — город в Галицкой земле в истоках реки Серет? Хутор Плиснесько возле села Подгорцы? Селение Плоское за Подолом?

38. *Поле Половецкое* (+) — этнопоним, обозначавший владения половцев и населенную ими степь.

39. *половцы* (+) — русское именование степного народа, куманов, у хронистов, или кипчаков, по восточным источникам.

40. *Полотск* (+) — один из древнейших русских городов, столица Полоцкого княжества.

41. *Поморие* (+) — побережье Азовского моря.

42. *Посулие* (+) — левобережье Днепра.

43. *Путивль* (-) — город в Северной земле или княжеское село Путивск вблизи Новгорода-Северского.

44. *ревугы* (-) — либо название подразделения черных клобуков (Ер + Буга), либо это слово иранского корня, либо именование от русского «реветь».

45. *Римов* (-) — вероятно, город в Переяславском княжестве, в настоящее время не идентифицированный.

46. *Рось* (+/-) — правый приток Днепра, пограничный с Половецкой степью, но, вероятно, его имя употреблено здесь символически, так как никаких захватов половцев по Роси в это время не было.

47. *русичи* (+) — этносоциальный термин, встречающийся только в *Слове*, имеет многоплановое значение.

48. *силы Дажь-Божа внука* (-) — владения всего русского народа? Русской рати? Княжеского рода?

49. *Стугна* (+) — правый приток Днепра, недалеко от Киева.

50. *Сула* (+) — левый приток Днепра.

51. *Сурож* (-) — современный Судак на Крымском полуострове, древняя Сугдейя? или один из городов Древней Руси — в частности, в 100 км от Гродно.

52. *татраны* (-) — тюркское племя? татары? жители Татр?

53. *топчаки* (+) — черноклобуцкое родовое подразделение.

54. *Тропа Трояня* (-) — (см. *земля Тр.*).

55. *Тьмуторокань* (+) — город, находившийся на Таманском полуострове.

56. *хинова* (-) — гунны? финны? восточные половцы? тунгусы?

57. *Чернигов* (+) — город на Десне, центр одноименного княжества.

58. *шельбиры* (-) — разное толкование в зависимости от того, есть ли это слово тюркизм, арабизм или что-то другое.

59. *ятвязи* (+) — древнепрусское племя.

Итого, определено было 60 географических понятий в *Слове*. Из них несомненно идентифицированным считается 21 понятие. Изменившими свою денотативную отнесенность — 10 понятий. Не идентифицированными точно и/или имеющими ряд никак не совпадающих географических «привязок» — 30 понятий.

Данные Летописной повести по *Ипатьевской летописи*

1. *берендечи* (+) — название кочевого тюркского племени, союзников русских князей.
2. *Верхние земли* (+) — район верховий Днепра, здесь — Брянщина.
3. *Галич* (+) — город на правом берегу реки Луквы.
4. *Глебов* (–) — о нем упоминает только Игорь, в летописи есть такой город, но он далек от Переяславля.
5. *Донгорец* (+) — пограничный город на реке Уды, вблизи Харькова.
6. *Городень* (–) — местонахождение неясно.
7. *Дмитров* (+) — город в Переяславльском княжестве, южнее Путивля.
8. *Днепр* (+) — русская река.
9. *Донец* (+/–) — река Уды.
10. *Дорогобуж* (+) — русский город.
11. *Инжирь брод* (+) — брод на Днепре около впадения в него Сулы.
12. *Каялы* (–) — местонахождение не определено.
13. *Королев* (+) — город Карачев к востоку от Брянска.
14. *Курск* (+) — город на ручье Кур, впадающем в реку Тускарь.
15. *Луцк* (+) — западнорусский город.
16. *Мерал* (+) — Мерла, приток Ворсклы.
17. *Новгород* (+/–) — Новгород-Северский.
18. *Новгород-Северский* (+) — владение Игоря Святославича.
19. *Олжичь* (+) — селение, расположенное у места впадения Десны в Днепр.
20. *Оскол* (+) — левый приток Северного Донца.
21. *Переяславль* (+) — Переяславль Южный, ныне Переяславль Хмельницкий.
22. *Пинск* (+) — западнорусский город.
23. *половцы* (+) — русское именование степного народа куманов.
24. *Посемье* (+) — земли по берегам Сейма, левого притока Десны.

25. *Путивль* (-) — город в Северской земле или княжеское село Путивск.
26. *Римов* (-) — местонахождение точно не определено.
27. *Русская земля* (-) — политико-исторический термин, имевший широкое и узкое значения.
28. *Русь* (+) — одновременно этнотопоним и этноним.
29. *Рыльск* (+) — город в Курском княжестве на реках Сейме и Рыле.
30. *Салница* (-) — название, точная идентификация которого остается неясной.
31. *Северские города* (+) — города Северской земли, ныне территория Черниговской и Сумской губерний.
32. *Семь* (+) — река Сейм.
33. *смолянны* (+) — жители Смоленского княжества.
34. *Суждаль* (+) — Суздаль, древнерусский город.
35. *Сула* (+) — левый приток Днепра.
36. *Сюурлий* (-) — река, где было столкновение Игоря с половцами — 8 вариантов.
37. *Тор* (+) — приток Северского Донца.
38. *Треполь* (+) — город на Днестре, ныне Триполье.
39. *Трубчк* (+) — Трубчевск, город на Десне.
40. *Туров* (+) — древнерусский город.
41. *Угол (Ерель)* (+/-) — вероятно, это район при впадении в Днепр реки Орель.
42. *Хырий (Хорол)* (+) — правый приток реки Псел.
43. *Чернигов* (+) — город на реке Десне, центр одноименного княжества.

Таким образом, из 43 именовании неопределенными оказались 8. Изменили денотативную адресацию 3. 32 географических понятия в настоящее время идентифицируются.

Данные летописной повести из *Лаврентьевской летописи*

1. *Владимир* (+/-) — город Владимир-Волынский.
2. *Дон* (+/-) — река Северский Донец.
3. *Конев* (+) — г. Канев на Днестре ниже по его течению от Киева.
4. *Киев* (+) — г. Киев.
5. *кумани* (+) — половцы.
6. *Луцк* (+) — город Луцк.
7. *Новгород-Северский* (+) — удельный город князя Игоря.

8. *Переяславль* (+) — ныне Переяславль Хмельницкий.
9. *Половцы* (+) — русское название куманов, или кипчаков, врагов русских князей.
10. *русь* (+) — здесь этноним: *русь, оже пришли на них*.
11. *Рыльск* (+) — город в Курском княжении на реках Сейме и Рыле.
12. *Сула* (+) — река на юге Русской земли.
13. *Трубеч* (+) — совр. Трубчевск, город на Десне.
14. *Туров* (+) — центр Турово-Пинского княжества.
15. *Угол* (+/–) — река Орель, левый приток Днестра.
16. *Чернигов* (+) — город на Десне, центр одноименного княжества.

Итак, в тексте Лаврентьевской летописи идентифицируется полностью 13 именований, 3 — изменили свою денотативную адресацию.

«Географическая привязка» в *Слове* остается частичной — очевидно, ровно настолько, чтобы быть и оставаться текстом художественным, и в то же время быть рефлексом реальных исторических событий. Именно это отличало средневековые тексты, когда еще не был выработан столь привычный для нас сейчас прием исторического романа, когда среди реальных и вполне узнаваемых мест движутся и живут никогда не существовавшие герои. Достаточно сравнить текст *Слова* и рыцарские романы европейского Средневековья — и перед нашими глазами предстанет получившаяся выше пространственная структура.

Примечания

¹ Текст *Слова* взят по изданию [Слово 1985]. Многие сведения, используемые в настоящей работе, почерпнуты из пятитомной *Энциклопедии* [Энциклопедия 1995].

² Напоминаем, что здесь рассматривается только буквальный этноним, а не его возможные перифразы: *дети бесовы, поганые, «галки»* и под.

³ Тексты летописных повестей анализировались по изданию [Памятники 1980: 345—373].

⁴ Ипатьевская летопись — общерусский летописный свод южной редакции, охватывающий период до 1292 г. и состоящий из трех компонентов: 3 редакции *Повести временных лет* (до 1118 г.), *Киевской летописи*

(1119—1198), *Галицко-Волынской летописи* (1205—1292). Более подробно в связи со *Словом* см. [Энциклопедия 1995, II: 304—305].

⁵ Эти различия в анализирувавшихся нами текстах передаются издателями через различие строчной буквы (народ) и прописной (страна).

Литература

Ерофеева 1997 — *Ерофеева Н.* Дело о полку Игоре. Самиздат, 1997.

Николаева 1997 — *Николаева Т. М.* Слово о полку Игоре. Лингвистика текста и поэтика. М., 1997.

Памятники 1980 — *Памятники Древней Руси. XII век.* М., 1980.

Слово 1985 — *Слово о полку Игоре.* М., 1985.

Энциклопедия 1995 — *Пятитомная Энциклопедия Слова о полку Игоре.* СПб., 1995.

≡ III ≡

МЕТАТЕКСТ И ЕГО ФУНКЦИИ В ТЕКСТЕ (на материале Мариинского Евангелия)

Не будучи, как представляется априори, обращенными непосредственно к нити основного повествования текста, метатекстовые компоненты вносят некий дополнительный смысловой «этаж» в содержание текста, обнажая его внутреннюю структуру, его соотношение с другими текстами и самим собой, его внешнюю и внутреннюю цитацию.

Метатекстовые нити могут выполнять самые различные функции. Они проясняют семантический узор основного текста, соединяют различные его элементы, усиливают, скрепляют. Иногда их можно выдернуть, не повредив остального. Иногда нет [Вежбицка 1978: 421].

К метатекстовым компонентам относятся и термины-субстантивы вроде *имя, слово, выражение*, т. е. элементы метаязыка с соответствующими им толкованиями. Эти толкования вводятся через кодовые связки типа *а именно, то есть, называемый* и т. д. К ним же относятся (или присоединяются) толкования приблизительные, вводимые через *вроде бы, якобы, подобно* и т. д. В этом плане метатекстовые элементы сближаются со сферой неточных номинаций (о последних см. (Сахно 1983)). Приблизительность номинаций пересекается с чужим словом в тексте и с отношением к нему, с цитацией и модальностью. В свою очередь цитирование, как явное, так и имплицитное, так же может быть структурным средством метатекстовой организации. Обращение к чужой речи есть результат заботы о точности своего кода. Это же коммуникативное стремление обнаруживаем и за толкованием, переводом слова или выражения чужого языка.

Таким образом, метатекстовые компоненты могут функционально соотноситься, с одной стороны, с такими категориями текста, как «чужое слово», отношение к нему, выраженная модальность. С другой стороны, они соотносятся с категориями приблизительности, неопределенности имени, а через последнюю — с экзистенциальностью и интродуктивностью.

Определение функциональной нагрузки каждого метакомпонента — это выявление смыслового его веса и смысловой задачи в общем семантическом пространстве текста. Это выявление неочевидных смысловых корреляций, включающихся в общую систему смысловых отношений данного текста. Поэтому анализ метакомпонентов неотделим от общих методов анализа структуры текста в целом, когда текст рассматривается как замкнутая дешифруемая нами система (безотносительно к авторской интенции). Обычно метатекстовые компоненты усматривают в текстах нового времени. Однако и в старых текстах они используются так же активно¹.

С очевидностью можно предсказать, что в тексте полемическом и в тексте дидактическом число метакомпонентов, чужих слов и цитации будет намного больше, чем в текстах сугубо нарративных.

Полемичность пронизывает всю текстовую структуру евангельских текстов. Этим они отличаются от житийных. См. типы номинации Феодосия и неизменность его образа (а следовательно, и неизменность точки зрения) на всем протяжении житийного текста (Михайловская 1981), тогда как в евангельских текстах полифония наименований и полемика отношений создают огромный диапазон номинаций:

Исѣ — снѣ члвчскы — тектонѣ снѣ — Хѣ снѣ бжнн —
 Исѣ Наздрѣннѣ — снѣ мон възлюблены — члвкъ съ — цсръ
 Израилвѣ — нарицаемы Хѣ — цсръ нюденскѣ — оучителю —
 равви — ги — наставниче — тѣ и др.²

Полемичность выступает и при обращении к авторитетам пророков, в особенности Моисея:

неѣко отъ Мосѣа естъ нѣ отъ оцѣ (И. 7:22); не Моси дасть вамъ
 хлѣвъ съ неѣсе (И. 6:22); что вамъ заповѣдѣ Моси (М. 10:3).

За текстом стоит отражающаяся в нем культура. В данном случае — это культура с повышенным вниманием к вербальному воплощению бытия. Сами тексты пророчествуют: не кѣнигы ли рѣша ѣко отъ семене Два придетъ Хѣ, существенными и характеризующими являются и устные воплощения: что вам заповѣдѣ Моси, и живая устная речь действующего лица:

вы-истинж отъ нихъ еси. Ибо галилѣанинѣ еси. I бесѣда твоя подобитъ сѣ (М. 14:70); и ты отъ нихъ еси ибо и бесѣда твоя авѣ тѣ творитъ (Мф. 26:73).

Речь и слово становятся атрибутом человека: **бѣ изгона бѣсъ и тѣ бѣ немъ** (Л. 11:14). Атрибутом и речевым субститутотом народа является язык.

Опорными метаязыковыми единицами текста являются и м я и с л о в о. Имя становится ярлыком сути, переносящим на себя свойства сути и воплощающим ее. Поэтому важно и название, и самоназвание: **І нарицати сѧ отъ члкъ равви. Вы же не нарицаете сѧ равви** (Мф. 23:7—8); **ни нарицаете сѧ наставници** (Мф. 23:10). Безразличность названия младенца для данной культуры отчетлива при описании названия Иоанна Крестителя:

і высть въ осмы день придж обрѣзатъ отрочатѣ. І нарицахъ е именемъ отца своего Захарѣ. І отъвѣштавъши мати его рече ни нѣ да наречетъ сѧ Иоанъ І рѣша еи. Ъко никтоже есть отъ рождениѣ твоего. Іже нарицаатъ сѧ именемъ тѣмъ. Помаваахъ же отъцю его. како ви хотѣлъ нарешти е. І испрошъ дъштицѧ написа гла. Иоанъ есть нма емоу і чюдиша (сѧ) вси (Л. 1:59—62).

В тексте отражены и акты переназывания, нареkania взрослых людей:

ты еси Симонъ снѣ нонинѣ. Ты наречешн сѧ Кифа еже съказаатъ сѧ Петръ (И. 1:43); **нарече нма именѣ, Воанирѣсь, еже есть сна громова** (М. 3:17).

Однако получение нового имени не есть в то же время полная отмена старого существования: **и гла Петрови Симоне съспиши ли** (М. 14:37). Получается некоторая раздельность существования человека и его воплощения в имени: **не съ ли есть тектоновъ снѣ. Не мати ли его нарицаетъ сѧ Марѣ** (Мф. 13:37). (Сейчас было бы сказано: *он сын плотника и Марии.*) Эта параллельность существования не только осознается, но и описывается: **глаахъ же Пилатови архуерен нюденци. Не пиши црѣ нюденскѣ нѣ ѣко самъ рече. Цсрѣ есмъ нюденскѣ** (И. 19:21). Таким образом, имя становится как бы повышенной ипостасью лица:

и бѣси повинутъ сѧ намъ о имени твоємъ (Л. 10:17); **аште приметъ отроча се въ нма мое ма приметъ** (Л. 9:48); **нѣ си въсѣ сътворатъ вамъ за нма мое** (И. 15:21) и под.

Вторым существенным для культуры конструктом является слово — основное понятие действия, как имя есть основной терм:

аште кто любитъ ма слово мое съблюдетъ (И. 14:23); нъ иштете мене оубити ꙗко слово мое не вѣмѣштаатъ съ въ васъ (И. 8:37); въсѣкъ грады къ мнѣ и слышан словеса моѣ и творѣ (Л. 6:47); рыци словомъ и исцѣлѣеть отрокъ мой (Л. 7:7)

и др. В самом тексте различаются два вида поучения: слово и параболическое иносказание — притча:

І тацѣми притѣчѣми мѣнозѣми глаше имъ слово... бес притѣча же не глаше имъ (М. 4:33—34); въпрашаахъ же и оученици его глѣште. что есть притча си (Л. 8:9).

Суть притчи, ее иносказание могут остаться непонятными: **І ти ничесоже отъ сихъ не разоумѣша. І въ глосъ съкровень отъ нихъ. І не разоумѣахъ глмыхъ** (Л. 18:34). Напротив, этот смысл может быть разгадан легко: **І слышавъше архирен и фарисен притѣчѣ его разоумѣша ꙗко о нихъ глаше** (Мф. 21:45). Описываемую культуру можно, таким образом, назвать ориентированной на вербальность. Это установка на слово как действие высшего плана, на слово и м я как особую суть, параллельную обыденной сути личности, на сакрализацию текста.

Иудаизм и вслед за ним ислам разрабатывали доктрину о предвечном бытии сакрального текста — как довременной нормы для еще не сотворенного мира: но в христианстве место этой доктрины занимает учение о таком же предвечном, о довременном бытии Логоса, притом понятого как личность («ипостась»)… И все же само имя «Логоса», или «Слова», очень естественно ассоциировалось с понятием «слова» как текста — с понятием книги [Аверинцев 1977: 201].

В сугубо полемическом тексте, каким является евангельский текст, антитетичным можно считать не только поведение книжников, но и поведение нейтральное, находящееся вне вербального противодействия слова как живой поучающей речи и книги как окаменевшей догмы. Носителями невербальной культуры оказываются три персонажа, каждый из которых несет определенную функциональную нагрузку.

Функция до-словного, до-именного проникновения в суть осуществляется Иоанном Крестителем. Прежде всего примечательно, что мы не знаем о каком-либо наречении им учеников и крестящихся людей, он не дает имен. Все его ответы относятся к денотативной, а не номинативной сути: **ты ли еси грады ли иного чаемъ**

(Л. 7:20); съ естъ гркдын по мьнѣ. іже прѣдъ мъножъ высть. Емоу же азъ нѣсмъ достоинъ да отрѣшж ремень сапогоу его (И. 1:27). Так же, по сути, он характеризует и себя: І въпросиша и чѣто оуво ты еси. І мнѣ ли еси. і гла нѣсмъ. Пророкъ еси ты. і отъвѣшта ни (И. 1:20—21). В тексте о нем поэтому говорится, что он: не вѣ тѣ свѣтѣ нѣ да съвѣдѣтельствоуетъ о свѣтѣ (И. 1:8), и только после него: І слово плѣтъ высть (И. 1:14).

Функцию Беседы, Дискуссии, любознательного отношения к новизне, происходящую от концептуальной пресыщенности, иначе говоря, функцию быть носителем эллинистического мировоззрения, текст представляет тетрарху Галилеи и Переи Ироду Антипе. Он — сын царя Ирода, поэтому человек, называющий себя царем иудейским, ему лишь любопытен; он привык беседовать с Иоанном Крестителем:

Иродъ во воѣбаше съ Иоана вѣды и мжжа правѣдѣна и стѣ. І хранѣаше и. і послушашж его мъного творѣаше і. въ сласть его послушашаше (М. 6:20).

Привыкнув к эллинистической пестроте культуры, он готов включить в нее нечто новое:

Иродъ же видѣвъ Иса радъ бысть зѣло бѣ во желѣжъ отъ мьногъ врѣенъ видѣти зане слышашаше мънога о немъ. І надѣаше съ знамение егѣро видѣти отъ него бываемо. Въпрашашаше же и словесы мьногы (Л. 23:8—9).

Самый отчетливый чужой в среде вербальной культуры — римлянин Понтий Пилат. Его функция — это функция Сути, Прагмы. В тексте показано понимание им двух параллельных сущностных начал в окружающей культуре: денотативной и номинативной сущности, а также понимание своей чуждости этой культуре:

ты ли еси цѣрь нюденскъ. Отъвѣшта емоу Ис̄. о себѣ ли ты глещи се. ли ини тебѣ рѣша о мьнѣ. Отъвѣшта Пилать. еда азъ жидовинъ есмь. родъ твои и архнерен прѣдаша тѣ мьнѣ (И. 18:33—35).

Он требует ответа «по сути»:

ты ли еси цѣрь нюденскъ (Мф. 27:11); ты ли еси цѣрь нюденскъ (М. 5:2); ты ли еси цѣсарь нюдеомъ (Л. 23:3); ты ли еси цсръ нюденскъ (И. 8:33).

Обращаясь к толпе, Пилат показывает понимание роли имени в окружающей его среде и в то же время подчеркивает несерьезность именованного как вины с его точки зрения:

Варавва ли. Или Иса нарицаемаго Ха (Мф. 27:17); **что же сътвориш Иса нарицаемаго Ха** (Мф. 27:22); **что оубо хощете сътвориш его же глѣте црѣв юденска** (М. 15:12).

Поэтому, с его точки зрения, можно казнить лишь претендента на суть, но не претендента на имя:

глаахъ же Пилатови архирен юденсцин. Не пиши црѣв юденскъ. нъ ѣко самъ рече. црѣв есмь юденскъ. отъвѣшта Пилатъ. еже писахъ писахъ (И. 19:21—22).

Это глубокое противопоставление римской и иудейской культур отмечают также А. и Д. Пэтт, авторы структурно-семиотического анализа новозаветного текста: М. 15—16; они связывают его с оппозициями: одиночка — толпа, секулярность — традиция (Patte 1978); примечательно, что это отрицание сакральности чисто вербальной культуры сближает ранее враждебных друг другу Ирода и Пилата:

высте же си друуга. Иродъ же и Пилатъ въ тѣ день съ совожъ. Прѣжде бо бѣашете враждъ имжштѣ между совожъ (Л. 23:12).

Понимание важности слова и имени для той культуры, которая стояла за анализируемым текстом, диктовало особенное внимание к функционированию метатекстовых компонентов. Лингвистика текста, как указывалось выше, всегда имеет дело с ситуацией выбора, т. е. такой, когда требования как грамматики, так и стилистики допускают плюрализм употребления. Поэтому важно знать, что такой выбор есть: если бы все собственные имена вводились через имя, то это была бы языковая норма. Сопоставительный анализ четырех текстов говорит о том, что этот выбор представлен: **видѣ члка на мытъници сѣдлаша, имене Матѣа** (Мф. 9:9), ср.: **видѣ Левчиуж Альфѣова сѣдлаштѣ на мытъници** (М. 2:14). Ср. также первые упоминания: **и се приде единъ отъ архисинагогъ. именемъ Идиръ** (М. 5:22), и другое введение: **сынъ Тимеовъ Вартимен. слѣпъ сѣдѣаше при пжти хлѣбама** (М. 10:46), где ни Тимей, ни Вартимей больше нигде не фигурируют. Таким образом, задача дешифровки функциональной нагрузки метатекстовых компонентов в данном тексте вполне может быть поставлена.

Метатекстовые компоненты с лексемой *имя*

Рассматриваются не ситуации нареkania, давания имени, о которых говорилось выше в связи с общим определением культуры этноса как вербально ориентированного, но те, когда лексема *имя* добавляется к имени собственному, уже у человека имеющемуся. Таких текстовых отрезков в Мариинском Евангелии — 19:

1) ч̄ка. На мытѣнци сѣдаша. імене Матеа (Мф. 9:19); 2) шѣма же на десате ап̄ла. імена сжтѣ се (Мф. 10:2); 3) обрѣтѣ ч̄ка куринѣнска, іменемъ Симона (Мф. 27:32); 4) ч̄кѣ богатѣ отъ ариматѣа іменемъ Иосифъ (Мф. 25:27); 5) приде единъ отъ архисоупагогѣ. іменемъ Ианръ (М. 5:22); 6) высть перен единъ именемъ Захаріѣ... жена его... има ен Елисаветѣ (Л. 1:5); 7) посланъ высть... мжжеви. емоуже има Иосифъ (Л. 1:27); 8) і има дѣвѣ Маріѣ (Л. 1:27); 9) і се бѣ ч̄кѣ въ Иліѣ. емоу же има Симеонъ (Л. 2:25); 10) емоу же бѣ има Ианръ (Л. 8:11); 11) жена едина именемъ Марѣта (Л. 10:38); 12) і сѣи бѣ сестра именемъ Маріѣ (Л. 10:39); 13) нищѣ же бѣ единъ именемъ Лазарѣ (Л. 16:19—20); 14) и се мжжѣ именемъ нарицаемъ Закъхен (Л. 19:2); 15) і се мжжѣ именемъ Иосифъ. сѣвѣтѣникъ сы (Л. 23:50); 16) отъвѣштавѣ же единъ емоуже има Клеопа (Л. 24:18); 17) высть ч̄кѣ. посланъ отъ Ба. іма емоу Иоанъ (И. 1:6); 18) бѣ же ч̄лкѣ отъ Фарисѣи. Никодимъ има емоу (И. 3:1); 19) бѣ же има рабоу Малухъ (И. 18:10).

Для анализа текстовых функций перечисленных отрывков составлен был набор анкетировуемых признаков: 1) как вводится этот же персонаж в других текстах Мариинского Евангелия, если он там представлен; 2) осуществляется введение персонажа в прямой или в косвенной речи; 3) какой набор лексем характеризует данные отрывки; 4) какие ключевые нарративные темы связаны с данными отрывками; 5) какова ценностная ориентация говорящего — нейтрален, христианин, враг христианства; 6) какова ценностная ориентация вводимого персонажа; 7) меняются ли обе ориентации?

Полученные результаты

1. Во всех отрывках с лексемой *имя* присутствуют лексические показатели категории экзистенциальности: формы от *быть*, формы от *один*, формы от *человек*, *муж*, *жена* и т. д., особые экзистенциальные частицы *се*, *і се*. См. (сохраняется нумерация выше):

1) чл̄ка... сѣдша (статальность). Ср.: мытарѣ... сѣдштѣ (Л. 5:27); 2) апл̄ма імена... салтѣ се; 3) ч̄ка обрѣтѣ курненска — ср. единомуѣ Симоноу курѣниноу (М. 15:21); емѣше Симона единаго киринѣа (Л. 23:26); 4) чл̄кѣ богатѣ отѣ Ариматѣѣж; приде Иосифѣ іже и тѣ вѣ (М. 15:43—45); сѣ мжжѣ сѣвѣтъникѣ сы (Л. 23:50); 5) приде единѣ отѣ архисоунагогѣ; сѣ кназѣ вѣшедѣ (Мф. 9:18); ісѣ приде мжжѣ к Исоу емоу же бѣ има... І тѣ кназѣ вѣ (Л. 8:40); 6) быстѣ нерен единѣ; 7) посланѣ быстѣ мжжеви; 8) има дѣ вѣ Марѣ; 9) сѣ вѣ ч̄кѣ Ил̄мѣ; 10) ісѣ придемжжѣ кѣ Исоу. емоу же бѣ има... кназѣ... бѣ; 11) выстѣ же ходаштемѣ наа... жена едина; бѣ же единѣ бола Лазарѣ (И. 11:1—5); 12) ісѣи бѣ сестра; 13) нищѣ же бѣ... единѣ именемѣ Лазарѣ. Ср. ранее в этом же эпизоде: чавкѣ же единѣ вѣ... богатѣ; 14) и сѣ мжжѣ... бѣ старѣи мытаремѣ; 15) ісѣ мжжѣ именемѣ... сѣвѣтъникѣ сы; 16) отѣвѣштавѣ же единѣ емоу же има; 17) выстѣ ч̄кѣ посланѣ; 18) бѣ же чл̄кѣ отѣ фарисѣи; 19) бѣ же има рабоу... Ср. оудари единѣ нѣкы отѣ нихѣ архиреова раба (Л. 22:50); единѣ же отѣ стоаштинихѣ извлѣкѣ ножѣ оударн раба архиреова (М. 14:47); ісѣ единѣ отѣ сжштинихѣ сѣ Ис̄мѣ... оударн раба архиреова (Мф. 26:51).

Таким образом, в перечисленных отрывках и в связанных с ними тождеством ситуации других отрывках текста обязательно присутствуют показатели категории неопределенности в ее интродуктивно-экзистенциальном варианте: бѣ, сы, чл̄кѣ, мжжѣ, единѣ, жена и т. п. Факт связи неопределенности имени в тексте и прерыва нарративной линии, введения нового эпизода известен уже давно (в особенности см.: Вайрих 1978)), именно так неопределенность функционирует в интродукции притч: ч̄кѣ етерѣ имѣ двѣ чадѣ (Мф. 21:28); двѣ длѣжника бѣсте заимодавѣцоу етероу (Л. 7:41); чл̄кѣ единѣ сѣхождааше (Л. 10:30); ч̄коу единомуѣ богатоу оговѣси са нива (Л. 12:16) и т. д. Однако в притчах персонажи безымянны. Более существенное отличие — различие ключевых сюжетных тем, сопровождающих притчи и *имя*-ситуации. Первая тема последних — это тема *д в и ж е н и я*, *п у т и*. Глаголы движения всегда сопровождают отрывки с метакомпонентом *имя*, передаваемые ситуации — это всегда в буквальном смысле «проходные эпизоды»:

1) І прѣходѣ... видѣ ч̄ка; и знде и оузрѣ мытарѣ именемѣ Левѣѣѣж; 2) і при зѣ ва оба на десѣте оученика своѣ; 3) сход-

кще же обрѣтѣ чѣка... задѣша мномо ходаштоу единомоу (М. 15:21); і ѣко и повѣса емъше симона градшта съ сѣла (Л. 23:26); 4) приде члкъ богатъ; приде Иосифъ отъ Ариматѣя (М. 15:43—45); Иосифъ... пристѣпъ къ Пилатоу (Л. 23:50); 5) і се приде... се князъ въ шедъ (Мф. 9:18); і се приде мѣжъ к Исоу (Л. 8:40); 6) ѣви же сѣмоу анѣъ; 7—8) посланъ бысть мѣжеви; 9) і приде дхмъ въ цркви; 10) и се приде мѣжъ къ Исоу; 11—12) бысть же ходаштемъ имъ... въ ниде Исъ; 13) (единственное исключение); 14) і вышедъ проходаше Исъ; 15) і сѣ пристѣпъ къ Пилатоу; 16) Исъ приближъ сѣндѣаше съ нима; 17) бысть чкъ посланъ отъ Ба; 18) съ приде къ нему инштинъ; 19) приде тамо съ свѣтилы...

Итак, с темой и мени связывается тема пути. Во всех эпизодах присутствует косвенная речь, исключение — № 13, оно включено в рассказ, в притчу. Эти «проходные эпизоды» входят в основное повествование текста, не являясь параболическими отклонениями. Исходной ценностной точкой является нейтральность либо позитивность как рассказчика, так и персонажа.

2. Вторая ведущая сопровождающая тема — тема контакта, прикосновения, касания, как физического контакта, так и поведенческого сближения. Контакт связан с христианством, с Иисусом; инициатором контакта может быть как вводимый персонаж, так и Христос. См. конкретно: 1) мытарь Матфей становится учеником Христа; 2) Христос созывает учеников и дает им власть; 3) Симону Кириянину дают нести крест Христа; 4) Иосиф Аримафейский просит тело Иисуса и получает его; 5) Иаир — паде на ногу его; Христос исцеляет его дочь, коснувшись руки; 6) Захария и Елизавета становятся родителями Иоанна Крестителя; 7—8) Иосиф и Мария становятся сопричастны христианству через зачатие; 9) праведный Симеон получает возможность умереть, после того как берет на руки младенца Христа; 10) Иаир — см. 5; 11—12) Марфа и Мария сѣдѣши при ногу нсвоу, принимают Христа в доме; 13) нищий Лазарь приобщается к посмертному блаженству (но здесь исключение остается — он как бы вне христианства); 14) бывший мытарь Закхей неожиданно принимает Христа в доме; 15) см. 4; 16) Клеопа, идя с воскресшим Христом, узнает его; 17) Иоанн Креститель крестит Христа; 18) Никодим приходит к Христу за истиной и становится близким ему; 19) Христос касается отрезанного уха раба Малха и исцеляет его.

Таким образом, к теме пути присоединяется тема о б р е т е н и я через контакт. Ценностные ориентации из нейтральных становятся позитивными. Здесь нет, как в канонических притчах, ни дурных хозяев, ни неразумных дев, ни злых работодателей, движение всегда от нейтрального к «своему», к позитивному. Описанные ситуации реальны и включены в основное повествование. Именно так в повествовании обычно отличается пример (он может быть безымянным) от образца (образец всегда конкретен). Поэтому эпизоды с металексемой «имя» можно назвать с к р ы т ы м и п р и т ч а м и - о б р а з ц а м и.

Метатекстовые компоненты с лексемой *нарицаемый*

В данной группе отрывков оказалось целесообразным различать тип основной лексемы: *человек; место*.

«Нарикаемый» человек

Рассматривались приименные показатели, но не глаголы называния, хотя именно глаголы способны очень четко передавать разное отношение к сути=имени собственному и сути=имени нарицательному: *не съ ли естъ тектоновъ снѣ. Не мати ли его нарицаеть сѧ Марнѣ* (Мф. 13:55) — ср. выше возможную современную форму *Он сын Марии и плотника*.

Во всем анализируемом тексте представлено 18 подобных примеров:

- 1) *роди ск Исѣ нарицаемыи Хсѣ* (Мф. 1:16);
- 2) *видѣ... Симона нарицаемаго Петра* (Мф. 4:18);
- 3) *и Келевен наречены Таден* (Мф. 10:2);
- 4) *на дворѣ архiereовъ нарицаемаго Канѣфа* (Мф. 26:3);
- 5) *шедѣ отъ овоуж ндсѧт нарицаемы Июда Искарнотъскы* (Мф. 26:14);
- 6) *имѣаше же тѣгда съвѣзънѣ нарочита нарицаемаго Варавва* (Мф. 27:16);
- 7) *кого хощете отъ овою отъпоушту вамѣ. Вараввж ли. или Иса нарицаемаго Ха* (Мф. 27:17);
- 8) *что же сътвориш Иса нарицаемаго Ха* (Мф. 27:22);
- 9) *бѣ же нарицаемы Варавва съ своими ковѣнны съвѣзанъ* (М. 15:7);
- 10) *сто оубо хощете сътвориш его же глетѣ цсрѣ июденска* (М. 15:12);
- 11) *и Симона нарицаемаго Зилота* (Л. 6:15);
- 12) *и жены едины бѣахж нсцѣлены... Марнѣ нарицаемаѣ Магдалини* (Л. 8:2);
- 13) *се народѣ и нарицаемы Июда единѣ отъ овою на десѧте ндѣаше* (Л. 22:47);
- 14) *вынде*

же сотона вы-Июдъ нарицаемааго Искариотъ сѣща отъ числа овою на десѣте (Л. 22:3); 15) члвкъ нарицаемы Ис. бръные сътвори и помаза очи мои (И. 9:11); 16—18) Тома нарицаемы близнецъ (И. 9:6; 20:24; 21:2).

Слово «называемый», как отмечает Л. С. Сахно, на самом деле многозначно, оно может соответствовать позиции всех, позиции не всех. Последнее вызывает желание полемизировать (Сахно 1983: 33). К этому делению можно добавить и другое: «называемый» относится к подлинному имени: нарицаемы Варавва или это некоторое добавление к собственному имени, дополнительный идентификатор — Маріѣ нарицаемаѣ Магдалини. В первом случае «называемый» есть ситуативный точный коррелят «по имени», именно поэтому он наиболее важен для понимания функционального разграничения этих групп. В остальных случаях «называемый» свидетельствует о дополнении к имени. В целом для этой группы намечаются три принципиально разных множества с метакомпонентом *нарицаемый*.

1. Человек получает другое имя или добавление к исконному имени:

Симонъ нарицаемый Петръ; Келевен наречены Таден; Маріѣ нарицаемаѣ Магдалини; нарицаемы Июда Искариотъскы; Симонъ нарицаемы Зилотъ.

В этих случаях персонаж вводится через косвенную авторскую речь. Автор присоединяется к общему называнию. Русский эквивалент — *прозываемый* или *называемый*.

2. Человеку приписывают некую сущностную характеристику и называют по ней:

Ісѣ нарицаемы Хсѣ; Іса нарицаемааго Ха (Речь Пилата); Іса нарицаемааго Ха (Речь Пилата); его же глѣте цсрѣ нюденска (Речь Пилата).

Здесь случай второго «называемого», по Л. С. Сахно: Пилат не примыкает к точке зрения иудеев, он подчеркивает, что это именно их номинации:

і гла нюдеомъ се цсрѣ вашъ (И. 19:14); гла имъ Пилатъ. цсрѣ ли вашего пропънж (И. 19:15).

Имплицитное цитирование, о котором говорилось выше в связи с наблюдениями А. Вежбицкой, содержится в связи с данной но-

минацией, выступает отчетливо и в обращении, где «называемый» обычно имплицуруется:

ржгаахжса емоу глѣшѣте. радоуи са цѣрю нюденскѣ (Мф. 27:29);
і начаса цѣловати н. радоуи са цѣрю нюдескѣ (М. 15:18).

3. *Нарицаемый* относится к подлинному имени человека: нарицаемы Канѣфа; нарицаемы Варавва; нарицаемы Июда; нарицаемы Ис. Во всех этих номинациях персонаж ценностно чужд говорящему, он не проходит пути, освоения, так: нарицаемы Ис — говорит слепой, как бы цитируя толпу и ее речь.

Таким образом, *нарицаемый* — это коннотативный метакомпонент. Передаваемые коннотативные оттенки распределяются следующим образом: группа 1 — передается чужое дополнительное именование, отношение к нему наиболее нейтральное; группа 2 — передается чужая сущностная номинация, говорящий к ней не присоединяется; группа 3 — передается собственное отчужденное отношение к персонажу. Таким образом, если компонент «по имени» связан, как говорилось, с «освоением», то «нарицаемый» связан, напротив, с «отчуждением».

Специальное функциональное место в этой связи занимает в данном тексте подчеркивание «чуждости» Иуды Искариота. Первоначально *нарицаемый* относится к его топонимическому прозвищу: он Иуда, называемый Искариотским, как Мария называется Магдалиной. Но это первичная нейтральность снимается переводом его номинации с *нарицаемый* в группу 3 — он становится нарицаемы Июда. Его чуждость подчеркивается в тексте и особым приемом: при анафорической номинации коммуникативным определением:

Июда Искариотѣскы іже н прѣдасть (Мф. 10:4); отъ овоуж ндсат нарицаемы Июда Искариотѣскы (Мф. 26:14); отъ вѣщавъ же Июда прѣдаъ н его рече (Мф. 26:25); Июда единъ отъ овою на десате приде (Мф. 26:47); видѣвъ Июди прѣдавыи его (Мф. 27:3); і Юдж Искариотѣскааго іже н прѣдасты-н (М. 3:19); Июда Искариотѣскы единъ отъ овою на десате иде (М. 14:10); приде Июда единъ отъ овоуж на десате (И. 14:43); вьниде же сотона вы-Июдж нарицаемааго Искариотѣ сѣща отъ числа овою на десате (Л. 22:3); се народъ н нарицаемы Июда ндѣаше (Л. 22:47); глааше же Июдж Симонова. Искариота съ во хотѣаше прѣдати н единъ сы отъ овою на десе (И. 6:71); гла же единъ отъ оученикъ его. Июда Симонъ Искари-

отъскы. іже и хотѣаше прѣдати (И. 12:4); въ срѣце Июдѣ Симоно-
воу Искарнотъскоу моу да и прѣдасть (И. 13:2); вѣдѣаше же Июда
иже и прѣдааше (И. 18:2).

Иуда, таким образом, вводится всегда как новый персонаж, интро-
дуктивно, тем самым это постоянство развернутого коммуникатив-
ного определения сближает, как говорилось, метатекстовые компо-
ненты с неопределенными дескрипторами имени.

«Нарицаемое» место

В тексте Мариинского Евангелия таких отрывков 11:

- 1) градъ нарицаемъи Назаредъ (Мф. 2:23); 2) на мѣсто нарицае-
мое Голгогота еже естъ нарицаемое Краннево мѣсто (Мф. 27:33);
- 3) на мѣсто нарицаемое Краннево (Л. 23:33); 4) ізиде въ нарицаемое
Краннево мѣсто (И. 19:17); 5) въ градъ Галиленскъ емоу же има
Назаретъ (Л. 1:26); 6) въ градъ Двѣ. іже нарицаатъ сѧ Витле-
емъ (Л. 2:4); 7) ідѣаше Исъ въ градъ нарицаемъи Наннъ (Л. 7:11);
- 8) на мѣсто поусто града нарицаемааго Видѣсанда (Л. 9:10);
- 9) весь... ен же има Емаоусъ (Л. 24:13); 10) въ градъ самарьскъ на-
рицаемы Сухаръ (И. 4:5); 11) иде... въ Ефремъ нарицаемъ градъ
(И. 11:54).

Коннотации отчужденности и негативности в этих именованьях
нет. Выступают как функциональные синонимы: градъ нарицаемъи
Назаредъ и емоу же има Назаретъ. Как и отрывки с лексемой *имя*,
эти отрывки текста связаны с темой пути, движения: *пришедъ*,
привѣса, *придѣ*, *ізиде*, *посланъ выстѣ*, *възиде*, *ідѣаше*, *отиде*,
иджшта, *приде*, *иде*. Но их сюжетная нагрузка специфична: подоб-
ные топонимы с метакомпонентом вводятся перед началом
значительных событий: 1 и 5 — явление ангела Марии; 2, 3, 4 — казнь
Христа; 6 — рождение Христа; 7 — воскрешение мертвого сына вдо-
вы и полное признание Христа Иоанном Крестителем; 8 — первое
умножение хлебов; 9 — явление воскресшего Иисуса; 10 — эпизод с
самарянкой и превращение воды в вино; 11 — приближение иудей-
ской Пасхи.

Таким образом, метакомпонент «нарицаемый», обращенный к
топонимам, служит функции привлечения внимания ко в дальней-
шем важному месту, освоение его от изначальной неизвестности
(Иерусалим, Галилея так не вводятся). Поэтому текстовая нагруз-

ка подобных компонентов сочетает в себе и функции группы *имя* (освоение), и свойства «нарицаемый» человек (исходная отчужденность).

«Чужое иноязычное слово» как метатекстовый компонент

Иноязычное слово — обращение

Как говорилось выше, цитации, текстовые отсылки и самоотсылки есть также явления метатекста, они переключают внимание адресата на собственно текстовые компоненты, тем самым создается следующий уровень интерпретации. Включенная речь, чужая — это и буквально чужая речь, вставляемая в текст сознательно (в случае данного текста это очевидно), иноязычные инкорпорирования могут переводиться, толковаться, или вводиться без перевода.

Именно обращение является в Мариинском Евангелии позицией, где вводится чужая речь, параллельно со старославянской формой. Вообще в данном тексте вариации обращений, т. е. коммуникативных вариантов номинации одного лица, огромны, например, именно обращение может свидетельствовать о неполном переименовании в коммуникации: и гла *Петрови. Симоне съпиши ли* (М. 14:37), показывать все аспекты представленных «точек зрения».

Собственно чужая речь, иноязычная, выступает в данном тексте при обращении к Иисусу в речи обыденных персонажей. Всего обращений четыре: *господи, учитель, наставник и равви*. При сопоставлении с греческим текстом оказывается, что их корреспонденция неоднозначна. Представлены следующие группы старославянско-греческих соответствий:

- 1) *гн* — *Κύριε*;
- 2) *оучителю* — *Διδάσκαλε*;
- 3) *оучителю* — *Ράββει*;
- 4) *равви* — *Ράββει*;
- 5) *наставъниче* — *Ἐπίδοτα*.

Таким образом, существенно определить принцип выбора в старославянском и греческом текстах в том случае, когда арамейскому слову, перенесенному в греческий текст, соответствуют два варианта в Мариинском Евангелии, и наоборот, понять, когда одной форме *оучителю* в греческом тексте соответствует либо греческое, либо

арамейское слово. Для этого анализировались соответствующие фрагменты текста с учетом следующих показателей: 1) социальный статус адресанта; 2) отношение адресанта и адресата.

Всего отмечено 41 обращение в указанных ситуациях. Наиболее распространенным является соответствие: *оучителю* — *Διδάσκαλε* (25 случаев). Кто так обращается? Ученики Иоанна Крестителя (М. 9:38), ученики Иисуса (М. 4:38; М. 13:1), но в подавляющем большинстве это посторонние, пока еще чужие лица (или чужими и остающиеся): *единъ кънижъникъ* (Мф. 8:19; М. 12:32); *етери отъ кънижъникъ і фарисѣи* (Мф. 12:38); *садоукеи* (Мф. 22:24; С. 12:19); *законоучитель* (Мф. 22:30); *единъ отъ народа* (М. 9:17); *приде единъ въпрашааше* (М. 10:17); *едины отъ фарисѣи и иродитѣны* (М. 12:13); *мытарє* (Л. 3:12); *і се мжъ из народа възъпи* (Л. 9:38); *законникъ етеръ* (Л. 10:15); *единъ отъ народа* (Л. 12:13); *единъ къназь* (Л. 18:18) и т. д.

Выбор двух вариантов соответственно: *оучителю* — *Ράββει* и *равъви* — *Ράββει* — разрешается оппозицией числа адресующихся. Если обращается группа индивидов, то выступает форма *оучителю*; если же обращается один человек, то выступает *равъви*. Таким образом, старославянский текст отличается от греческого по текстовой функции метакомпонента — арамейского слова. Для греческого текста существенна оппозиция: «свои в целом» — *Ράββει* «посторонние» — *Διδάσκαλε*; для старославянского текста существенно обращение: один «свой» с учителем — *равъви*, группа лиц — *оучителю*, т. е. бóльшая интимизация. Так, *оучителю* говорят *оученици* (И. 11:8), ученики Иоанна (И. 6:25), *оученици его* (И. 9:2), *оученици его* (И. 11:8). Но Иуда Искариот (ученик один, хотя и предатель) говорит *равъви* (Мф. 26:25; Мф. 26:49; М. 14:45), т. е. так же, как Симон Петр (М. 9:5; М. 11:21) и другие.

Иноязычное слово — компонент текста

Выделяется 6 текстовых ситуаций введения иноязычной речи.

1) Иноязычное слово вводится в прямой речи, сообщающей о речи других без перевода-толкования (Речь — Речь — Б/Т):

речеть братоу своѣмоу рака повиннєть ксть съньмищоу (Мф. 5:22); *і нарицати сѧ отъ члкъ равъви* (Мф. 23:7); *вы же не нарицаете сѧ равъви* (Мф. 23:8).

2) Иноязычное слово вводится в прямой речи о речи других с толкованием (Речь — Речь — Т):

вы же глѣте аште речеть члкъ отъцоу ли матера корван. еже есть даръ (М. 7:11).

3) Иноязычное слово вводится в прямой речи с толкованием (Речь — Т):

ты наречеси са Кифа еже съказаатъ са Петръ (И. 1:43); і глаше авва отцъ (М. 13:36); обрѣтомъ меснѣ. еже есть съказаемо Хъ (И. 1:42).

4) Иноязычный компонент вводится в прямой речи, толкование осуществляется в косвенной (Речь — Текст — Т):

елші елші лема савахтани. ежесть бже мон бже мон вѣскѣж ма еси оставилъ (Мф. 27:46); въ девѣтѣхъ годинѣхъ вѣзъпи Исъ гласомъ велиемъ гла елши лема савахтани. еже есть съказаемое бже бже мон вѣскѣж ма остави (С. 15:34); і емъ за ржкж отроковицѣ гла ен. талитакоумъ еже есть съказаемое дѣвнице тебѣ глѣхъ вѣстанни (М. 5:41); і нарече има именѣ воанирѣсѣ. еже есть сна громова (М. 3:1—7); і гла емоу еффата. еже есть разврѣзи са (М. 7:34); і рече емоу нди оумин са въ коупели слоуамъсцѣ. еже съказаатъ са послѣланъ (И. 9:7); она же рѣсте емоу рав'ви. еже глетъ са съказаемо оучителю (И. 1:39); она гла емоу. евренскы раввоуни. еже наречеть са оучителю (И. 20:16).

5) Иноязычное слово вводится в косвенной речи как сообщение о прямой речи и в тексте толкуется (Текст — Речь — Текст — Т):

і сѣде на сѣдиншти. на мѣстѣ нарицаемѣмъ Литостротѣ. еврѣискы же Гаввата (И. 19:13); ізиде въ нарицаемое Краниево мѣсто. еже глѣтъ са евренскы Голгота (И. 19:17); і пришедъше на мѣсто нарицаемое Голгота. еже есть нарицаемое Краниево мѣсто (Мф. 27:33)

— последние два примера структурно как бы симметричны.

6) Иноязычное слово вводится в прямой речи и не толкуется (Речь — Т — Т):

не можете Боу работати и мамонѣ (Мф. 6:24); не можете Боу работати и мамонѣ (Л. 16:13).

Итак, все шесть групп связаны с прямой речью, не выявлен гипотетически возможный вариант введения иноязычного слова не в прямой речи, в тексте, без указания на то, что это факт чужой речи: в современном языке было бы скорее: *равви — это значит учитель*. В тексте же Мариинского Евангелия сопоставляется своя и чужая речь, а не значения слов.

Функционально эти группы разнородны. В книге А. и Д. Пэтт, по существу посвященной структурно-семантическому анализу текста Марка 15 и 16, много внимания уделяется функции арамейского высказывания |Еλωι, Еλωι λεμα, σαβαχθανει.| Важным, по их мнению, является установление сюжетной дистрибуции этой фразы: она включена между сообщением об абсолютной тьме и нечеловеческим, т. е. невербальным криком. Суть этого отрезка, по мнению Пэтт, в воплощении полного непонимания, одиночества (Patte 1978: 58—59). Это непонимание окружающими в тексте подчеркивается:

слышавъше глаахъ. ѿко Илья зоветь (Мф. 27:47); слышавъше глаахъ, виждъ Илья глашаатъ (М. 15:35).

Мотив непонимания и одиночества устанавливается и в других примерах этой группы: Мф. 23:7 — перед обличением фарисеев; М. 7:11; М. 14:36 — как эмоциональная трагедия; в других примерах существенным представляется коммуникативная ущербность адресанта: И. 9:7 — это прозрение слепого; М. 5:41 — восстановление мертвой; М. 7:34 — лечение косноязычного. Таким образом, метатекстовые компоненты связаны с эмоциональной отчужденностью — с непониманием — с чудом (см. и в косвенной речи усиление иноязычных компонентов именно перед Голгофой).

• • •

В общем виде функциональные нагрузки групп с метатекстовыми компонентами в Мариинском Евангелии декодируются следующим образом:

1. Группа и м я. Функция скрытой притчи-образца, демонстрация пути с позитивным исходом, становления сопричастности.

2. Группа «на р и ца е м ы й» человек. Имеет значения «прозываемый» и «так называемый». В последнем случае выполняет функцию передачи отчуждения от называемого лица или чуждости этого лица.

3. Группа «на р и ца е м о е» место. Функция привлечения внимания к данному малоизвестному месту в связи с общим сюжетом. Соотносится содержательно с группой 1 и 2.

4. Группа о б р а щ е н и е. Функция интимизации: в старославянском тексте демонстрирует близость/дальность в общении говорящего и адресата. Старославянский текст отличается в этом плане от греческого.

5. Группа и н о я з ы ч н а я р е ч ь. Вводит мотив одиночества — непонимания — чуда.

Существенно отметить функциональную противоположность иноязычного слова в группах 4 и 5. Если в контекстах группы 4 оно вводится как показатель максимальной близости, то в контекстах группы 5 — это показатель отчуждения, одиночества. Таким образом, подтверждается положение о необходимости анализировать контекстную дистрибуцию, занимаясь лингвистикой текста.

В анализировавшемся тексте не встречаются метакомпоненты, относящиеся к внешней самоорганизации текста. Метакомпоненты соотносятся не с планом выражения текста, но с его содержанием, связываясь в основном с оппозицией: свой—чужой. Так, *нма* — это «свой в чужом»; *нарицаемы* — «чужой в чужом»; *еже есть съказанное* — «чужой в своем».

Примечания

¹ См. у Н. Г. Михайловской функциональную дифференцированность глаголов речи глаголати — *молвити* в древнерусских текстах (Михайловская 1980): *молвити* передает живую речь, для особо важных цитат и речений вводятся *вѣщати* и *вѣщавати* и т. д.

² «Возможность по-разному именовать один и тот же объект проистекает из возможности по-разному его обозначить, являющейся следствием множественности суждений» (Языковая номинация. Виды наименований. М., 1977: 307).

Литература

- Аверинцев 1977 — *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
- Вайнрих 1978 — *Вайнрих Х.* Текстовая функция французского артикля // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. М., 1978.
- Вежбицка 1978 — *Вежбицка А.* Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. М., 1978
- Михайловская 1980 — *Михайловская Н. Г.* Системные связи в лексике древнерусского книжно-письменного языка XI—XIV вв. М., 1980.
- Михайловская 1981 — *Михайловская Н. Г.* К вопросу о номинации в древнерусском тексте // Вопр. языкознания. 1981. № 1.
- Сахно 1983 — *Сахно С. А.* Приблизительное наименование в естественном языке // Вопр. языкознания. 1983. № 6.
- Patte 1978 — *Patte D. A.* Structural exegesis: from theory to practice. Philadelphia, 1978.

«ИЗ ПЛАМЯ И СВЕТА РОЖДЕННОЕ СЛОВО»

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно! —
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;

Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав, его я
Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу.

(Лерм. II, 144).

Это стихотворение М. Ю. Лермонтова 1840 г. известно широко. И все же в нем обращает на себя внимание некий зашифрованный элемент: речи, обладающие необыкновенным воздействием на душу поэта, — текст или совокупность слов. Но что же это на самом деле за речи? Они обладают эмоциональным воздействием: / *им без волненья внимать невозможно... В них слезы разлуки, в них трепет свиданья.* / Они повелевают: / *И брошусь из битвы Ему я навстречу.* Но можем ли мы с уверенностью говорить о связанном вербальном тексте? Их «значенье темно иль ничтожно». Да и верба-

лизованная ли это речь — «речи», «звуки», наконец, просто «звук»? И самое непонятное в стихотворении — *из пламя и света рожденное слово*.

Рассмотренное в более широком контексте — русской поэзии XIX и XX веков, — в целом интерпретируемом как единый текст, текст поэтической культуры, это стихотворение может подвергнуться некоторой дешифровке, в особенности эти совсем непонятные строки. Необходимо, однако, снова обратиться к Лермонтову. И в других его стихах говорится о речах таинственной силы и эзотерического воздействия, но в них уже нет ни знаковой неясности, ни загадочности происхождения.

Это слова, существенные лишь для самого поэта:

Есть слова — объяснить не могу я,
Отчего у них власть надо мной;
Их услышав, опять оживу я,
Но от них не воскреснет другой.

(Лерм. I, 243)

Таким образом, потенциальная невербализованность таинственных звуков может быть признана мнимой, а «из пламя и света» — выражением случайным, синонимом «пламенных звуков».

Но все же рассмотрим еще два стихотворения Лермонтова:

Звуки

Что за звуки! неподвижен внемлю
Сладким звукам я;
Забываю вечность, небо, землю,
Самого себя.
Всемогущий! что за звуки! жадно
Сердце ловит их.
Как в пустыне путник безотрадной
Каплю вод живых!
И в душе опять они рождают
Сны веселых лет.
И в одежду жизни одевают
Все, чего уж нет.
Принимают образ эти звуки,
Образ милый мне;
Мнится, слышу тихий плач разлуки,
И душа в огне.

И опять безумно упиваюсь
 Ядом прежних дней,
 И опять я в мысли полагаюсь
 На слова людей.

(Лерм. I, 285)

Мой дом

Мой дом везде, где есть небесный свод,
 Где только слышны звуки песен,
 Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,
 Но для поэта он не тесен.

До самых звезд он кровлей достигает
 И от одной стены к другой
 Далекий путь, который измеряет
 Жилец не взором, но душой.

Есть чувство правды в сердце человека,
 Святое вечности зерно;
 Пространство без границ, течение века
 Объемлет в краткий миг оно.

И всемогущим мой прекрасный дом
 Для чувства этого построен,
 И осужден страдать я долго в нем,
 И в нем лишь буду я спокоен.

(Лерм. I, 291)

Итак, мир поэта — вся Вселенная, где возникают звуки, вдохновляющие поэта на строки, достающиеся ему подчас с трудом, с муками:

...И не осмелятся равнять
 С земным небес живые звуки...
 (Лерм. I, 306)

...Он покупает неба звуки,
 Он даром славы не берет...
 (Лерм. II, 44)

Острое ощущение связи Вселенной, мучительный интерес к другим мирам никогда не покидали Лермонтова.

Однако только ли Лермонтов слышал непонятные, вдохновляющие его звуки?

Проблеск

Слышал ли в сумраке глубоком
 Воздушной арфы легкий звон,
 Когда полночь, ненароком,
 Дремавших струн встревожит сон...

То потрясающие звуки,
 То замирающие вдруг...
 Как бы последний ропот муки,
 В них отозвавшийся, потух!

Дыханье каждое Зефира
 Взрывает скорбь в ее струнах...
 Ты скажешь: ангельская лира
 Грустит, в пыли, на небесах!

(Тютч. I, 9)

Ср. также стихотворения «Художник» Блока, «Льются звуки, печалью глубокой...» Вяч. Иванова и «Ответ» А. Ахматовой.

Только ли Лермонтов связывал источник вдохновляющих его звуков с пламенем, светом, огнем? (Уже в приведенных стихах мы наблюдаем «расплавленное золото и медь», «как золотая, в вечернем огне», «льются в сердце горячей струей», «медный смех».) Обратимся к другим стихотворениям подобного типа, обращая внимание на тему «пламя и света»:

...прямо смотрю я из времени в вечность,
 И пламя твое узнаю, солнце мира.
 И неподвижно на огненных розах
 Живой алтарь мирозданья курится,
 В его дыму, как в творческих грезах,
 Вся сила дрожит и вся вечность снится...

(Фет 14)

Огненным зноем живу,
 Пламенной песней горю,
 Музыкой слова зову
 Я бирюзу к янтарю...

(Ф. Сол. 430)

И неба вышние моря
 Вечерним пурпуром горели!..

Душа горела, голос пел,
 В вечерний час звуча рассветом.
 Я шел к блаженству.
 Путь блестел Росы вечерней красным светом...

(Блок I, 20)

В звучном жаре
 Дыханий —
 Звучна пламенна мгла:
 Там, летя из гортани,
 Духовеет земля.

Выдыхаются
 Души неслагаемых слов —
 Отлагаются суши
 Нас несущих миров...

(А. Бел. 370)

Я вздрагиваю от холода,
 Мне хочется онеметь!
 А в небе танцует золото,
 Приказывает мне петь...

(Манд. 68)

Анализ русской поэзии XIX—XX веков приводит к выводу о возможности вывести и сформулировать одну из возможных структур, некоторую общую модель: поэт описывает звуки невербального характера, необыкновенной силы и воздействия, которые оказывают большое влияние на его творчество: или непосредственно претворяются в стихи, или влияют на его душевное состояние, а позднее — воплощаются в творчество.

Тема «звуков» в поэзии — гораздо шире указанной и очень интересна. Однако мы сознательно суживаем проблему, отграничиваясь от звуков следующих типов: 1) описан звук неясного происхождения, видимо, объективный, но не связанный с творческой эволюцией поэта; 2) описание согласного хора поющей и звучащей природы, точнее — известный образ природы как согласного гармонического хора.

Благодаря такому отсеvu выявилось около 140 стихотворений; они имеют как бы двустороннюю структуру: объективный аспект и субъективный. В объективном пласте описывается не к и й п о т о к з в у к о в разного акустического плана (это «текст в тексте»), выяв-

яется время появления этих звуков, состояние окружающей природы. В субъективный пласт включается некий предполагаемый источник звука, описание состояния души поэта до появления звуков, творческая реакция поэта. В дальнейшем описании не делается никаких попыток интерпретировать природу звуков, в особенности строить гипотезы по следующим поводам:

1) воспринимает ли поэт некие звуковые импульсы, действующие «стихогенно» на его нервную систему, а обычные люди этого не воспринимают?

2) оказывают ли — в особое время дня и в особых условиях — воздействие на поэта объективные звуки, практически слышные всем?

3) не слышит ли поэт, находясь в особом «предтворческом» взволнованном состоянии, свои собственные звуки (вроде шума в ушах, гула) как внешние? Характерно, что проблемы эти интересовали и самих поэтов, в особенности крайне внимательных к природе своего творчества акмеистов, которые пытаются сами и ответить:

Душу от внешних условий
Освободить я умею:
Пенье — кипение крови
Слышу и быстро хмелею.

(Манд. 209)

Знаменательно также, что значительное число этих стихотворений имеет заголовки, непосредственно указывающие на связь их с «творческой мастерской»: «Звуки» (Лерм.); «Слава» (Лерм.); «Бессонница» (Тютч.); «Проблеск» (Тютч.); «Фантазия» (Бальм.); «Сочетания» (Бальм.); «Голос» (Блок); «Художник» (Блок); «Слова» (А. Бел.); «Язык» (В. Ив.); «Поэзия» (В. Ив.); «Творчество» (Ахм.); «Поэт» (Ахм.); «Последнее стихотворение» (Ахм.); «Silentium» (Манд.); «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (Пушк.); «На смерть Гёте» (Барат.); «Лермонтов» (Бальм.).

Итак, совокупность отобранных стихотворений указанного типа анализировалась нами как некий единый расширенный текст (теоретико-множественная сумма текстов)¹. Методы, применяемые при такого рода исследованиях, — методы так называемого контент-анализа — уже давали позитивные результаты при изучении объективного и субъективного содержания произведений одного жанра².

Анализ и описание проводились по следующим направлениям:

1. Тип воспринимаемого звука; оценка его.
2. Время дня, в которое были восприняты звуки.
3. Состояние окружающей природы в это время.
4. Предполагаемый источник звука; место его зарождения.
5. Состояние души поэта перед восприятием звуков.
6. Творческая реакция поэта.

Анализируя каждый из этих указанных признаков по отдельности, в дальнейшем мы попытаемся показать «структурную связанность» некоторых из них.

1. Тип звука и его характеристики

I. Наиболее распространенными названиями являются слова, соотносимые с корнем «звучать».

1. *звук* — неясный (Сол. 232), неясный (Бальм. 78), неясный звук невнятного моленья (Блок I, 82), далекий, тайный (Сол. 165), непрерывный, заунывный (Блок I, 303), назойливый (Блок III, 43), тайное — не звук и не цвет, не цвет и не звук (Ахм. 367), один, все победивший (Ахм. 201)³.

2. *звуки* — песен (Лерм. I, 291), небес живые (Лерм. I, 306), неба (Лерм. II, 44), предвестники для нас последнего часа и усладители последней нашей муки (Тютч. I, 44), то потрясающие, то замирающие вдруг (Тютч. I, 9), какие-то (Бальм. 93), отходящих бурь (Блок I, 316), печалью глубокой, бесконечной тоскою полны (В. Ив. 67), как тайные знаки (Ахм. 256).

3. *отзвук* — неземной (Сол. 71), вселенских гармоний (В. Ив. 279), песни неземной (Сол. 71).

4. *созвучья* — торжествующие (Вл. Сол. 93).

II. Слова, соотносимые с корнем «звенеть».

5. *звон* — легкий (Тютч. I, 9), легкий, доселе не слышанный (Блок III, 145), гаснущий (Бальм. 422), серебристый, ему же названия нет (Бальм. 482), непомерный неуследимый (Блок III, 264), заоблачный (Бальм. 422), на лютне незримой чуть слышно звеня (Бальм. 109), песня тайная звенит (Блок I, 48), троезвездный размеренный (Бальм. 397), праздный (Блок III, 201), всегда жужжащий (Блок III, 145), ныла и звенела (Манд. 138).

6. *перезвон* — перекатная зыбь перезвона (Бальм. 183).

III. Слова, соотносимые со «звать».

7. *зов* — таинственный (Бальм. 120), далекий (Блок I, 78), ведомый, бескрылый страшный (Блок I, 82), голос как будто бы зов (Бальм. 145).

IV. Слова, соотносимые с «петь».

8. *напев* — чей-то (Бальм. 78), заглушенный и юный (Блок III, 202), поет кто-то нежно (Сол. 377).

9. *песни* — звезда всезвонные (Бальм. 422), небесных высот (Заб. 144).

V. Звуки неясного типа.

10. *гул* — далекий (Блок I, 256), дальний (Тютч. I, 75), чудный, еженочный, непостижимый (Тютч. I, 74).

11. *шум* — тихий (Блок I, 90).

12. *шепот* — скучный (Пушк. III, 250), чей-то (Блок I, 137).

13. *шорох* — смутный (Манд. 203).

VI. Звуки «печального» звучания.

14. *стон* — жалкий (Тютч. II, 271), ночи (Лерм. I, 265), кто-то стонет (Бальм. 108).

15. *вздых* — чьи-то (Бальм. 78), неба (Фет 38), стонет раненая медь (Анн. 132).

16. *плач* — струился серебристый (Ахм. 90), кто-то плачет (Бальм. 108).

17. *вой* — чей-то пронзительный жалобный (Сол. 196).

VII. «Речеподобные» звуки.

18. *голос* — далекий (Блок I, 20), ночной (Сол. 125), чей-то обманчивый (Блок I, 338), безжизненный голос тоски (Блок I, 58), важный, благосклонный (Блок I, 256), сладко вздыхающий (Фет 208), сновидческий (Цвет. 172).

19. *глагол* — неизреченный (Фет 269), сверкающий громами (Вл. Сол. 68).

20. *слово* — слова золотого вещей мед (В. Ив. 270).

VIII. «Оркестрированные» звуки.

21. *оркестр* — скрипок запредельных (Блок III, 192).

22. *дождь симфоний* — (Белый 260).

23. *благовест* — всемирный (Тютч. I, 202).

24. *орган* — музыки (Заб. 255).

25. *аккорд* — (Паст. 580).

Итак, если выбирать наиболее частотные признаки, можно построить образ далекого неясного звука, либо одиночного, либо близкого к гулу и разной степени звонкости.

2. Время восприятия звуков поэтами

Объективное время восприятия звуков, описанное в собранных стихотворениях, охватывает очень четкий период, условно формулируемый нами как время «от вечерней до утренней зари». Внутреннюю его структуру составляют четыре временных отрезка: 1) время заката солнца, вечерняя заря; 2) сумрак сгущающейся ночи; 3) ночь; 4) рассвет, утренняя заря.

Рассмотрим характеристики каждого из этих временных периодов (описание Природы в это время см. ниже), суммируя в конце типы и дистрибуцию звуков:

1. Вечерняя заря, закат — алый час (В. Ив. 159), сумрак алый (Блок I, 81), был час чудотворен и полн, высот последнее злато (Цвет. 172), сумрак алый (Блок I, 109), море заревое (Блок III, 192), от зари догорающий свет (Сол. 165), уходящие тени уходящего дня (Бальм. 93), истома, вечер (Ахм. 259), неба осветленный край (Блок III, 264).

Вечерняя заря, закат, упоминается в этих стихах очень часто, это важное время дня⁴. Для этого времени дня характерны звуки четкие, даже пронзительного звучания, хотя и «далекие, тайные», — звуки, звук, звоны (самое частое, см. название «Закатный звон в поле» И. Анненского), стоны.

2. Наступающая ночь — вечер мгlistый и ненастный (Тютч. I, 9), в сумраке глубоком (Тютч. I, 9), во мгле почитет день туманный (Сол. 232), уходящие тени (Бальм. 100), зажглась звезда (Блок I, 338), часы вечернего тумана (Блок I, 48), не легли еще тени вечерние, а луна уж блестит на воде (Блок I, 29), вечер тайный (В. Ив. 357), восходил туманный рог луны (Заб. 66).

Характерные звуки этой поры — смешанные, неясные, «гаснущие» звоны, «голос тоски», как бы звенящие песни, пронзительные мертвые звуки и т. д.

3. Ночное глухое время — ночной порой есть час один, проникнутый тоской (Тютч. II, 271), есть некий час в ночи (Тютч. I, 17),

в час, когда как бы во сне (Фет 269), глухая бессонная ночь (Блок I, 104), глухая ночь мертва (Блок I, 49), туманная ночь (Паст. 580), час тоски невыразимой (Тютч. I, 74), нега ночи голубой (Тютч. I, 74), ночь, сверканье звезд (Фет 14), ночь, туманы (Сол. 165), мрак (Сол. 196), звездная ночь (Бальм. 108), белая ночь (Блок II, 90), ночь, полуночный зной (Ахм. 256), молчанье ночи (Бальм. 183).

Звуки тогда воспринимаются либо приглушенные и неясные — шепот, гул (особенно часто), вздохи, стоны, хоры, аккорды, звон как бы лютни, плач и т. п., либо одиночные и сильные — далекий, страшный зов, вой.

4. Рассвет, утренняя заря — первой зари я почувствовал пыл (Фет 208), в час рассвета (Бальм. 100), рассвет и туман (Бальм. 482), первый луч восходящего в небе светила (Блок I, 70).

Звуки этой поры — приятно-мелодические, чисто вокальные: легкий звон, «звон серебристый», «звон неуследимый», «слова золотого вещей мед».

Отмечается также и особое «звучащее» время года — весна (Фет 38; Блок I, 342; Блок I, 303; Блок I, 137; Ахм. 92), когда звуки могут восприниматься и в дневное время.

Но в целом удивительно характерным для дневного беззвучия и, соответственно, нереактивности, а точнее, особого дневного состояния поэта, является одно из стихотворений О. Мандельштама (Манд. 62), где — при дневном спокойствии — союз слова и эмоции не возникает.

3. Предполагаемый источник воспринимаемого звука

Как уже говорилось выше, стихотворения неоднородны по своей установке на локализацию воспринимаемого звука. Неоднородны они и в устремлениях поэта понять этот источник — сложность поэтико-метафорических образов мешает отделить «веру» от «штампа», буквальное восприятие от аллегоризации. Поэтому, не выходя за пределы собственно текстовые, можно говорить о четырех типах источника звука:

1. Источник звука поэту неизвестен и сам он над этим задумывается — Откуда он, сей гул непостижимый? (Тютч. I, 74), Даже это не напевы. Что же? (Сол. 377), С моря ли вихрь? Или сирины райские в листьях поют? Или время стоит? Или осыпали яблони майские снежный свой цвет? Или ангел летит? (Блок III, 145).

2. **Источник звука — в душе поэта, точнее, в нем самом** — Мне чудятся и жалобы и стоны... встает один, все победивший звук (Ахм. 89), в душе перво-утренне-чистой раскрылся невидимый цвет. В нем воздух и звон серебристый, ему же названия нет (Бальм. 482), мой тихий сон, мой сон ежеминутный — невидимый, замороженный лес (Манд. 203), пенье — кипение крови (Манд. 209), в фантазии рождаются порою немые сны (Блок I, 20).

3. **Звук раздается в непосредственной близости от поэта** — Раздается близ меня (Пушк. III, 250), вокруг меня раздавались от небес до земли (Бальм. 93), бродит вокруг (Ахм. 204), пред нами кружились во мраке (Ахм. 256), там, где жидкие березы, прильнувши к окнам, сухо шелестят (Ахм. 89).

4. **Звук восходит к дальним источникам.** О комплексе «небесные» звуки говорилось часто как о типичном поэтическом клише. Поэтому очень большое число словосочетаний вроде «песни небес», «небесные звуки», «звуки неба» и т. п. не представляет особого интереса для анализа стихотворений: более того, иногда в характеристике поэта, слышащего «небесные» звуки, уже проскальзывает не локализатор, но чисто речевой штамп («небесный характер», «небесная красота» и т. д.).

Остановимся на предполагаемых источниках, более точно характеризованных.

Источник звездного характера — Дальний Сириус дрожью объят (...) И как ровно пред ним, начертанье высоких побед, Троезвездный размеренный звон, ослепительный сistr Ориона (Бальм. 397), А на вершинах Зодиака, где слышен музыки орган (Заб. 255), В краю, подвластном зодиакам, был громко одинок аккорд (Паст. 580), Когда горят над сопками Стожары и пенье сфер проносится вдали (Заб. 167).

Источник — нечто туманное, нереальное — отзвук песни неземной (Сол. 71), и только звук, неясный звук порой доносится оттуда (Сол. 232), из сфер неземного тумана (Бальм. 145), в сей мгле безумной (Блок III, 201), в затаенной тиши (Блок III, 202), в дали любимой (Блок III, 264), из тишины грядущих полуснов (Блок I, 104), у края земли, над холмами вдали (Блок I, 58).

Источник — стихия огня и пламени, некий сгусток огненной стихии — Там, где все блистает нетленной славой и красотой, где чистый пламень пожирает несовершенство бытия (Пушк. II, 255), в ниббе красного огня (Блок II, 48), из пламя и света рожденное слово (Лерм. II, 144), огненные струны на лире, брошенной в миры (А. Бел. 260), а также:

И неподвижно на огненных розах
Живой алтарь мироздания курится,
В его дыму, как в творческих грезах,
Вся сила дрожит и вся вечность снится.

(Фет 14)

Донесся откуда-то гаснущий звон,
И стал вырастать в вышину небосклон.
И взорам открылось при свете зарниц,
Что в небе есть тайны, но нет в нем границ.

(Бальм. 145)

Плакал дух, — а в звездной глубине
Расступалось огненное море,
Чей-то сон шептался обо мне...

(Блок I, 137)

...отгулом сфер, звучащих издалеца,
стихия светом умного огня...

(В. Ив. 303)

В звучном жаре дыханий
звучна пламенна мгла...

(А. Бел. 370)

Непосредственные впечатления от текстов, как это видно, не дают оснований считать, что этим источником-пламенем является наше реальное Солнце. Строго говоря, именно таких формулировок нет, хотя известно, что как раз в то время, когда писало большинство цитируемых нами поэтов, культ Солнца был очень велик, что сказывалось и в названиях их сборников («Будем как Солнце», «Ярь», «Пламенный круг» и т. д.)⁵. Скорее всего, стихия пламени и огня сложным образом сочеталась с красным маревом вокруг поэта в предтворческом его периоде и с назойливым шумом, перераставшим в ритм.

4. Состояние души поэта перед восприятием звука

О состоянии души поэта в анализируемых стихотворениях сообщается довольно много; композиционно эта характеристика обычно начинается стихотворение. Однако если сравнивать «эмоциональ-

ный ввод» с эмоциональным «выходом», то последний описывается в большем числе стихотворений, и, видимо, он более важен для поэта.

Состояние души поэта можно описать так:

1. **Физическое состояние бессонницы** — мне не спится (Пушк. III, 250).

2. **Тяжелое настроение** — час один, проникнутый тоскою (Тютч. II, 271), час тоски невыразимой (Тютч. I, 75), в те дни, когда душа трепещет избытком жизненных тревог (Блок I, 339), сердце так слабо и сиротливо (Анн. 147), ум полон томного бессилья (Блок I, 48), все туманнее, все суевернее, на душе и на сердце — везде (Блок I, 29), душа молчит (Блок I, 78), не сходим ли с ума (Блок III, 41), мир я вижу, как во мгле (Барат. 274)⁶.

3. **Общее напряженное ожидание** — неподвижен, внемлю (Лерм. I, 285), но хочет все душа моя во всем дойти до совершенства (Лерм. I, 306), свободен, весел и силен (Блок III, 264), страстно верим, ждем трубы (Блок I, 316), я жду призыва, я жду ответа (Блок I, 81).

4. **Осознанное ожидание начала творчества** — я уже в предпесенной тревоге (Ахм. 89), я так молилась: «Утоли глухую жажду песнопенья» (Ахм. 90), это я в предвкушенье великом слышу нечто, что меньше, чем звук (Б. Ахм. 5).

5. Творческая реакция поэта — исход стихотворения

В исследованных стихотворениях практически отсутствуют те случаи, когда реакция поэта не сообщается, хотя другие компоненты намеченной схемы могут отсутствовать: описание вида природы, описание времени события и — даже — описание исходного состояния души. Таким образом, сознательно упрощая, можно выводить лишь одну обязательную схему: «Стимул» — «Реакция».

Описываемые окончателные реакции можно условно разделить на две совокупности: в первой из них речь идет об эмоциональном состоянии, во второй — о творческом. В каждой из групп четко намечается деление реакций на положительную и отрицательную, хотя в группе эмоциональных реакций выявляется нечто вроде подгруппы: поэт не может точно сформулировать своих ощущений.

Реакции эмоциональные:

1. **Отрицательного характера** — но тщетно плачется и молится оно (Тютч. II, 271), и нет пути передо мной к стране вотще обетованной (Сол. 232), тебя в сочетанья свои завлечет и обманет (Бальм. 183), ты только ослепишь сверканьем... и, уязвленная страданьем, душа воротится назад (Блок I, 339), как страшно все! как дико <...> забудемся опять (Блок III, 41), не жди последнего ответа, его в сей жизни не найти (Блок I, 113), но наутро я сам задохнулся вдали (Блок I, 58), великое чуется, но великое я пережил (Блок I, 29).

2. **Реакция, напоминающая катарсис, положительная** — О, как тогда с земного круга душой к бессмертному летим (Тютч. I, 9), я загораюсь и горю, я порываюсь и парю в томленьях крайнего усилья (Фет 269), я понял те слезы, я понял те муки, где слово немеет, где царствуют звуки (Фет 208), нельзя заботы мелочной хотя на миг не устыдиться, нельзя пред вечной красотой не петь, не славить, не молиться (Фет 38), и в этом прозренье, и в этом забвенье легко мне жить, и дышать мне не больно (Фет 14), душа поет и говорит, и жить, и умереть готов (Сол. 476), и вечное, вечное счастье зажглось (Бальм. 120), мне открылось, что времени нет (Бальм. 120), я узнал, как ловить уходящие тени, уходящие тени потускневшего дня (Бальм. 93), и мгновенно житейское канет (Блок III, 202), молча свяжем вместе руки, отлетим в лазурь (Блок I, 316), я шел к блаженству (Блок I, 20), мне провидится и снится исполненье тайных дум (Блок I, 90), но с той поры я чтить привык святой безмолвия язык (В. Ив. 357), так позволь мне стоять безглагольным, затаенно в лазури неметь (В. Ив. 159), все, все услышал я (Заб. 77).

Реакции творческого характера:

1. **Поэт начинает писать** — принимают образ эти звуки, образ, милый мне, и в одежду жизни одевают все, чего уж нет (Лерм. I, 285), огненным зноем живу, пламенной песней горю, музыкой слова зову я бирюзу к янтарию (Сол. 430), творческий разум осилил-убил, и замыкаю я в клетку холодную легкую добрую птицу свободную (Блок III, 145), миров испепеленный слой живет в моем проросшем слухе (А. Бел. 358), чтоб уста твои родили слово-свет (В. Ив. 270), уже душистым раскаленным ветром сознание мое опалено (Ахм. 89), но вот уже слышались слова <...> и просто продиктованные строчки ложатся в белоснежную тетрадь (Ахм. 201), Быть словам женихом и невестой! это я говорю и смеюсь. Как священник в глуши деревен-

ской, я венчаю их тайный союз, вот зачем мимолетные феи осыпали свой шепот и смех (Б. Ахм. 5).

2. Непосредственного претворения реакции в поэтический текст нет — И, мне не сказавши ни слова... ушло... а я без него... умираю (Ахм. 204), образ твой, мучительный и зыбкий, я не мог в тумане осязать (Манд. 70), но я забыл, что я хочу сказать, и мысль бесплотная в чертог теней вернется (Манд. 117).

Легко заметить, что число положительных реакций вообще больше, чем отрицательных; менее поверхностны другие данные: в большинстве случаев, если в «экскурсии» говорится о тяжелом состоянии, плохом настроении поэта, то в «рекурсии» просветления не наступает, или поэт уже не в состоянии реагировать на открывающиеся светлые дали (так в большинстве стихов Блока, Тютчева). У тех же поэтов может быть и реакция самая положительная, но чаще — от эмоционального нуля.

* * *

Итак, можно в целом наметить схему самую общую: 1) поэт — 2) в определенном предтворческом взволнованном состоянии — 3) в определенное время дня «от вечерней до утренней зари» — 4) при определенном состоянии природы — с преобладанием пламенно-красной гаммы не в ночное время и блеска ночью, а также смутного сумрака, сизо-красных теней в предночное время — 5) воспринимает некоторые звуки, которые могут быть и четкими, звонкими, и неясно-приглушенными (последнее часто определяется временем дня) — 6) источник этих звуков он или чувствует в себе самом, или в непосредственной близости, или где-то в далеких, заоблачных высях, — 7) у поэта наступает эмоциональная реакция, претворяющаяся либо в начало непосредственного творчества, либо в некий душевный перелом — иногда с грустным осознанием невозможности идти по новому, просветленному пути.

Примечания

¹ При продумывании методов описания, применяемых в данной работе, большое влияние на автора оказала работа [Топоров 1973].

² См. удачное применение методов контент-анализа к исследованию современного рассказа [Канторович 1978].

³ Определения к звуку приводятся лишь в том случае, если они в стихотворении есть. При этом нельзя забывать о том, что в подавляющем большинстве звуки не имеют эксплицитных характеристик: поэты говорят просто «звуки, звоны» и т. д.

⁴ См. у В. Н. Топорова: «Закат у Достоевского — не только знак рокового часа, когда совершаются или замышляются решающие действия, но и стихия (разрядка наша. — Т. Н.), влияющая на героя» [Топоров 1973: 238], и далее там же — о месте закатной темы в мифопоэтической традиции. Быть может, небезынтересно заметить, что собственно тема солнца в данных стихотворениях упоминается мало, и, строго говоря, в дальнейшем, описывая «источники звука», мы не можем говорить, что речь идет именно о «нашем» Солнце.

⁵ Попытки объяснить вспыхнувший в эти годы в русской литературе «культ Солнца» см. [Долгополов 1977].

⁶ К той же группе можно, очевидно, отнести и некоторое глобально отрицательное состояние: долог мой путь утомительный (Сол. 196), горечь дальних мук (Сол. 232), душе утомленной моей (Сол. 285), земную печаль разлюбив (Бальм. 120).

Тексты

Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1959.

Ахмадулина Б. А. Свеча. М., 1977.

Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976.

Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л., 1969.

Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951.

Белый А. Стихотворения и поэмы. Л., 1966.

Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М; Л., 1960—1963.

Заболоцкий Н. А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965.

Иванов В. И. Стихотворения и поэмы. Л., 1976.

Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л.: Academia, 1936.

Мандельштам О. Э. Стихотворения. Л., 1974.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 1950—1951.

Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965.

Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.

Сологуб Ф. К. Стихотворения. Л., 1975.

Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. / Подгот. К. В. Пигаревым. (Сер. Литературные памятники). М., 1965.

Фет А. А. Вечерние огни / Изд. подгот. Д. Д. Благой, М. А. Соколова; Отв. ред. Д. Д. Благой. М., 1971. (Сер. Литературные памятники).

Цветаева М. И. Избр. произведения. М.; Л., 1965.

Литература

- Долгополов 1977 — *Долгополов А.* На рубеже веков. Л., 1977.
- Канторович 1978 — *Канторович В.* Слово, проверенное цифрой // Вопросы литературы. 1978. № 10.
- Топоров 1973 — *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления // Structure of texts and semiotics of culture. The Hague; Paris, 1973.

СЕМАНТИКА УБЕЖДЕНИЯ: ЛИНГВОТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РЕЧИ МАРКА АНТОНИЯ НАД ГРОБОМ ЦЕЗАРЯ В ДРАМЕ ШЕКСПИРА

1. Нередки ситуации, когда один человек умеет полностью переубедить собеседника; нередки ситуации, когда один человек может повлечь за собой толпу, переубедить ее, если мнение толпы сформировано, или просто убедить — если перед ним *tabula rasa*. Даже наш «нейтральный неформальный разговор предполагает осуществление власти, т. е. воздействие на восприятие и структурирование мира другим человеком» [Блакар 1987: 91].

Каковы же движущие силы механизма убеждения? Во всяком случае, мы можем говорить о четырех факторах, способствующих убеждению (переубеждению) социума. Эти факторы гетерогенны. Во-первых, это — новые данные об обсуждаемой ситуации. Например, много различных «а вдруг» в детективных сочинениях — новых неожиданных данных, сенсационных фактов, доказательств, они создают истину, а истина убеждает. Однако и с истиной дело обстоит не так просто. Оказывается, что наше намерение убедить входит в систему подачи истины при речи [Болинджер 1987: 30]. Наконец, как это ни парадоксально, в зависимости от говорящего одно и то же может быть истинным или ложным [Дэвидсон 1986: 115].

Во-вторых, это прямое обращение к собеседнику (собеседникам) с различными их именованиями. Возможны тут два полюса: лесть и оскорбление, человечество пока не научилось игнорировать и то, и другое. Оба этих фактора связаны с денотативной стороной сообщения, с истиной, выявляемой или подтасовываемой. Следующие два фактора связаны с формой. Это — риторика и ее компоненты и стиль говорящего, некий неуловимый X.

Факторы эти обусловлены социально и социально воспринимаются.

Как представляется, существует еще и пятый путь убеждения и воздействия: он связан с формированием (деструкцией) социального общего мнения. Страх социального одиночества часто оказыва-

ется самой большой опасностью для индивида: человек боится не только поступать иначе, чем другие, но и считать и думать иначе. Мощный аппарат лингвистических конструкций, опирающихся на ось: социум — оценка — норма — служит и выражению общественного мнения (а чаще гримирующемуся под него квазивыражению), и индивидуальному самовыражению: я думаю как все, или, что важнее и что нужно внушить, все думают как я. Как пишет Г. Вайнрих: «Третий закон семантики: всякое значение слова социальное» [Вайнрих 1987: 49]. Эта установка на мнение, социальное или индивидуальное, уводит все дальше от оси ситуации ложь—истина и создает основу для множества языковых манипуляций. Например, если в вазе пропало печенье и говорится, что Дэвид взял его, Дэвид украл, Дэвид стибрил, то «не существует такого критерия, который позволил бы проверить, было ли печенье взято, стибрено или украдено. Тем не менее для Дэвида и его матери небезразлично, какое из этих выражений выбрано» [Блакар 1987: 45]. Таким образом, объект лингвистики — языковая действительность — обладает свойством самоманипулирования: высказывание может лгать, не сообщая неверных фактов, может убеждать, не сообщая никаких фактов, может вести за собой или оскорблять. То есть речь идет не о прямом воздействии, а о воздействии через языковое манипулирование. «Мы не рабы слов, потому что мы хозяева текста» [Вайнрих 1987: 54].

2. Речь Марка Антония, бывшего консулом вместе с Юлием Цезарем в год его трагического убийства, была во всех смыслах исторической: она переломила историю Рима. Антоний предложил заговорщикам Бруту и Кассию предать забвению вражду и примириться. Надгробное похвальное слово Юлию Цезарю он произнес с их ведома и согласия. В результате этой речи заговорщикам пришлось бежать, народ, прославляющий Цезаря, которого только что проклинал, с факелами бросился к их домам.

Занимаясь иллокутивными силами текста, интересно понять, что же мог сказать консул Марк Антоний? Что перевернуло ориентацию многоликой и переменчивой римской толпы? Приводим свидетельство Светония: «Вместо похвальной речи консул Антоний объявил через глашатая постановление сената, в котором Цезарю воздавались все человеческие и божеские почести, затем клятву, которой сенаторы клялись все блюсти жизнь одного, и к этому прибавил несколько слов от себя» [Светоний 1966: 33]. Таким образом, в этом изложении речь Антония ориентирована на второй из указанных выше факторов: установка взята на прямое хвалебное обращение,

на денотативную сторону. А вот описание той же речи у Плутарха: «Антоний, в согласии с обычаем, сказал похвальную речь умершему. Видя, что народ до крайности взволнован и увлечен его словами, он к похвалам примешал горестные возгласы, выражал негодование происшедшим, а под конец, потрясая одеждой Цезаря, залитою кровью и изодранной мечами, назвал тех, кто это сделал, душегубами и подлыми убийцами» [Плутарх 1964: 235]. И здесь также включен фактор прямых номинаций: к похвале покойному присоединяются негодование и прямое оскорбление убийц-заговорщиков.

Чем же отличается речь Марка Антония в пьесе «Юлий Цезарь» Шекспира? В пьесе есть увлекательная для лингвиста деталь. Брут и Кассий боятся красноречивого (как сообщает Плутарх, он прошел специальную школу азиатического красноречия) Антония. Они налагают путы на его будущую речь: Цезаря он хвалить может, но заговорщиков ему критиковать нельзя:

Mark Anthony, here, take you Caesar's body. You shall not in your funeral speech blame us. But speak all good you can devize of Caesar. And say you do 't by our permission [Shakespeare 1949].

Наш дальнейший анализ есть попытка понять «функциональную морфологию» речи шекспировского Антония, разложив ее на несколько линий — с тем чтобы эффект целого был более явным.

3. Речь Марка Антония предваряется речью Брута, где он перечисляет проступки Цезаря перед Римской республикой и говорит о своей любви к Цезарю. Толпа полностью убеждена Брутом. Следующая речь — Марка Антония — кажется уже почти формальным ритуалом, который все же надо соблюсти.

Приводим первую часть этой речи, которая, по существу, и совершила перелом в настроении римлян:

Friends, Romans, countrymen, lend me your ears;
I come to bury Caesar, not to praise him.
The evil that men do lives after them;
The good is oft interred with their bones;
So let it be with Caesar. The noble Brutus
Hath told you Caesar was ambitious;
If it were so, it was a grievous fault,
And grievously hath Caesar answered it.
Here, under leave of Brutus and the rest —
For Brutus is an honourable man;

So are they all; all honourable men —
 Come I to speak in Caesar's funeral.
 He was my friend, faithful and just to me;
 But Brutus says he was ambitious;
 And Brutus is an honourable man.
 He hath brought many captives home to Rome;
 Whose ransoms did the general coffers fill.
 Did this in Caesar seem ambitious?
 When that the poor have cried, Caesar hath wept:
 Ambition should be made of sterner stuff;
 Yet Brutus says he was ambitious;
 And Brutus is an honourable man.
 You all did see that on the Lupercal,
 I thrice presented him a kingly crown,
 Which he did thrice refused, was this ambition?
 Yet Brutus says he was ambitious;
 And, sure, he is honourable man.
 I speak not to disprove what Brutus spoke
 But here I am to speak what I do know.
 You all did love him once, not without cause:
 What cause withholds you than, to mourn for him?
 O judgement! Thou art fled to brutish beasts,
 And men have lost their reason. Bear with me;
 My heart is in the coffin there with Caesar,
 And I must pause till it come back to me.

[Shakespeare 1949]

По нашему мнению, эта речь построена таким образом, что в ней композиционно продуманно переплетаются три базовых понятия: Оценка — Речь — Факт. Эти компоненты взаимосвязаны: например, существуют две оценки Цезаря в речи Антония — по Фактам (в речи самого Антония) и по Речи (это Оценка Брута, причем его Оценка дается Антонием через Речь Брута). Речь самого Марка Антония есть конфронтация этих двух Оценок.

Кроме того, в речи Марка Антония есть и Ключи: фрагменты, взывающие к понимающему и готовому воспринимать слушателю.

Предлагаемый ниже анализ строится по следующей программе:

- I. Сообщение ключевых фрагментов.
- II. Линия самооценок Марком Антонием своей собственной речи и ее цели.
- III. Характеризация Брута и других заговорщиков.

IV. Характеристика Юлия Цезаря:

- а) обсуждение его основной Оценки, данной Брутом в качестве непреложной и аксиоматичной;
- б) характеристика Юлия Цезаря по Фактам его деятельности.

V. Описание отношения Марка Антония и Цезаря.

VI. Описание отношений толпы и Цезаря с одновременным формированием мнения толпы о Цезаре.

I. Ключевые фрагменты

Как представляется, в Речи Марка Антония ключевых фрагментов два:

1) Намек на то, что Цезарь творил добро:

The good is oft interred with their bones;
So let it be with Caesar.

«Переживает нас то зло, что мы свершили, а добро
Нередко погребают с пеплом нашим.
Пусть будет так и с Цезарем» (перевод М. П. Столярова).

2) Изначальное сомнение в том, был ли Цезарь честолюбцем и заслужил ли столь суровую кару:

If it were so, it was a grievous fault, And grievously hath Caesar answered it.

«Что ж! Если так, виной то было тяжкой
И тяжко за нее он поплатился» (перевод М. П. Столярова).

II. Самооценка Марком Антонием цели своего сообщения

Марк Антоний все время сам оценивает свои цели и свою речь, т. е. в его речь все время вплетается метатекстовое начало. Эти цели Марк Антоний определяет по указанной выше нами системе базовых отношений: Факт / Речь. Приводим все его метатекстовые определения в виде цепочки в порядке их появления в речи. Первоначальная цель — Факт (I come **to bury** Caesar, **not to praise** him) — затем — Речь (Come I **to speak** in Caesar's funeral) — опять — Речь (I **speak**) — снова — Речь (**not to disprove**) — Речь о чужой Речи (What Brutus **spoke**) — Речь (But here I am **to speak**) и — конечное: цель Речи — Факт (What I **knew**).

Таким образом, метатекстовая нить речи Марка Антония есть как бы сообщение о фактичности его собственной речи. Тем самым

приобретается перформативное значение. Этим речь Марка Антония отличается от речи Брута, представляющей лишь реестр проступков Цезаря.

III. Характеристика заговорщиков

Плутарх сообщает о жестокой критике Антонием заговорщиков, о посылаемых в их адрес проклятиях. Но вспомним основное ограничение его речи у Шекспира: он не может бранить Брута и Кассия, но «Цезаря хвали ты сколько хочешь». И здесь Марк Антоний выходит из положения виртуозно: прямых номинаций, Оценок, он не привлекает, а использует два приема: с одной стороны, иерархии семантики служебных слов — квазисинонимов, с другой стороны, аллюзии, «игры слов», названия без названия. За Брутом и Цезарем на протяжении речи закрепляются две характеристики: *honourable / ambitious*. Это оппозиция может быть передана как «честовец» и «честоищец». Почетный постоянный эпитет, относящийся к Бруту, — *honourable*, Марк Антоний все время повторяет, но он сопровождается «мелкими словами» — союзами, все более снижающими этот образ [Карлсон 1986]. Это цепочка — *For — But — And — Yet — Yet + sure*.

См. *For Brutus is honourable man; so are they all, all honourable men /But.../ — And Brutus is an honourable man — /Yet.../ — And, sure, he is an honourable man.*

Таким образом достоинства Брута постепенно как бы ставятся под сомнение, но способ этот — именно лингвотекстологический, а не прямой, номинативный.

Называние без называния дается Марком Антонием эффектно — в конце: *O judgement! Thou art fled to brutish beasts*. Здесь соотносится имя Брута и английское *brutish* «жестокий, беспощадный». В русских переводах это, по языковым и метрическим причинам, обычно не передается: «О здравый смысл! К зверям ты, верно, скрылся» (перевод П. Козлова); «О разуменье, ты к зверям бежало» (перевод М. П. Столярова).

IV. Характеристика Юлия Цезаря

Эта характеристика многокомпонентна. Она строится на сложном переплетении Фактов, сообщаемых Антонием, и Оценки, данной ему Брутом, которая уже воспринята и признана толпой. Именно в этой части Марк Антоний по сути совершает ораторский подвиг: он переламинает общественное мнение, борется с толпой, у же

успешней воспринять Оценку как данность. (Недаром высказывалось мнение, что героем этой пьесы является именно римская толпа [Шестов 1903: 153].)

Последовательность Фактов, сообщаемых Антонием, явно значима и продуманна. («При перечислении не все частные случаи, призванные подкрепить правило, играют одну и ту же роль... порядок их предъявления значим» [Перельман, Ольбрехт-Тытека 1987: 216].)

Факт 1: Цезарь как друг, верный и преданный. Это сфера личных отношений: He was my friend, faithful and just to me.

Факт 2: Цезарь — победитель-воин, обогативший Рим. Военная сфера: He hath brought many captives home to Rome, whose ransoms did the general coffers fill.

Факт 3: Цезарь — человек добрый и чувствительный к страданиям другого. Личная и общественная сфера: When that the poor have cried, Caesar hath wept.

Факт 4: Цезарь — вовсе не «честолюбец»! Это доказывается очевидными свидетельствами: You all did see that on the Lupercal I thrice presented him a kingly crown.

Вся эффективность этого подготовленного сообщения, по сути уничтожающего Оценку Брута, в том, что это — последний аккорд.

Указанные Факты перемежаются в речи Марка Антония апелляцией к Оценке Брута через речь Брута (*ambitious*). Обсуждая то, были ли Цезарь честолюбцем, Марк Антоний также и здесь прибегает к метауровню, анализируя само понятие «честолюбие». Поэтому изложение каждого Факта сопровождается небольшим резюме, трактующим понятие «честолюбие», его содержание. См. это сопровождение по Фактам:

Факт 1 — But Brutus says he was ambitious;

Факт 2 — Did this in Caesar seem ambitious?

Факт 3 — Ambition should be made of sterner stuff.

Факт 4 — (синтез, соединение факта и комментария)— crown... which he did thrice refuse: was this ambition?

Выше говорилось о двух уровнях в речи при характеристике Цезаря. Однако напомним, что через частицы, вводящие рефрен о достойном Бруте, идет, как мы показывали, снижение образа Брута. Таким образом, рассмотренная в целом, схема выглядит следующим образом:

For Brutus — Факт о Цезаре 1; But Brutus — Факт о Цезаре 2 — Did this in Caesar seem ambitious? Yet Brutus — Факт о Цезаре 3 — Ambi-

tion should be made of sterner stuff. Yet Brutus... And, sure,— Факт о Цезаре 4 — Was this ambition?

V—VI. *Отношение Цезаря к Антонию и толпе*

В своей разоблачительной речи Брут разделяет свою личную любовь к Цезарю и его преступления против народа Рима и республики. Антоний строит свою речь таким образом, что его дружба, их отношения с Цезарем становятся чем-то, что он разделяет со всем народом Рима, с толпой. Как и в изложении Факта 4, где представлен некий синтез, синтез представлен и в цепочке местоимений, где отношения с Цезарем постепенно переходят от Я к Вы и Все вы:

He was **my** friend, faithful and just to **me** — I thrice presented him a kingly crown — **My** heart is in the coffin there with Caesar and I must pause till it comes back to **me** — The noble Brutus hath told **you** — **You all** did see — **You all** did love him once, not without cause — What cause withholds **you** then to mourn for him — Bear with me!

4. Известны положения Дж. Серля о том, что существует пять, и только пять, иллокутивных целей:

Ассертивная — рассказ о том, как обстоят дела.

Комиссивная — обязать говорящего нечто сделать.

Директивная — попытаться заставить других нечто сделать.

Декларативная — изменить внешний мир посредством данного произнесения.

Экспрессивная — выразить чувства или установки [Серль, Вандервекен 1986].

Представляется, что выполнить все пять целей столь совершенно и столь кратко и красноречиво удалось, видимо, только шекспировскому Марку Антонию.

Литература

- Блакар 1987 — *Блакар Р.* Язык как инструмент социальной власти // Язык и моделирование социального поведения. М., 1987.
- Болинджер 1987 — *Болинджер Д.* Истина — проблема лингвистическая // Язык и моделирование социального поведения. М., 1987.
- Вайнрих 1987 — *Вайнрих Х.* Лингвистика лжи // Язык и моделирование социального взаимодействия. М., 1987.
- Дэвидсон 1986 — *Дэвидсон Д.* Истина и значение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVIII. Логический анализ естественного языка. М., 1986.

- Карлсон 1986 — *Карлсон Л.* Соединительный союз BUT // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVIII. Логический анализ естественного языка. М., 1986.
- Перельман, Ольбрехт-Тытека 1987 — *Перельман Х., Ольбрехт-Тытека Л.* Из книги «Новая риторика». Трактат об аргументации // Язык и моделирование социального взаимодействия. М., 1987.
- Плутарх 1964 — *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. Т. III. М: Наука, 1964.
- Светоний 1966 — *Светоний Гай Транквилл.* Жизнь двенадцати цезарей. М.: Наука, 1966.
- Серль, Вандервекен 1986 — *Серль Дж., Вандервекен Д.* Основные понятия исчисления речевых актов // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVIII. Логический анализ естественного языка. М., 1986.
- Шестов 1903 — *Шестов Л.* Юлий Цезарь // *Шекспир В.* Полн. собр. соч. Т. III. СПб., 1903.
- Shakespeare 1949 — *Shakespeare W.* Julius Caesar. Cambridge, 1949.

СМЕРТЬ ВЛАСТЕЛИНА НА ОХОТЕ
(«Охота» Н. С. Гумилева
и «Сероглазый король» А. А. Ахматовой)

1. Два стихотворения, отделенные в публикации всего лишь годом («Охота» Н. Гумилева — 1910 г. и «Сероглазый король» А. Ахматовой — 1911 г.), связаны несомненными и все более глубокими при внимательном сопоставлении переключками. Хотя оба они хорошо известны, для нужд дальнейшего анализа приводим их полностью.

Охота¹

Князь вынул бич и кликнул клич —
Грозу охотничьих добыч,
И белый конь, душа погонь,
Ворвался в стынущую сонь.
Удар копыт в снегу шуршит,
И зверь встает, и зверь бежит,
Но не спастись ни в глубь, ни в высь,
Как змеи, стрелы понеслись.
Их легкий взмах наводит страх
На неуклюжих росомах,
Грызет их медь седой медведь,
Но все же должен умереть,
И легче птиц, склоняясь ниц,
Князь ищет четкий след лисиц.
Но вечер ал, и князь устал,
Прилег на мох и задремал,
Не дремлет конь, его не тронь,
Огонь в глазах его, огонь.

И, волк равнин, подходит финн
Туда, где дремлет властелин,
А ночь светла, земля бела,
Господь, спаси его от зла!

Сероглазый король²

Слава тебе, безысходная боль!
Умер вчера сероглазый король.

Вечер осенний был душен и ал,
Муж мой, вернувшись, спокойно сказал:

«Знаешь, с охоты его принесли,
Тело у старого дуба нашли.

Жаль королеву. Такой молодой!..
За ночь одну она стала седой».

Трубку свою на камине нашел
И на работу ночную ушел.

Дочку мою я сейчас разбужу,
В серые глазки ее погляжу.

А за окном шелестят тополя:
«Нет на земле твоего короля».

Сначала обратимся к внешним данным текста:

- 1) В обоих стихотворениях гибнущий охотник — властелин: «князь» (Гумилев, «царь» по автографу в ИМЛИ); «король» (Ахматова).
- 2) Трагедия происходит во время охоты: «С охоты его принесли» (Ахматова); «Охота, гроза охотничьих добыч» (Гумилев).
- 3) Ключевое время сообщения — алый вечер: «Но вечер ал, и князь устал» (Гумилев); «Вечер осенний был душен и ал» (Ахматова).
- 4) Совпадает во фрагменте с вечером и тип рифмовки: *ал — устал — задремал* (Гумилев); *Ал — сказал* (Ахматова).
- 5) Герой погибает на переломе между вечером и ночью: «А ночь светла, земля бела. Господь, спаси его от зла!» (Гумилев); «За ночь одну она стала седой» (Ахматова). Однако в стихотворении Ахматовой действие происходит через

сутки после трагической смерти короля: «Умер вчера...» Муж сообщает о том, что королева за ночь поседела, и снова уходит на ночную работу.

- 6) Второй мужской персонаж действует ночью (но род его деятельности не указан): «И волк равнин, подходит финн, туда, где дремлет властелин» (Гумилев); «И на работу ночную ушел» (Ахматова).
- 7) У Гумилева говорится, что второй мужской персонаж — финн. У Ахматовой этого прямо не сказано, но к тому ведут некоторые этноментальные аллюзии: «Спокойно сказал» (русский не так бы преподнес дома сенсацию); «Трубку свою на камине нашел».
- 8) У Ахматовой смерть короля несомненна; у Гумилева, несмотря на финальную мольбу («Господь, спаси его от зла!»), тема смерти нагнетается: «Но не спастись ни в глубь, ни в высь... Но все же должен умереть».
- 9) В двух стихотворениях совпадает не все: в стихотворении Ахматовой тело находят у дуба. У Гумилева дуб не упоминается, и герой ложится подремать на мох. Далее, у Ахматовой действие происходит как будто бы ранней осенью: «Вечер осенний был душен и ал»; у Гумилева — осень поздняя: «Стынущая сонь», «мох», «удар копыт в снегу шуршит».

Таким образом, стихотворение Ахматовой можно считать репликой к «Охоте», повествующей о событиях «через день».

2. Герой стихотворения Ахматовой — «сероглазый король». Вообще цвет глаз у Ахматовой обозначается часто, ее героини смотрят на мир самыми разными глазами. См. «неизбежные глаза»; «а взгляды его — как лучи»; «смех в глазах его спокойных»; «на глаза осторожной кошки похожи твои глаза»; «покорно мне воображенье в изображеньи серых глаз»; «стали уже зрачки ослепительных глаз»; «черноглазый, горбатый старик»; «страх в огромных глазах»; «светлых глаз нет приказу подымать»; «лучи спокойных глаз»; «последняя сила в синих глазах ожила»; «свет веселый серых глаз — ее очей»; «и очей моих синий пожар»; «сила в голубых твоих глазах»; «словно звезды глаза голубели»; «васильковые очи»; «в зеленые глаза тебе глядеться»; «в зеленых глазах исступленья»; «в очи темные глядела»; «как лунные глаза светлы»; «царь глядит вокруг пустыми светлыми глазами»; «орлиные глаза»; «сквозь черные ресницы дарьяльских глаз струился нежный свет» и под.

Однако можно понять и так, что серые глаза — глаза влюбленного мальчика, глаза жениха. Ахматова и Гумилев познакомились в отрочестве, в Царском Селе. О Гумилеве см. у С. Маковского: «...чуть прищуренные и косившие серые глаза с длинными и светлыми ресницами, видимо, завораживали женщин» [Маковский 1989: 45—73]. См. у Ахматовой:

Сероглаз был высокий мальчик,

(...)

Я спросила. — «Что ты — царевич?»

Это был сероглазый мальчик,

На полгода меня моложе.

«Я хочу на тебе жениться, —

Он сказал, — скоро стану взрослым

И поеду с тобой на север».

(«У самого синего моря», 1914)

Или:

В ремешках пенал и книги были,

Возвращалась я домой из школы.

Эти липы, верно, не забыли

Нашей встречи, мальчик мой веселый.

Только, ставши лебедем надменным,

Изменился серый лебеденок.

А на жизнь мою лучом нетленным

Грусть легла, и голос мой незвонко.

(1912, Царское Село)

Наконец:

У меня есть улыбка одна:

Так, движенье чуть видное губ.

Для тебя я ее берегу —

Ведь она мне любовью дана.

Все равно, что ты наглый и злой,

Все равно, что ты любишь других.

Преодо мной золотой аналой,

И со мной сероглазый жених.

(1913)

И в том же 1913 г.:

Со мной всегда мой верный, нежный друг,
С тобой твоя веселая подруга,
Но мне понятен серых глаз испуг,
И ты виновник моего недуга.

3. И так, для соотнесения в стихотворении «сероглазого короля» и Гумилева можно найти и ряд чисто внешних опор. См. и «сероглазый жених», и «серые глаза с длинными светлыми ресницами» (С. Маковский), самоутверждающаяся влюбчивость Гумилева, высокий дуб («единственный в этом парке», — писала Ахматова) в парке имени Слепнево, где жили Гумилевы.

П. Лукницкий, оставивший много дневниковых записей о разговорах с А. Ахматовой, сообщает очень важные факты, относящиеся к интересующей нас теме:

1924. 19 декабря.

АА: «У меня есть около 15 стихотворений, которые я не решусь никому показать: это детские стихи. Я их писала, когда мне было 13—14 лет. Все они посвящены Н. С. **. Но интересно в них то, что я о Н. С. всюду говорю как об уже неживом. Я много кому и в ту пору, и после писала стихи, но ни с кем это не было так. А с Н. С. у меня так всегда. Это мне самой непонятно...»

По поводу того места дневника, где записано, что АА в своих стихотворениях всегда говорит об Н. С. как об умершем, АА добавила, что она всегда его называет братом.

(...) Начало одного стихотворения, написанного 25 января 1910 г. в Киеве:

Умер твой брат, пришли и сказали.
Не знаю, что это значит...

[Лукницкий 1988: 57—58]

Ср.:

На кустах зацветает крыжовник,
И везут кирпичи за оградой.
Кто ты: брат мой или любовник,
Я не помню и помнить не надо.
Как светло здесь и как бесприютно,
Отдыхает усталое тело...
А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела.

(10 февраля 1911, Царское Село)

Таким образом, у Ахматовой, обвенчавшейся с «братом» менее года назад, уже возникает тема вдовства.

В поэме «У самого синего моря» (1914 г.) образ раздваивается. Юноша — сероглазый мальчик — влюблен в героиню и хочет жениться, но она ждет — как Мелиссанда Жоффруа Рюделя (а «Принцесса Греза» Э. Ростана была тогда очень популярна) — жениха-царевича. Он приплывает — мертвым.

Погибает и сероглазый король. И здесь необходимо сказать еще об одном образе «Сероглазого короля» Ахматовой — очень молодой (ведь и муж — «такой молодой») королевы, гордо и одиноко любящей («за ночь одну она стала седой»), достойно затмевающей более простую соперницу. Трудно сказать, почему, но нам кажется, что первая фраза: «Слава тебе, безысходная боль!» — это фраза королевы. А концовка: «А за окном шелестят тополя: “Нет на земле твоего короля”» — это слова менее величественной матери маленькой сероглазой дочки (трудно не верить в провиденье поэта).

Итак, смерть сероглазого короля — предвиденье или приговор? См. страшные слова Ахматовой через несколько недель после расстрела Гумилева:

Я гибель накликала милым,
И гибли один за другим.
О, горе мне! Эти могилы
Предсказаны словом моим.
Как вороны кружатся, чуя
Горячую свежую кровь,
Так дикие песни, ликуя,
Моя насылала любовь.

(Осень 1921, Петербург)

Отношение Ахматовой к стихотворению «Сероглазый король» менялось. С. Маковский в своих воспоминаниях пишет о первом годе брака двух поэтов:

Развивалась эта драма любви на моих глазах... Как-то Гумилев был в отъезде, зашла она (Ахматова. — *Т. Н.*) к моей жене, читала стихи. Она еще не печаталась в журналах, Гумилев не «позволял». Прослушав некоторые из ее стихотворений, я тотчас же предложил поместить их в «Аполлоне» [Маковский 1989: 64].

Среди этих стихотворений и был «Сероглазый король». Однако потом, в 20-е годы, Ахматова дала редактору издания П. Н. Лук-

ницкому, подготовившему под своей редакцией двухтомное собрание ее сочинений в кооперативном издании писателей «Петроград» в 1925—1926 гг. (т. 1 — стихотворения 1909—1914 и т. 2 — 1915—1922), указание исключить стихотворение «Сероглазый король». Это же указание было повторено для издания, подготовленного осенью 1927 г. в кооперативном «Издательстве писателей в Ленинграде».

4. Однако тема «Смерти на охоте» существовала в литературе той эпохи независимо от драматических отношений поэтической четы.

См. стихотворение Г. Иванова:

Мы скучали зимой, влюблялись весной,
Играли в теннис мы жарким летом...
Теперь летим мы под медной луною,
И осень правит кабриолетом.

Уже позолота на вялых злаках,
А наша цель далека ли, близка ли?..
Уже охотники в красных фраках
С веселыми гончими — проскакали...

Стало дышать трудней и слаще...
Скоро, о скоро падешь бездыханным
Под звуки рогов в дубовой чаще
На вереск болотный — днем туманным!

В этом стихотворении мы видим: и осень, и смерть на охоте, и дубовую рощу (Ахматова), и вереск болотный («прилеж на мох» — Гумилев). Только здесь герой погибает днем.

Наконец, рассматриваемый сюжет не существует без оглядки на эпоху, когда в русскую поэзию входили — уже после моды на это в Западной Европе (Э. Ростан, М. Метерлинк, А. Стриндберг и мн. др.) — принцессы, царевны, короли и королевы.

Возникает несколько вопросов:

- 1) типичен ли этот мир для русской литературы рубежа веков?
- 2) типичны ли отдельные персонажи?
- 3) повторяется ли где-либо именно такой сюжет?

Для поиска ответов на эти вопросы мы обратились к доступной массам поэтической культуре рубежа веков. Были просмотрены так называемые «Чтецы-декламаторы» за период с 1892 по 1916 г. Эта форма была удобна тем, что представляла и отечественную поэзию, и переводную, и первостепенную, и третью степенную.

От чтения всей этой гигантской массы *Declamatorium*'а отчетливо возникало ощущение, насколько же исторические сюжеты были любимы в это стилизованное время. Как ни удивительно, первое место занимает «экзотическая» восточная и античная тематика. Это, например, «Пир Валтасара» О. Тюминой, «Юлиан-отступник» П. Порфирова, «Пир Петрония» Д. Ратгауза, «Самсон» Н. Языкова, «Игры» А. Н. Майкова, «Галатея» Л. А. Мея, «Путник» В. Я. Брюсова и многие, с ними сходные. Не менее широко представлен и мир «Старой Европы». Сюжет здесь всегда более печальный, чем в восточноантичных (или стилизованно древнерусских) стихотворениях. В каждом из них — смерть, и ее мрачный отблеск ложится на все стихотворения, избираемые для чтения-декламации. Вот средний уровень подобных текстов:

В башне древнего аббатства, члена рыцарского братства,
Мы сидели и молчали вокруг Круглого стола,
Над окрестностью суровой разливался свет багровый
Сквозь узорчатые грани красноватого стекла,
Свет багровый разливался, шорох странный раздавался,
Мы сидели и молчали возле Круглого стола.
Мы смотрели на Артура, на красавца-трубадура

и т. д.

(В. Кругликов. «Алтея»)

Во всех этих стихотворениях властительница (королева, царица, графиня, принцесса) грустна, одинока (хотя втайне и любит — чаще, юношу: пажа или менестреля), страдает и ждет или даже погибает насильственной смертью:

Но графиня грустна,
Но графиня бледна,
Одиноко стоит у окна.

(А. Федоров. «Позабитая арфа»)

Шумен праздник и весел —
И только грустна королева одна.

(С. Л. Надсон. «Мечты королевы»)

Что кесаря значит внезапный отъезд?
Чей в склепе фамильном стоит новый крест?
Молчите, проклятые струны.

(А. Н. Майков. «Менестрель»)

В старинном замке больна царевна,
 В подушках белых, прозрачной льда.
 (А. Н. Толстой. «Часы»)

У царицы моей есть высокий дворец,
 О семи он столбах золотых...
 Она видит: далеко, в полночном краю,
 Средь морозных туманов и вьюг,
 С злою силою тьмы в одиночном бою,
 Гибнет ею покинутый друг.
 (В. С. Соловьев)

Люблю мою Грезу прекрасную,
 Принцессу мою светлоую,
 Мечту дорогую, неясную, Далекую...
 (Перевод Т. А. Щепкиной-Куперник
 «Принцессы Грезы» Э. Ростана)

К большому подойдя окну,
 Ты плачешь, бедная царица.
 Окутали твою страну
 Полотнища ночного ситца.

Выходишь на пустой балкон,
 Повитый пеленой тумана.
 Безгласен неба синий склон.
 Жасмин благоухает пряно.

Ты комкаешь платок в руке,
 Сверкает, точно нож, зарница —
 И заунывно вдалеке
 Курлыкает ночная птица...

(В. С. Ходасевич. «Ситцевое царство»)

Печальна королева, печален и соответствующий пейзаж. В этом отношении наиболее близко к интересующей нас теме стихотворение В. Ходасевича. Однако собственно темы «Смерти властелина на охоте» обнаружить не удалось. При этом в стихах ряда поэтов возникает также и как бы протест против наивной стилизации «под средневековые» или «под Ренессанс». Это достигается путем создания «нулевого хронотопа»: «Уже охотники в красных фраках», и см. тут же — «Играли в теннис мы жарким летом» (Г. Иванов); «Это было у моря, где ажурная пена, где встречается редко городской экипаж» (И. Северянин); «И на работу ночную ушел» (А. Ахматова); «Малень-

кая балерина» (А. Вертинский) и т. д. Отвлекаясь от нашей темы в сторону сопричастных исследований, можно сказать и о возникающих в литературе тех лет псевдокоролевствах и псевдокоролях, например «король Богемии», — так что можно написать целое исследование о меняющейся литературной карте Европы.

Может быть, «Охота» Н. С. Гумилева не имеет аналога в современной ему среде, не имеет аналога именно в русской поэзии?

5. Тот же С. Маковский сообщает в общем-то широко известный факт «влюбленности в парнасскую словесную живопись» Н. С. Гумилева:

Иностранных языков Гумилев не знал, но вслед за Валерием Брюсовым, Анненским, Коневским, гр. Василием Комаровским с помощью словаря и подстрочников приобщался к красочной пышности Леконта де Лилля, Эредиа, Бодлера, Теофиля Готье, прославлял их, переводил ревностно, особенно — последнего (позже выпустил отдельной книжкой «Эмали и камеи», 1914) [Маковский 1989: 75].

Иоганнес фон Гюнтер:

Он тогда как раз перешел к какому-то очень подкупающему классицизму, напоминающему мастерство французских парнасцев [речь идет о периоде до 1910 г.] [Гюнтер фон 1989: 134].

Владимир Шкловский:

Лет пятнадцать назад я видел Гумилева среди молодых романо-германистов в Петроградском университете. Тогда мы все занимались зараз несколькими языками Запада, сами писали стихи, и я впервые узнал имена Анри де Ренья, Леконта де Лиль и многих других [Шкловский 1989: 67].

Николай Оцуп:

Гумилев долгое время был под влиянием Леконт де Лилля, которому даже посвятил отличные стихи «Креол с лебединой душой» [Оцуп 1989: 91].

И вот мы находим аналог «Охоте» Н. С. Гумилева — стихотворение Л. де Лилля «Смерть Сигурда» (пер. И. Поступальского)³:

Да, Сигурд умерщвлен! Из шерсти покрывало
от головы до пят героя облекло.
Прекрасный труп лежит на плитах тяжело;
Дымящаяся кровь еще бежит вдоль зала...

Две любящие женщины стоят у гроба героя:
Брунгильда и Гудрун:

Вот Брунгильда, сдернув плат,
которым был накрыт король, во сне убитый,
глядит на золото кудрей, на лоб открытый
на мужественный торс, навек лишенный лат.
(...)

Тут Гудрун издает три раза дикий крик:
«О, Сигурд! Сигурд мой! О, как же я несчастна!
О женщины! Вчера все было, а потом
любимый конь его вернулся, весь дрожащий;
был пеной бешеной замаран круп блестящий,
и слезы падали из конских глаз ручьем...»

Самое поразительное в этом стихотворении то, что Сигурда убивает сама гордая королева Брунгильда. Убивает из ревности, после чего убивает себя над гробом:

Ты, Гудрун, выслушай! Мои слова правдивы.
Был Сигурд мной любим. Но он тебя любил.
И в сердце у меня зажегся гневный пыл, —
В крови десятка ран не тонет он, строптивый,
Как будто в первый день, теперь меня он жжет.
Но Сигурд плакал бы над мертвою женою...
Я это сделала! Отомщена я вдвое...

Однако в стихотворении «Охота» Н. С. Гумилева есть убитый во сне герой, преданный конь, но нет двух женщин. Они есть во всех древних сюжетах о Сигурде (Зигфриде). Это Кримхильда и Брунгильда. Или — Гудрун (кстати, родившая ему дочь) и Брунгильда. Две женщины есть в стихотворении «Сероглазый король» Ахматовой. Герой Гумилева погибает не от руки ревнивой королевы, как у любимого им персонажа. Его убивает мужчина, как Зигфрида — Гунтер и Хаген (в некоторых версиях — не без направляющей руки Брунгильды).

Но у Леконта де Лилля и у Н. С. Гумилева не упоминается дерево, под которым герой погиб. Это дерево — дуб — упоминают Ахматова и Г. Иванов. В «Песне о Нибелунгах» дерево указано.

В немецком мире это — липа (строфы 972 и 977) (перевод М. Кудряшова 1889 г., с которым, несомненно, было знакомо поколение Гумилева и Ахматовой):

Уж вот к широкой липе [der Linden breit] они идти решили...
Да, верх во всяком деле над всеми витязь брал.
Меч добрый отвязал он, колчан поспешно снял
Копье приставил к липе проворною рукой.
И у ключа стоял уж и ждал гость славный, удалой.

А ранее см.:

Бойцы лихие, Гунтер и Гаген, в лес густой
Собрались на охоту, у них был замысел злой.

До сих пор говорилось только о литературном влиянии. Между тем нельзя забывать и об опере «Сумерки богов» Р. Вагнера, впервые прозвучавшей в Байрейте в 1876 г. В России она была поставлена группой Неймана в Москве и Петербурге в 1889 г. Первая русская постановка — 1903 г. в Мариинском театре. Возобновлена на русской сцене 10 октября 1911 г. в Большом театре.

Сюжет текста «Смерти властелина на охоте» собирается, таким образом, по фрагментам, иногда противоречивым, иногда дополняющим друг друга. Это «Песнь о Нибелунгах» — Леконт де Лилль — Гумилев — Ахматова.

Примечания

¹ См.: Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Л., 1988.

² См.: Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976.

³ Л. де Лилль. Смерть Сигурда // Л. де Лилль. Из четырех книг. Стихи. М., 1960. С. 66.

Литература

- Маковский 1989 — Маковский С. Николай Гумилев (1886—1921) // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Paris; N. Y., 1989.
- Лукницкий 1988 — Лукницкий П. Н. Об Анне Ахматовой // Наше наследие. VI. 1988.
- Гунтер фон 1989 — Гунтер И. фон. Под восточным ветром // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Paris; N. Y., 1989.
- Шкловский 1989 — Шкловский Вл. Гумилев // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Paris; N. Y., 1989.
- Оцуп 1989 — Оцуп Н. Николай Степанович Гумилев // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Paris; N. Y., 1989.

«НА УЛИЦЕ МЫНТУЛЯСЫ» МИРЧИ ЭЛИАДЕ: ПОПЫТКА РАСШИФРОВКИ

1

Повесть М. Элиаде «На улице Мынтулясы»¹ относят к тому направлению, которое теперь принято называть «фантастическим реализмом». Пожалуй, особенность этого жанра — возможность нескольких (многих) трактовок и интерпретаций. Этим он отличается от фантастики и от реализма. Вспомним, сколько попыток делалось разгадать многослойный смысл «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова, рассказов А. В. Чаянова, Ст. Кинга, фильмов Д. Линча и им подобных. См. подходящую к этому рассказу характеристику фантастического реализма, данную Вяч. Вс. Ивановым: «Нигде фантастический реализм не раскрылся в тридцатые годы нашего века с такой силой, как в не допущенных тогда к печати книгах Андрея Платонова (...) и в “Мастере и Маргарите” Булгакова. Этими некогда запрещенными, а теперь признанными произведениями нашей словесности мы подготовлены и к восприятию фантастического реализма таких писателей иных культурных традиций, как Мирча Элиаде»². Но, думается, текст Мирчи Элиаде, анализируемый здесь, еще сложнее, чем тексты Платонова (это сгусток описания того, что БЫЛО) или Булгакова (это мечта о том, что МОГЛО БЫ БЫТЬ). Мифологический слой этого рассказа выявляется легко, но читателю (и офицерам госбезопасности-слушателям) непонятно, сознательно ли или нет этот слой придумал старик-рассказчик или он оттягивает время.

В нашей интерпретации предлагается попытка выявить основной смысл этого загадочного текста, расчленив его нарративную структуру на отдельные пласты, однако смыкающиеся друг с другом.

Рассказ написан в 1955—1967 годах, и основное действие его происходит в коммунистической Румынии примерно в 1946—1947 годах. Это важно. Герои все время обращаются к недавнему прошлому (относительно недавнему, т. е. около тридцати лет тому назад). Однако в рассказе время возвращается и к эпохе двухсотлетней давности, «с которой все началось». Таким образом, оппозиция прошлое-на-

стоящее вырисовывается сразу, и ее М. Элиаде «подает» читателю с первых же страниц. Поэтому она слишком очевидна. Но связь времен становится (по мере развития текстовой структуры и рассказа старика) все более глубокой, и мы стараемся двигаться, уходя в эту глубину и пытаясь через прошлое понять настоящее.

Несомненно, что рассказ построен на движении «горизонта ожидания» многих нарративных линий. Такое строение нетривиально, так как в литературе «классического периода» прошлое или не движется вместе с настоящим, изменяя его, или просто постепенно выясняется для читателя, оставаясь статичным. Например, таково постепенно выясняющееся «прошлое» в поздних романах Достоевского. В рассказе М. Элиаде, как было уже сказано, «движется» несколько хронологических линий прошлого и несколько нарративных линий настоящего. Таким образом, получается нечто вроде крупной сети, каждый узел которой может быть истинным либо неистинным, то есть актом некоей коммуникативной стратегии.

Итак, *первая линия* — это рассказ старика, бывшего директора школы на улице Мынтулясы, Захарии Фэримэ, рассказ о странных историях, связанных с его учениками, за жизнью которых он внимательно следил. Эту линию можно назвать «**Старик**».

Старик навещает своего бывшего ученика, а ныне майора госбезопасности Василе Борзу. Поскольку Борза категорически отрицает свою причастность к начальной школе на улице Мынтулясы, старик попадает в коридоры госбезопасности и начинает там длинный и странный рассказ. Удивительным образом его как будто бы бесхитростная и бессвязная история заинтересовывает все более и более высоко сидящих функционеров «Новой Румынии» (сначала это Министерство безопасности Румынии, затем — Помощник Государственного секретаря в Министерстве иностранных дел, потом — товарищ министр Анка Фогель), которые читают и слушают его истории все более внимательно. Но верят ли они ему?

Нет, опытные сотрудники подозревают, что он что-то важное скрывает, но поймать его «за руку» не могут:

(Б о р з а) Вы обманом проникли в мою квартиру. Значит, у Вас есть какая-то цель (127);

(Д у м и т р е с к у) Этот тип что-то знает. Ему что-то нужно. Возможно, он тебя ни с кем не путает, а преследует какую-то цель, потому что знает, кто ты такой (130—131);

(Д у м и т р е с к у) В конце концов мы узнаем, чего он от тебя хотел. Пока ясно только одно: он вызывает подозрение (148);

- (Думитреску) Вы несете всякую чушь на постном масле и думаете, что, заталмудив нам голову своими рассказами, легче избавитесь от нас (173);
- (Думитреску) Я задаю себе вопрос: вы путаетесь потому, что не помните досконально, как было дело, или же потому, что хотите что-то скрыть? (213);
- (Анка Фогель) Проблема такая: зачем вы по ходу рассказа придумываете разных действующих лиц? В надежде оттянуть время и таким образом спасти себя? Но я не понимаю, чего вы боитесь... (220);
- (Некто в высоком чине) Если вы сейчас искренни, значит, еще слишком переутомлены (232);
- (Некто в высоком чине) Вы упорно старались не раскрыть подлинных отношений между Дарвари, Ликсандру и Мариной, тех отношений, которые, если бы мы о них знали, помогли бы нам понять, почему Дарвари решил бежать в Россию (236);
- (Некто в высоком чине) Или вы просто-напросто любой ценой стремитесь скрыть какие-то события, которые объяснили бы нам не только причины бегства Дарвари, но и смысл той метаморфозы, которую претерпел Ликсандру (241);
- (Конец рассказа. Борза? Ликсандру?) Он знает очень много, и он единственный, кто все это знает (249).

Итак, кто же это такой, этот внешне безобидный старик Фэрымэ? Рассказчик событий? Их сочинитель? Или он двигатель событий, «демиург»?

Нужно напомнить, что именно М. Элиаде глубоко исследовал человеческую природу шаманизма. См. «Шаман является великим специалистом по человеческой душе; только он “видит” ее, поскольку знает ее “форму” и предназначение»³.

Внешне (или в социальном плане) шаман может не отличаться от остальных членов общества.

«Эта последняя возможность получения магико-религиозных сил не подразумевает религиозного или общественного отличия по отношению к остальной части сообщества. Человек, добившийся возрастания своего магико-религиозного потенциала благодаря определенным элементарным, но традиционным техникам — для обеспечения хорошего урожая или для защиты от сглазу и т. п., — не

стремится изменить свой общественно-религиозный статус и стать знахарем, пользуясь своими преимуществами»⁴.

Понять это отчасти можно, если приблизиться к *второй линии*, условно называемой нами «Госбезопасность».

Эта линия начинается с дома, где живут сотрудники этого министерства и куда устремляет свои шаги старик Фэрымэ.

Как пишет Вяч. Вс. Иванов, анализируя балладу о мастере Маноле, разрабатываемую и Элиаде, «дом (или мост как связующее звено между двумя этапами) и город являются сакральными. По Элиаде, он представляет собой символический центр мироздания. Жертвоприношение, ради дома совершаемое, первоначально заключалось в убийстве гиганта-первочеловека. Все позднейшие строительные обряды тяготеют к этому архетипу и представляют его вечное возвращение»⁵.

Но тот дом, куда приходит старик Фэрымэ, не таков. Он — новый. И это важно. Цель визита старика загадочна: «Это важная встреча, — заторопился старик. — Ради интересов всей семьи. Правильней будет сказать, ради него самого, ведь господин майор сам является членом этой семьи, — произнес старик многозначительно» (118). При этом почему-то, по мере продвижения старика вверх, ему попадаются жильцы все более и более испуганные (от равнодушного привратника до бледного юноши, говорящего почти шепотом). В этом доме все следят друг за другом и все друг о друге знают. Офицер допрашивает старика, о чем спросила его женщина на площадке, все спрашивают его, давно ли он знает майора Борзу, испуганный и бледный молодой человек знает, что семья Борзы из провинции. Наконец, в самой квартире Борзы находится Думитреску, сотрудник Министерства госбезопасности. Итак, это страшный дом⁶.

Удивительно и другое: по мере рассказа старика (а он или рассказывает, или пишет на бумаге, вспоминая) всех функционеров-слушателей — от мала до велика — каким-то образом ликвидируют: снимают с должности? расстреливают? они кончают с собой? Самый первый слушатель — майор государственной безопасности Василе Борза, как будто бы бывший ученик Фэрымэ, — скрывает свою биографию, что выясняется сразу же, и лишается поста и звания (а возможно, и жизни), помощник государственного секретаря по иностранным делам Василе Эконому кончает с собой. Движение репрессий идет по нарастающей до тех пор, пока в кабинете товарища министра Анки Фогель не раздастся гром с небес (или ex profundis): телефонный звонок и приказ на **русском языке** перекрыть улицу

Мынтулясы, где была школа. Далее, саму Анку Фогель снимают с ее высокого поста. Итак, функционеры новой Румынии оказываются не доверяющими друг другу оборотнями, на самом деле так или иначе тесно связанными с прошлой Румынией или стремящимися к этому. В этом смысле повесть напоминает известный роман Г. К. Честертона «Человек, который был четвергом», где главный и искомый анархист и оказывается шефом полиции, так как главный объект поиска в повести М. Элиаде — некто Ликсандру, человек необычайных способностей, — объявляется в самом конце и, вероятно, он и есть главная пружина всех требований к старику Фэрымэ «рассказать о Ликсандру».

Однако неясным остается вопрос, поставленный выше: безобидный старик Фэрымэ сознательно индуцирует этот каскад понижений или это простое следствие его бесхитростного рассказа?⁷

Что же важно в этой линии? Это выявление (или определение) того, чем же *на самом деле* интересуются сотрудники спецслужб. Как кажется, это два ряда феноменов.

Первый — интерес к людям, так или иначе сумевшим покинуть Румынию. Это — красавица великанша Оана, вышедшая замуж за эстонского профессора. Ею от души восхищается товарищ министр Анка Фогель. Это — военный летчик Петру Дарвари, почему-то учивший иврит и исчезнувший где-то возле Одессы, то есть бежавший в Россию, но оказавшийся на самом деле где-то в другом месте⁸. Им интересуется государственный советник Василе Эконому. Третий — Йози, сын раввина, который бросился в воду в подвале старого дома и навсегда исчез, заранее простившись с товарищами.

Но больше всех сотрудников спецслужб интересуется герой, любимец одноклассников, Ликсандру. Они понимают, что старик в основном говорит о давних событиях (и чем дольше длится его «задержание», тем более давними становятся эти события), но пропускает период тридцатых годов и биографию Ликсандру. Их пугает возможность физической метаморфозы Ликсандру. «Случилось так, что вы являетесь единственным свидетелем этой метаморфозы. Поэтому вы для нас представляете исключительную ценность. Ведь если Ликсандру стал неузнаваем абсолютно для всех, он может быть кем угодно в этой стране, даже одним из наших лидеров, которые в настоящее время держат в своих руках судьбы всего народа» (247).

Именно эта возможность менять свою внешность заставляет сотрудников интересоваться загадочной Мариной-Замфирой, меняющей и возраст, и внешность.

Второй ряд — интерес к рассказам о сокровищах. Фэрымэ говорит о легендах, согласно которым в подвалах и в лесах хранятся несметные золотые богатства, пещеры-дворцы. Они ведут в иной мир, но при этом только некие «знаки» указывают на дворец-подвал. Таким образом связывается в один клубок золото, богатство и исчезновение из Румынии. Эти таинственные знаки, говорящие о местах хранения сокровищ и переходах в этот иной мир, известны как будто бы не только некоторым школьникам, но и певице из корчмы Ляне, таинственной Марине-Замфире.

То есть, иначе говоря, оба ряда суть в той или иной форме проработка с Румынией.

Интересно то, что сотрудники спецслужб как будто бы тоже румыны и должны были выйти из румынской старой среды, но они не знают абсолютно ничего: ни старых легенд (например, об улице Мынтулясы), ни недавних историй про великаншу Оану, проще — им недоступна связь старого и нового.

Они — **чужие**.

Совершенно иначе построена *третья линия*, которую можно назвать «**Вокруг школы**». Прежде всего нужно сказать, что само название улицы ведет к далекому прошлому, когда богатый боярин Каломфир дал эту улицу в приданое некоему Мынтулясе, за которого он выдал спасительницу его жены, Замфиру. Так что это все-таки земля бояр Каломфиров.

Герои рассказов Старика — школьники и их друзья. Школьники: Василе Борза, Петру Дарвари, Йози, сын раввина, Алдя, Георге Ликсандру. Последний — герой мифологем, поэт, красавец, способный к языкам. Ликсандру может стрелять из лука так, что стрела исчезает и не возвращается (о Йози и Дарвари уже говорилось выше).

Замечательны их друзья.

Прежде всего — это красавица великанша Оана, дочь корчмаря, способная победить и измучить любого мужчину: и в борьбе, и в постели. Предсказанный ей в женихи белокурый великан спускается с гор с двумя лошадьми и берет ее в жены (то, что он оказывается дерптским профессором, звучит в тексте несколько забавно и иронично).

Это — загадочная певица в корчме Ляна, которую и «звуют не так» и которая «что-то знает». Ляна влюблена в Ликсандру и хочет спасти его от «погружения в подвал».

Это — пара аристократов, потомков боярина Каломфира: Драгомир и его кузина-невеста Марина. Красавица Марина легко меняет

свою внешность, становясь то глубокой старухой, то юной девушкой. Именно она пугает сотрудников госбезопасности, так как, по их мнению, она может научить и других преображаться. Как кажется, способность, вероятно старой, Марины быть по желанию юной и красивой говорит о готовности Старой Румынии к «вечному возвращению».

Это — таинственный иллюзионист Доктор, показывающий необычайные превращения и исчезновения.

Итак, вся эта компания друзей — незаурядна. Даже неправдоподобна — на грани героев мифологем. Они отмечены неким даром, недоступным офицерам спецслужб.

Что касается самого рассказа Захарии Фэрымэ, то вначале и далее он говорит без умолку, добавляя все новые и новые как будто не идущие к делу подробности, однако в конце, увидев своих «реальных» бывших учеников — уже упоминавшегося Ликсандру и Василе Борзу или представляющегося таковым, он не говорит им ни слова, отвергает их попытки контакта и уходит. Почему? Можно предположить, что этот новый Василе Борза не является им на самом деле, тогда как первый претендент на это имя, майор безопасности, с визита Фэрымэ к которому начинается рассказ, на самом деле и был Василе Борза, хотя всячески это отрицал, делая вид, что он — малообразованный парень из местечка Тей. Старик Фэрымэ сразу же понимает, что этот новый «Василе Борза» — сотрудник спецслужб.

Все эти линии относятся к живущим во время рассказа Старика людям. К далекому прошлому относится *четвертая линия*, которую можно назвать «**Бояре Каломфиры**».

Рассказ об этой семье, ранее владевшей и землей на улице Мынтулясы, пропорционально не велик. Однако семья Каломфиреску продолжает быть тесно связанной с настоящим. Из рассказа Фэрымэ мы узнаем, что красавица Аргира, жена Йоргу Каломфира, была почти слепа и не могла наслаждаться даже любимыми спектаклями. И вот однажды поднялась к ней девушка из ближнего села. «Я — Замфира, — заявила она. — Я умою тебе лицо этой водой, и Господь Бог вернет свет твоим глазам». Это было в начале восемнадцатого века, но таинственная Марина Каломфиреску называет себя Замфирой: связь времен не прерывается.

2

Но в этой повести есть и рассказ об ином мире, и сам иной мир, без чего нельзя и представить себе Мирчу Элиаде (да и Балканы в целом, ибо жителям этого загадочного полуострова «главное — любой ценой удержать образ этого сказочного мира в своем сознании»⁹). Разумеется, этот иной мир связан со старой, даже древней, Румынией, аристократами, кладами, легендами и закланиями, также проходящими сквозь полубред старика-директора. Так, в рассказ о великанше Оане вводится и настоящее заклинание. Оана, танцует, движется по поляне и напевает: «Ты, красавка, белладонна, будь к прошенью благосклонна: чтоб не жить на всех с обидой, через месяц замуж выдай». Затем Оана закричала: «Обжени меня, а то мозги плавают!». И тут из высокой травы поднялось привидение в виде одетой в рванье старухи с растрепанными космами и золотым ожерельем на шее» (159). Старуха велит ей ждать жениха в горах, «два коня под седлом, на шее красная косынка».

Как пишет В. Я. Пропп в «Исторических корнях волшебной сказки», собрав материал традиционной культуры многих народов¹⁰, иной мир — обычно весь золотой, там золотые яблоки свисают с золотых деревьев у золотых дворцов, а у царевны золотые косы и платье отливают золотом. Золото завораживает. По мнению известного писателя О. Хаксли, золотой блеск особым образом воздействует на нервные окончания и зоны мозга и создает мир иллюзий и мечты¹¹, именно поэтому так любит окружать себя золотом церковь и власть. Ныряющие в подвалы школьники видят пещеры, наполненные золотом, таинственные сверкающие дворцы. В иной мир в повести М. Элиаде попадают необычные люди (см. выше о красавице великанше Оане, румынке с белокурыми волосами). И туда как будто бы нет пути спецслужбистам.

Иной мир рядом, и в то же время сейчас, в современной Румынии, он недоступен или доступен не для всех — вот, по нашему мнению, основная мысль М. Элиаде.

3

Поэтическую ткань рассказа можно назвать кольцеобразно повторяющейся. Что это значит? Начало и конец оформлены повторами-совпадениями, но и внутри текста также встречаются повторы.

Рассказ начинается с того, что Фэрымэ приходит к Борзе в два часа пять минут третьего. И в самом конце он говорит о «встрече в два с четвертью — в половине третьего». Однако если в первой ситуации внешность малосимпатичного Борзы описывается подробно, то в конце мы не узнаем, как выглядит претендент на имя Борзы, что опять запутывает читателя: Фэрымэ сразу понял, что это другой человек, разговаривать с спецслужбистами он больше не хочет. (Фэрымэ конца, тихий и молчаливый, напоминает героя «1984» Дж. Оруэлла.)

Все повторы внутри текста связаны только с линией госбезопасности, с **чужими**. *В остальных нарративных пластах повторов нет.*

Например, старик дважды просит позволения присесть, ссылаясь на ревматизм: перед Думитреску (137) и перед Эконому (156). Он дважды просит разрешения закурить¹².

Дважды сотрудники госбезопасности характеризуются «необычно тонкими губами»: «Из столовой вышел еще довольно молодой шатен с прилизанными волосами, коротко подстриженными усиками, маленьким ртом и такими тонкими губами, что казалось, будто их вовсе нет» (130) — это Думитреску; «За столом сидел мужчина лет пятидесяти, с седыми висками, приплюснутым носом и необычно тонкими губами» (153) — это Эконому.

Дважды в жизнь сотрудников госбезопасности вмешивается некий звонок, активно меняющий ситуацию: «В это время зазвонил телефон. Думитреску протянул руку и поднял трубку. Ему что-то сказали, и он покраснел как рак» (175); «Фэрымэ неожиданно замолчал, испугавшись не столько телефонного звонка, сколько резко изменившегося выражения лица Анки Фогель. Мрачно глянув на телефон, она раздавила в пепельнице только что зажженную сигарету. Потом сняла трубку и поднесла ее к уху, выдавливая из себя улыбку. Фэрымэ вдруг стало страшно, и он отвернулся к книжному шкафу.

— Понятно, — услышал он ее шепот.

Последовала пауза, потом прозвучало несколько слов на русском языке, и трубка опустилась на рычаг» (219).

Дважды абсолютно одинаково описывается то, как Фэрымэ вызывают на допрос: «Фэрымэ аккуратно положил ручку на промокашку, заткнул пробкой пузырек с чернилами и вышел» (153); «Фэрымэ положил ручку на промокашку, заткнул пузырек с чернилами и поднялся» (176).

Стилистически единообразны реакции Эконому на Доктора-фкусника и Анки Фогель — на Оану.

«Великий иллюзионист! — воскликнул человек за столом» (162);
 «Колоссальный иллюзионист! — воскликнул хозяин кабинета» (164);
 «Удивительный иллюзионист!» (167).

«Потрясающая женщина!» (181); «Потрясающая женщина!» (182);
 «Потрясающая женщина!» (186); «Потрясающая женщина!» (199).

От этих повторов и повторов-реплик создается впечатление каких-то страшных механических кукол, противопоставленных «штучным» героям «школьной компании».

4

Все эти линии в рассказе сходятся. Сотрудник органов безопасности, Эконому, оказывается, зарывал перед приходом новой власти золотой клад, и рассказ старика Фэрымэ это невольно (или сознательно?) разоблачает. Аристократы старой Румынии живут среди нас. Бывшие друзья-одноклассники с улицы Мынтулясы продолжают дружить. Ликсандру надежно спрятан за спинами школьных товарищей, но и он, видимо, входит в паутину спецслужб, занимая там видное положение. Иной мир реален, и туда все-таки можно попасть. И именно туда стремятся на самом деле функционеры «новой» Румынии. Но попасть туда могут только незаурядные герои, отмеченные неким даром свыше.

Вполне сознательно мы обходим вопрос о том, подлинную ли историю рассказывает старик Фэрымэ, является ли его рассказ бредом или сознательной провокацией. По этому поводу можно повторить слова писателя, драматурга, эссеиста и теоретика «Нового романа» Алена Роб-Грийе: «То, что *есть на самом деле*¹³, то, *чего на самом деле нет*, и создаваемая *иллюзия* стали, в большей или меньшей степени, темой любого современного произведения: вместо того чтобы выдавать себя за кусок действительности, оно развивается как размышление о реальности этой действительности (или о ее *ирреальности* — это как кому угодно)»¹⁴.

Примечания

¹ Текст анализируется по изданию: Элиаде М. Гадальщик на камешках. СПб., 2000. С. 115—250. Цифра в скобках в тексте статьи означает страницу этого издания.

² *Иванов Вяч. Вс.* Мирча Элиаде и фантастический реализм XX века // *Элиаде М.* Гадальщик на камешках. СПб., 2000. С. 13—14.

³ *Элиаде М.* Шаманизм. Архаические техники экстаза. М, 2000. С. 10.

⁴ Там же. С. 16.

⁵ *Иванов Вяч. Вс.* Происхождение и трансформации фабулы баллады о мастере Маноле // *Славянское и балканское языкознание. Человек в пространстве Балкан. Поведенческие сценарии и культурные роли.* М, 2003. С. 423.

⁶ Хочется обратить внимание на никем, на мой взгляд, не описанный факт, что в современных американских фильмах (разумеется, не в жизни) распространен сюжет, как бы обратный славянскому: молодая пара покупает дом, который по тем или иным причинам становится страшен. И если мы привыкли (в сказках, в рассказах) к тому, что в трудную минуту нужно скорей бежать домой, то в подобных фильмах спасительным пристанищем является машина и открытое шоссе.

⁷ В некоторых случаях можно понять его так, что он издевается над слушателями вполне сознательно. Так, министру Анке Фогель, предлагавшей ему немедленно прогуляться по описанным им местам улицы Мынтулясы, он говорит, что лучше бы это сделать летом, «когда цветут абрикосы».

⁸ Позволю себе высказать гипотезу о том, что Йози и Дарвари оказались в Израиле. Во-первых, оба они учат заранее иврит (что не совсем понятно в случае Дарвари), во-вторых, Ликсандру говорит: «Я прекрасно знаю, что Йози жив, но обитает он, конечно, не здесь, не у нас под ногами» (209), в-третьих, великанша Оана видит во сне чудесное царство, где живут «по Ветхому Завету», что вызывает эмоциональную реакцию Дарвари («И тебе тоже явились знаки!»). Ср. также загадочные слова Думитреску: «Дарвари не добрался до России. И самолет, который он угнал, тоже не наши, хотя и с нашей, и с русской стороны велись долгие поиски. Надеюсь, Вы понимаете, что это значит...» (214).

⁹ *Свешникова Т.* Вечное возвращение на Балканы // *Элиаде М.* Гадальщик на камешках. М., 2000. С. 510.

¹⁰ *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. Глава VIII: За тридевять земель. С. 284—287. Золото.

¹¹ *Хаксли О.* Двери восприятия. СПб., 1999. С. 249—302.

¹² Интересно, что товарищ министр Анка Фогель сама предлагает старику сесть, предлагает дорогие сигареты и угощает шампанским. Это отличие пока мной не интерпретировано.

¹³ Здесь и далее курсив автора. — *Т. Н.*

¹⁴ *Роб-Грийе А.* Время и описание в современном повествовании // *Он же.* Романески. М., 2005. С. 596.

Ф----ОВЪ / Ф----ОВЪ

1. Все, кто смотрел фильм С. Эйзенштейна «Иван Грозный», разумеется, обращали внимание на царского любимца — Федора Басманова. Да и не заметить его было нельзя: он фигурирует практически в каждом эпизоде, активно командует стоящими выше по статусу, хотя и «худороден»¹, ежеминутно мелькает в экранных кадрах. Однако Федор Алексеевич Басманов-Плещеев существовал в реальности, был храбрым воином, но на беду свою или на счастье был очень хорош собой с уклоном в «нетрадиционность», хотя и имел четырех сыновей: даже сын его, Петр Федорович, был в связи с Лжедмитрием Первым. Впрочем, судя по многочисленным зарубежным изданиям, вторая половина XVI века и Смутное время были в России «the Paradise for Gays».

Не будем касаться также того, для чего был создан «Иван Грозный», кто на самом деле имелся в виду как прототип «великого царя» и кто такие «опричники», почему этот фильм был признан «сверху» неудавшимся в 1946 г. (Эйзенштейн несколько «перегнул», увлекшись своей природой: в конце сценария «великий государь», да еще и педераст, остается совсем один, казнив друзей или заставив их перебить друг друга) — наше поколение легко «прочитывало» любовников-Солнце, петров первых и проч. Вяч. Вс. Иванов пишет: «Как “Пещное действо” должно было образумить Грозного, его изображение в фильме имело в виду Сталина. Но любые подобные домыслы должны считаться и с атмосферой всеобщего страха, которая не могла не влиять и на Эйзенштейна, и с его собственными непростыми отношениями с диктатором»².

Вольно или невольно, но для изложения некоей нашей гипотезы приходится вторгаться в абсолютно чуждую мне «нетрадиционную» сферу мужских отношений и некоторые выводы современного психоанализа.

Посмотрим, как изображался Федька Басманов почти за сто лет до Эйзенштейна: «Лежа на шелковых подушках, Басманов, уже расчесанный и надушенный, смотрелся в зеркало, которое держал перед ним молодой стрелянный, стоя на коленях. Вид Басманова являл

странную смесь лукавства, надменности, изнеженного разврата и бесконечной удали...»³. Басманов подчеркивает свою красоту перед героем — князем Серебряным: «Как ты думаешь, князь, — прибавил он, продолжая смотреться в зеркало и поправляя свои жемчужные серьги, — как думаешь, скоро сойдет загар?.. (...) А где ему, — продолжал Басманов, как бы подстрекаемый к большей наглости, — где ему найти слугу краше меня? Видал ли ты такие брови, как у меня? Чем эти брови не соболю? А волосы-то? Тронь, князь, пощупай, ведь шелк, право-ну шелк!»⁴. В то же время он, преданный царю раб («Поведи лишь царь очами, брата родного отравил бы и не спросил бы за что»), раздражен на «мужичье», которое пальцами на него показывает и кричит «Эвот царская Федора едет»⁵. У Алексея Толстого Федор Басманов казнен царем Иваном, так как у него находят «заговоренный» корень на шнурке, да и в целом он немного приелся царю, любившему, как писали в старом «Сатириконе», шутки, принимавшие «несколько мейерхольдовский характер»⁶.

В фильме Эйзенштейна ситуация сложнее. Федор возникает впервые у гроба отравленной Анастасии. Старик Басманов первый отдает родного сына на «дело опричнины»:

Плечист Федор: вахлак и вояка.
Широко раскрытые глаза на Ивана глядят:
Восторгом преданности горят⁷.

Когда он поддерживает идею царя обратиться не к боярам, а к народу,

Одобреньем лик Анастасии как будто светится.

....

Неотрывно Федор на царя глядит;
Отца не слушает.
«Быстро отца отцом сменил».

Итак, Федор Басманов по сути неотступен от Ивана: опричники клянутся клинками, сомкнутыми именно над головой Федора, когда *опричники на бояр двинулись, Федька впереди. Теснят опричники «земских» к выходу*. Именно он сообщает царю, что Анастасия отравлена и говорит: «Твердым будь!» — «Ее слова!» — Иван кричит»⁸. Стрелой летит Федька за царем повсюду, *через мертвые тела на бегу приплясывая*⁹. Басманов ревнив, всякий новый любимец царя ему ненавистен. Но женщины достаточно безразличны. В сценарий вводится небезынтересная сценка. В разграбленных хоромах боярских

Федька гонится за девушкой, в угол зажал. Она дрожит от страха. Неожиданно он кричит девушке:

«Дура, да я не за тем...
За сережками!»
Этого никак не ожидала девица,
От обиды в обморок грохнулась.

Федька снимает с нее серьги.
Подручный утаскивает девицу.

Федька любит с сережками,
Сам нарядно одет, причесан.

Текст этот довольно откровенен.

В конце фильма Иван испытывает Басманова-сына, заставляя его убить собственного отца, Алексея Басманова, за воровство из царских поборов, взятых у бояр, в свое собственное имение. Перверсия библейской ситуации: Авраам — Исаак, осложняется еще и тем, что у Федора как бы два отца — родной и царь-отец.

Решение его сложное: он убивает отца, но клянется сохранить фамильное богатство Басмановых. Царь догадывается об этом, прочитывая это в глазах Федора, и —

Словно ангел падший, Федор на полу лежит.
Рясой черною,
Словно крыльями,
По плитам раскинулся.

Однако центром «басмановского текста» несомненно является сцена пляски и пения Федора, прикрывающегося маской женщины с косами, «машкером». В этой сцене черно-белая гамма вдруг сменяется яркой палитрой красок¹⁰. Легендарная эмоциональная сила этой всемирно известной в фильмографии сцены обеспечивается несколькими факторами:

- Поистине изумительной музыкой С. Прокофьева; недаром эта сцена вошла почти во все сборники музыкальных мировых шедевров;
- Чудовищным нагнетением в воздухе атмосферы ожидаемого убийства царя (но убиенным оказывается невинный двоюродный братец царя Владимир Старицкий);
- Противоестественным сочетанием глупого белого женского лица (машкера)-маски и скрывающегося под ней воина

со «змеиной душой» (характеристика Федора А. К. Толстым);

- Контрастом между бабьим сарафаном Федьки в начале и той одеждой, что под этим сарафаном:

И сверкает Федор в белом кафтане ослепительном,
Жемчугом расшитом.

(Об этом его костюме мы еще будем говорить! — Т. Н.)

- Протiwоестественным сочетанием сладкого тенора Федьки Басманова и того ужасающего текста, который он исполняет:

Гости въехали к боярам во дворы,
Загуляли по боярам топоры...

Опричники:

«Гойда, гойда!

Говори, говори!

Говори, приговаривай,

Говори, приговаривай!»

Федор:

Топорами приколачивай!

Опричники:

Ой, жги, жги, жги!¹¹

Федька:

Раскололися ворота пополам.

Ходят чаши золотые по рукам.

Опричники:

Гойда....

Федька:

А как гости с похмелья домой пошли,

Они терем за собой зажгли.

Опричники:

Гойда.....

Федор:

Топорами приколачивай...

2. В последнем томе Собрания сочинений С. Эйзенштейна после текста сценария приводятся табличного характера «Разработки образов действующих лиц», вполне напоминающие языковой материал, собираемый и классифицируемый структуралистами раннего этапа. Всего им расписывается 10 столбцов:

1. Сцена;
2. Год;
3. Возраст;
4. Что делает;
5. Функция в сюжете;
6. Раскрытие образа;
7. Линия намерения;
8. Становление образа;
9. Внутреннее содержание сцены;
10. Черта характера.

Самое интересное, что такая удобная разработка для Федора Басманова Эйзенштейном не сделана. (Он пишет: «Беспокоит Федька. Недоработана линия».) Имеются только отдельные, мучительные для автора наброски¹². Интересно, что в этих набросках Эйзенштейн часто уходит от русского языка и широко вводит разновосточные фразеологизмы. То есть это записи — «для себя». См. полностью:

«Беспокоит Федька. Недоработанная линия. As usual прохожу в мыслях всю роль (чаще всего с конца к началу — традиция Edgar Poe).

...

Что же тема Федьки?

Конечно, тема выбора между отцами: прямым — Алексеем и государем — Иваном.

Вся трагедийная развязка конфликта есть (конец).

Надо build up ход.

.....

Для обрисовки “внутренней атмосферы” опричнины, где элемент “человек человеку волк” достаточно силен... брошено два-три штриха.

...

Важно, что Федор здесь воплощает общий грех опричнины — “нетвердость в страшной своей клятве” (говорит это Иван дальше), именно ради отца, родства предаёт отца-государя».

Итак, проще говоря, отец-Басманов «отстегивает» себе значительную долю от уворованных у бояр богатств, немец Штаден намекает на это. Федор убивает отца по приказу царя, но клянётся ему же (отцу) не выдавать сокровищ семьи. Естественно, что виной всему немец-шпион Генрих фон Штаден: «Вот где размежевать, столкнув линию Грозного и линию немецкого dictatorship».

Все это было бы достаточно просто для интерпретации, если бы не одно обстоятельство, о котором пишет и сам Эйзенштейн: «Вооб-

ще же для доигрыша Федьки в этом месте надо уточнить отношение Ивана к Федору and ther's the problem»¹³.

О Федоре Басманове написана и вторая, более откровенная, черновая «разработка» Эйзенштейна. См.:

«Федор — Ersatz Anastasii.

Но в “историческом плане” и “фактическом”.

А надо — в моральном.

....

Ersatz так Ersatz: сцену надо делать в светлице Анастасии.

Над пустой постелью, целиком сохраненной в нетронутости после ее смерти.

.....

Пляшет в сарафане. Может быть, только с маской в руках и соответствующими minauderies — хотя это хуже: весь в белом, как призрак Анастасии, бывлой близкой — среди черных опричников — ныне близких — это более страшно и зловеще...

NB. Конечно, надо было бы, чтобы на Федьку в белой маске и белом сарафане — наплыла бы Анастасия — warnend!.

Umbruch в конце — в обстановке внезапности, предсмертности отца, потрясенности обстановкой etc. Очень хорошо и верно (Т. Н. Федор готов проклясть и самого Ивана).

Let's try. Подготовка к неодобрению есть в том, что Басманов-отец в покаянии Ивана хоронится сына¹⁴.

Есть ли подготовка к Umbruch'у?

А пожалуй и не надо: это должно произойти из глубин *иррационально-инстинктивного*: из голоса крови»¹⁵.

Существует и третья черновая «разработка» роли Федора¹⁶. Там Эйзенштейн хвалит вид Михаила Кузнецова (исполнителя роли Федьки). И опять возникает мучительная запретная тема:

«Докапываемся: отношения к нему Ивана! Verflucht! Именно этого, что надо обойти. Надо, чтобы любил».

3. Американский исследователь русской классической литературы Д. Ранкур-Лаферьер, анализируя линию Пьера Безухова в романе «Война и мир», удивляется необыкновенной удачливости героя и объясняет ее любовью к Пьеру одного человека — самого Л. Н. Толстого. «Есть и другой взгляд на любовную жизнь Пьера: следует принимать во внимание не кого он любит (или кого ему не удастся полюбить), а того, кто любит его. Пока Наташа не влюбилась в нашего героя, никто не отвечал ему взаимностью в той же мере, в какой любил он. Или, вернее, никто, кроме одного человека, что

любовно провел его через все испытания и невзгоды — Л. Н. Толстого.

Пьер вовремя приобретает имя и состояние. Лишь случайно Долохов не убивает его на поединке. Безухов выходит целым и невредимым из Бородинского сражения. Его чудом не расстреляли французы и т. д. Кто еще, кроме Толстого, смог бы провести своего героя через невероятные тяготы войны, которые лишь придали бы тому веры в собственное преопределение»¹⁷.

Создается — вольно или невольно — впечатление, что С. Эйзенштейну так же глубоко безразличен Федька Басманов¹⁸. И безразличен не «с точки зрения Ивана Грозного», как было это безразлично Алексею Толстому. Кстати, как отмечает Вяч. Вс. Иванов, интерес Эйзенштейна к психоанализу был огромен, с его помощью «Эйзенштейн пробует вслед за Фрейдом и его учениками проникнуть в дологические подсознательные основы искусства»¹⁹.

Что же, во-первых, интересно в разработках и заметках С. Эйзенштейна по поводу роли Федора Басманова?

Ему необычайно важна внешность играющего его актера (Михаила Кузнецова). Читаем его заметки:

«А огромные серые глаза М. Кузнецова — Федора Басманова, когда он шепчет Грозному об отравленной чаше или когда вдруг сбрасывает золотую личину во время пляски и мы с ужасом видим, что не веселье, а жестокая жажда крови владеет им»²⁰.

В заметках написано, что С. Эйзенштейн смотрит на барса в зоопарке; делается вывод:

«Назавтра я пошлю Мишу Кузнецова изучать глаза барса для роли Федьки Басманова.

Серые глаза Кузнецова вполне для этого годятся.

Ему нужно суметь поймать взгляд»²¹.

Интересно в этом плане обратить внимание на воспоминания об этих съемках самого Михаила Кузнецова²². Чувствуется, что на фоне общего восторженного хора вспоминающих у этого актера остался какой-то неприятный осадок и внутреннее несогласие: «И я должен сказать, что в этой области он меня не покори́л никак. Тут я ему несколько противился. Потому что я по-прежнему считаю, что самое главное в кадре — это живой человек, и рисунок роли — не преднамеренно вычерченный, а обязательно немножко импровизационно рожденный. (...) А Эйзенштейн как бы помещал в золотую клетку.

Это очень красиво, но все-таки ты находишься в клетке его воображения. (...) Ко мне он относился хуже, чем, например, к Кадочникову». Но, видимо, внешность Кузнецова Эйзенштейна завораживала. В частности, он предложил Кузнецову играть Пушкина, объясняя его сходством цвета глаз («У него же глаза были голубые. А волосы мы выкрасим»)²³.

Как пишет сам Эйзенштейн, «У Кузнецова в черном кафтане с темными подклеенными волосами при светлых глазах чисто эзотерический вид (Seraphite!); он похож на боттичеллиевского Джулиано Медичи», а выше читаем:

«Знамение “сползания” Федора с “неземного” уровня — *костюм* Анастасии на нем, а не высшие функции Анастасии в нем! (Quite possible that something happened in between. The line of Vautrin suppressing the line of Seraphita)» [Имеется здесь в виду роман О. Бальзака «Серафита», где прекрасное юное создание одновременно является девушкой- возлюбленной для юноши и юношей-красавцем — для девушки. Серафита — амбивалентное существо. Вотрен — тоже бальзаковский герой — просто откровенный и грубый гомосексуалист. — Т. Н.]

4. Создается некоторое определенное ощущение: Эйзенштейн (в отличие, например, от А. К. Толстого) настойчиво ищет сходства «Федьки Басманова», то есть воплощающего его актера Кузнецова, с кем-то ему известным: красавцем с определенным типом взгляда («взгляд барса»), огромными серыми глазами, сексуально амбивалентным и достаточно знаменитым и заметным («Федька всегда впереди»).

Предлагаем реальную кандидатуру:

Это красавец, со светлыми глазами, без особых моральных устоев (однако идущий на убийство ради блага Родины и идеи, причем на убийство человека, явно к нему тянущегося и повторяющего его имя перед смертью), человек, близкий к царской семье, богач, пляшущий и поющий с большим успехом в женском одеянии по богатым и по сомнительным кабакам Петербурга и Москвы, да так, что к нему, как к девице-певичке, начинают приставать офицеры, обладатель роскошных костюмов и дурной репутации. Впрочем, смелый, даже отчаянный. Портреты его помещают в иллюстрированных журналах. По одной линии он восходит к скандинавским королям, а по другой — к татарским ханам.

С. Эйзенштейн, прибывший в 1915 году в Петроград, мог его видеть хотя бы случайно и во всяком случае мог видеть его портре-

ты в журналах и фотостудиях, где он особенно хорош был в белом блестящем боярском кафтане. Кроме того, он был связан с самым страшным и самым загадочным убийством России предвоенного периода.

Кто же это?

Это мог быть только один человек — князь Феликс Юсупов.

Тоже Ф.---въ, как и Федор Басманов.

5. Посмотрим на биографию Феликса Юсупова, даже не останавливаясь подробно на знаменитых, много раз описанных и очень широко известных сценах почти фантастического убийства Григория Распутина²⁴.

О татарской крови. «Основателем нашей семьи назван в семейных архивах некто Абубукир бен Райок, потомок пророка Али, племянника Магомета. Титулы нашего предка, мусульманского владыки — Эмир эль Омра, Князь Князей, Султан Султанов и Великий хан. Его потомки (среди них — хан Юсуф. — Т. Н.) также правили в Египте, Дамаске, Антиохии и Константинополе».

Юсуф правил Ногайской ордой и двадцать лет был союзником Ивана Грозного. Правнук Юсуфа был крещен, наречен Дмитрием и получил от царя Феодора Иоанновича титул князя Юсупова.

С Иваном Грозным семью Юсуповых сближало и то странное обстоятельство, что их московский дом был построен в 1551 году Иваном Грозным, где он пировал, а потом возвращался подземным ходом в Кремль. Дом пустовал долго, пока в 1729 году Петр Второй не подарил его князю Григорию Юсупову.

Если мемуарист не ошибается, то было в нем нечто, как теперь бы сказали, «инфернальное». Например, «Я видел, что многие не выдерживают моего взгляда, а посему заключил, что развил в себе гипнотическую способность»²⁵. (Вспомним, как Эйзенштейн заставлял Михаила Кузнецова перенимать взгляд у барса.) Портреты Юсупова известны, но «некий голландский художник... заочно написал мой портрет. Нет, верно на портрете в бледном субъекте на фоне грозового неба какое-то сходство и было. Но от субъекта исходило что-то сатанинское»²⁶. Даже у убиваемого им Распутина (перед самым убийством) появилась странная реакция: «В глазах его я увидел новое, незнакомое мне выражение. Была в них покорность и нежность... Распутин тихо и хрипло повторял мое имя»²⁷. Не правда ли, этот эпизод напоминает убийство Федором своего отца, который принимает смерть также тихо и покорно?²⁸

Какое-то время у Феликса иногда появлялось странное предчувствие: лицо реального человека он начинал видеть как будто в тумане, после этого этот человек обычно умирал²⁹.

Однако с детства юного Феликса отличали два неизменных качества: а) красота³⁰ и б) тяга к трансвестии. Оба эти качества часто сплетались в единый клубок свойств.

«...Матушка... до пяти лет одевала меня девочкой. Я не огорчился, даже, напротив, гордился. “Смотрите, — кричал я прохожим на улице, — какой я красивый”. Матушкин каприз впоследствии наложил отпечаток на мой характер»³¹. «Серов был доволен моим портретом. Взял его у нас Дягилев на выставку русской живописи, организованную им в Венеции в 1907 году. Картина принесла ненужную известность мне. Это не понравилось отцу с матерью, и они просили Дягилева с выставки ее забрать»³².

Однажды любовница старшего брата Николая передела юного Феликса женщиной и ярко раскрасила.

И тут «я понял, что в женском платье могу явиться куда угодно. И с этого момента повел двойную жизнь. Днем я — гимназист, ночью — элегантная дама»³³.

Уже лет в двенадцать-тринадцать он с кузенами выходит на Невский, где они привлекают кавалеров. «Отстали они, когда мы вошли в шикарный ресторан “Медведь”. ...Офицеры прислали записку — приглашали нас поужинать с ними в кабинете. Шампанское ударило мне в голову. Я снял с себя жемчужные бусы и стал закидывать их, как аркан, на головы соседей. Бусы, понятно, лопнули и раскатились по полу под хохот публики.

Наутро стало не до смеха. Директор “Медведя” прислал отцу остаток жемчуга, собранного на полу в ресторане и... счет за ужин»³⁴.

Трансвестийная привлекательность Феликса переходит и пределы России. В лондонском театре его лорнирует не кто иной, как король Эдуард VII, спросивший у брата Феликса, как зовут его «преlestную спутницу». «Этот мой последний год в Англии был самым веселым. Чуть не каждый вечер я в маскараде. Успех имею оглушительный. Костюмов у меня множество: но более всего рукоплещут моему русскому (! — Т. Н.) платью»³⁵.

Но, главное, Феликс Юсупов не только переодевается женщиной, но и поет цыганские и кафешантанные песни, и поет очень хорошо: «Прилежно посещая кафешантаны, я знал почти все модные песни и сам исполнял их сопрано»³⁶. Вспомним сладкий высокий голос

Федьки Басманова в знаменитой сцене с сарафаном: ведь о Феликсе Юсупове знал не только Эйзенштейн, но и Прокофьев.

Эту тему можно закончить эффектной сценой из «Мемуаров» и признаниями самого Юсупова, между прочим, женатого на одной из красивейших женщин, Ирине Романовой, и отца дочери Ирины.

Брат с любовницей решают его представить как певичку в самое шикарное петербургское кабаре «Аквариум».

«Николай и Поленька обеспечили платье: хитон из голубого с серебряной нитью тюля. В пандан к тюлевому наряду я надел на голову наколку из страусиных синих и голубых перьев... На афише моей вместо имени стояли три звездочки, разжигая интерес публики». Далее события становятся все более скандальными. «Я изображал Аллегию ночи, надев платье в стальных блестках и брильянтовую звезду-диадему...»³⁷ «В тот вечер гвардейский офицер, известный волокита, приударил за мной. Он и трое его приятелей позвали меня ужинать у “Медведя”. Я согласился вопреки, а вернее, по причине опасности....

Музыка и шампанское распалили кавалеров. Я отбивался как мог. Однако самый смелый изловчился и сдернул с меня маску. Испугавшись скандала, я схватил бутылку шампанского и швырнул в зеркало. Раздался звон разбитого стекла. Гусары опешили. В этот миг я подскочил к двери, отдернул защелку и дал тягу... Только тут я заметил, что забыл у “Медведя” соболью шубу»³⁸.

Разумеется, после этого отец, старый князь Феликс Юсупов, граф Сумароков-Эльстон, сказал, что сын — позор семьи и место ему в Сибири на каторге. И здесь можно вспомнить, что в сцене покаяния Ивана старик Басманов, Алексей, не подходит к сыну («хоронится»), считая его неизбывным грешником.

Уже старым человеком (а родился Юсупов в 1887 году) Феликс размышляет о себе:

«Часто говорили, что я не люблю женщин... По-моему, мужчины честней и бескорыстней женщин.

Меня всегда возмущала несправедливость человеческая к тем, кто любит иначе. Можно порицать однополую любовь, но не самих любящих. Нормальные отношенья противны природе их. Виноваты ли они в том, что созданы так?»³⁹

5. Выше говорилось о том, что собственно мифологический аспект творчества С. Эйзенштейна был наиболее подробно разрабо-

тан Вяч. Вс. Ивановым. И здесь можно закончить обобщающей линией отцеубийства / сыноубийства, которую прослеживаем много раз. Иван Грозный убивает своего сына, он казнит Федора Басманова, который ему, если так можно выразиться, «инцестуальный сын». О детях Кроноса напоминает Андрей Курбский. Эйзенштейн вспоминает бальзаковского Вотрена, погубившего красавца Люсьена Рюампре. Федор Басманов казнит родного отца, подчиняясь воле царя и вместе с ним — России. Кольцо замыкается. Феликс Юсупов убивает Распутина, несомненно именно к нему испытывающего влечение. К этому клубку вполне можно добавить и фильм С. Эйзенштейна «Бежин луг», фильм об убийстве родными ребенка — Павлика Морозова.

Итак, создается впечатление, что орфические ощущения находятся в самом Эйзенштейне. Вяч. Вс. Иванов приписывает это особым отношениям Эйзенштейна и Мейерхольтда, от которого Эйзенштейн впоследствии отшатнулся, считая, что он не раскрыл ему тайны своего искусства. Сам же Эйзенштейн называет трагедию отношений отца и сына «до-эдипными».

«Основной проблемой», мучительно переживаемой Эйзенштейном, как пишет Вяч. Вс. Иванов, является убеждение в том, что в искусстве стремительное вознесение вверх будет воздействовать лишь в том случае, если оно проникает через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. То есть прогресс должен сопровождаться регрессом. Об этом Эйзенштейн писал в неопубликованной книге «Grundproblem», интересовался образом Левверкюна в «Докторе Фаустусе» Т. Манна. Вяч. Вс. Иванов тонко замечает, что «как и Эйзенштейн, композитор у Манна работает в условиях становящегося тоталитарного государства... Этот клубок социальных и психологических травм сублимируется и у Левверкюна, и у Эйзенштейна в искусстве, которое сам художник считает связанным с темными силами»⁴⁰. Поэтому для Эйзенштейна была дилемма: цирк или карнавал? По Эйзенштейну, цирк вне идеологии, он не может быть ни советским, ни антисоветским. Продолжая эту мысль Вяч. Вс. Иванова, считающего, что синтезом является андрогинность, можно сказать, что Эйзенштейн отчетливо выбирает трагедийный по сути карнавал, который и объединяет всех названных мною героев.

Примечания

¹ На самом деле, «худородность» Федора весьма относительна. Его отец, Алексей Плещеев, прозванный по отцу, Даниле Андреевичу, «Басманом», отличился при осаде Казани в 1552 г. и был пожалован саном окольничего. В 1556 г. он получил боярское звание и назначен вторым наместником в Новгороде. Вдова самого Федора вышла замуж за боярина князя Василия Голицына (Большой Русский биографический словарь 1997—1999). Само слово *басман* — от глагола «давить» (татарск.) означало дворцовый, казенный хлеб, то есть круглый хлеб с «басмой», отпечатком, на верхней корке (Веселовский С. Б. Ономастикон. М., 1974. С. 27).

² Иванов Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М., 1998. С. 205.

³ Толстой А. К. Князь Серебряный // Толстой А. К. Собрание сочинений. М., 1964. Т. 3. С. 352.

⁴ Там же. С. 353.

⁵ Там же. С. 355.

⁶ Об отношениях царя Ивана и Федора Басманова можно прочесть в письмах А. Курбского (Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. М., 1979), в «Сказании» Альберта Шлихтинга, в воспоминаниях Г. Штадена и в трудах Р. Г. Скрынникова и т. д. В письмах А. Курбского находят следующие намеки: в первом письме — *трапезы бесовские... иже тя подвижут на Афродитьския дела... иже детьми своими паче Кроновых действуют* (Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским); там же: *антихриста же вемы на ны беспрестанно советуеши пагубу*.

⁷ Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Т. 6. М., 1971. Иван Грозный (здесь и далее курсивом цитируется «сценарий» С. Эйзенштейна).

⁸ То, что в сцене у гроба царицы взгляд Ивана попеременно обращается то на Федора, то на мертвую Анастасию и Федор как бы подменяет царицу, было отмечено в интересном докладе Ю. Цивьяна на 10-летию смерти Ю. М. Лотмана в г. Тарту в 2002 г., а также в его специальной монографии *Ivan the terrible*. London, 2002. Интересно, что в рецензии на книгу Цивьяна Кристин Томпсон утверждает, что этот фильм — фантом, то есть Эйзенштейн думал, что это фильм, а на самом деле это некое воплощение чего-то, прочитываемое теперь через психоанализ, это, по мнению Ю. Цивьяна, — повествование о психологическом *membra disjecta* (Tompson Kristin. Yuri Tsivian. Ivan the terrible // Editor. 2003).

⁹ Приводить в виде цитат те места из сценария Эйзенштейна, где Федор действует «около царя», просто невозможно: это увеличило бы объем нашей статьи втрое, хотя подобная роспись и была нами произведена со всей тщательностью в начале работы.

¹⁰ Вяч. Вс. Иванов подчеркивает, что Эйзенштейн считал, что цвет «должен быть первичным по отношению к позднейшей его материализации в конкретных предметах» (*Иванов Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна. С. 237*).

¹¹ В этом месте вводится реплика самого С. Эйзенштейна:

*Сплюнул Алексей Басманов,
Мрачно в дверь ушел.*

¹² *Эйзенштейн С. Т. 6. С. 503—513.*

¹³ *Эйзенштейн С. Т. 6. С. 509.*

¹⁴ См. выше:

*Сплюнул Алексей Басманов,
Мрачно в дверь ушел.*

¹⁵ *Эйзенштейн С. Т. 6. С. 11.*

¹⁶ Там же.

¹⁷ *Ранкур-Лаферьер Д. Пьер Безухов. Психобиография // Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ. М., 2004. С. 511.*

¹⁸ Я думаю, что Федор Басманов часто называется в сценарии Федькой не только потому, что он молод, а потому, что за этим именем стоит другая тень — бывшего друга, а ныне несгибаемого врага — Федора Колычева, ставшего митрополитом Филиппом.

¹⁹ *Иванов Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна. С. 327.*

²⁰ *Эйзенштейн С. Т. 1. С. 66.*

²¹ Там же. С. 495.

²² *Кузнецов М. Мы спорили... // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974.*

²³ Там же. С. 339.

²⁴ Наши данные основываются главным образом на его мемуарных воспоминаниях: Князь Феликс Юсупов. Мемуары в двух книгах. До изгнания. 1887—1919. В изгнании. М.: Захаров, 2001.

²⁵ Князь Феликс Юсупов. Мемуары. С. 99.

²⁶ Там же. С. 260

²⁷ Там же. С. 205—207.

²⁸ Мы не считаем здесь нужным приводить широко растиражированные в разных изданиях детали убийства Распутина, так как многое из этого общеизвестно и относится, скорее, к личности самого Распутина. Ни великий князь Дмитрий Павлович, друг Феликса, ни Пуришкевич не соотносятся с излагаемой в нашей статье гипотезой. Можно только сказать, что Феликс Юсупов убивает явно тянущегося к красавцу-аристократу inferнального мужика «за Россию», как это делает и Федор Басманов.

²⁹ Там же. С. 133.

³⁰ Еще раз подчеркиваем, что у Феликса Юсупова глаза были серо-голубые. Судя по портрету кисти А. Богданова-Бельского, у старшего брата его, Николая, глаза были темно-карие или даже черные.

- ³¹ Князь Феликс Юсупов. Мемуары. С. 23.
- ³² Там же. С. 70.
- ³³ Там же. С. 76.
- ³⁴ Там же. С. 65.
- ³⁵ Там же. С. 136.
- ³⁶ Там же. С. 76.
- ³⁷ Хочу отметить, что манера описывать свои туалеты, да еще спустя почти сорок лет, у Феликса Юсупова несколько женская.
- ³⁸ Там же. С. 78.
- ³⁹ Там же. С. 80.
- ⁴⁰ *Иванов Вяч. Вс.* Эстетика Эйзенштейна... С. 291.



Рис. 1. Кадр из фильма. Федор Басманов в центре



Рис. 2. Кадр из фильма. Феодор поет в женской маске



Рис. 3. Князь Феликс Юсупов в боярском костюме

А МЫ ШВЕЙЦАРУ: «ОТВОРИТЕ ДВЕРИ!»

В статье представлена попытка проанализировать функции в тексте русского незнаменательного словечка А на материале одного небольшого стихотворения Б. Окуджавы.

Прежде чем приступить к конкретному анализу, необходимо изложить несколько общих авторских посылок.

1. В последние годы былые мучительные проблемы разложения «семантического спектра» слова были с излишней легкостью сняты введением X-лексемных нумераций: X₁, X₂, X₃ и т. д. Таксономические трудности различения лексико-семантических вариантов, «оттенков» смысла, определения границ многозначного слова по отношению к его распаду на омонимы, поисков семантического инварианта и под. как бы исчезли сами собой.

Однако, как кажется, конкретный анализ демонстрирует единство лексико-семантической единицы и возможная функциональная размытость делает поиск инварианта только еще более привлекательным.

2. Более того, можно предположить, что для слов так называемого коммуникативного пласта — частиц, междометий, союзов, даже местоимений — не всегда оказывается реальным определить их грамматическую принадлежность в каждом случае; во всяком случае, для славянского континуума одни и те же материально, то есть по звуковой оболочке, слова в одном языке будут функционировать как междометия, в другом — как союзы, в третьем — как частицы и т. д. Более того, подобным образом могут различаться эти слова и в пределах одного языка — например, как диалектная форма и форма языка литературного.

3. Предполагается также, что в языковом сознании говорящего все эти смыслы и функции сосуществуют, поворачивая «на свет» то одну, то другую сторону общей многомерной структуры.

4. Единицы коммуникативного пласта, в частности сочинительные союзы, устроены так, что их семантика и сходится, и расходится: проще говоря, иногда можно заменить А на И, А на ИО и т. д. и поставить другой союз в его, так сказать, материализованном об-

лике. В иных случаях семантика другого союза как бы входит внутрь семантики данного слова и становится «внутренним» компонентом его конкретного смыслового употребления, если обратиться к понятиям компонентного анализа.

5. Основным значением русского союза *А* мы (вместе с *И*. Фужерон, с которой занимались русскими сочинительными союзами) считаем **сопоставление** — метатермин, который, оказалось, почти невозможно передать по-французски. Сопоставление имеет место в том случае, когда фокус внимания передвигается с одного события (внутри картины) к другому. Например, *На дороге в белой пыли валялся довольно большой недоеденный огрызок колбасы, а рядом с ним во всех направлениях отпечатались следы собачьих лап* (А. Куприн). При замене на *И* «кинокамера» как будто отодвигается несколько дальше, и картина предстает более обобщенной и более единой, цельной: *На дороге в белой пыли валялся довольно большой недоеденный огрызок колбасы на дороге и рядом с ним во всех направлениях отпечатались следы собачьих лап*.

Последняя посылка: лингвистика текста должна помогать «вскрывать» неочевидные текстовые семантические связи и оперировать при этом собственно лингвистическими категориями.

Приведем полностью анализировавшееся стихотворение:

А мы швейцару:
«Отворите двери!
У нас компания веселая, большая,
приготовьте нам отдельный кабинет!»

А Люба смотрит: что за красота!
А я гляжу: на ней такая брошка!
Хоть напрокат она взята,
пускай потешится немножко.

А Любе вслед глядит один брюнет.
А нам плевать, и мы вразвалочку
покинув раздевалочку, идем себе в отдельный кабинет.

На нас глядят бездельники и шлюхи.
Пусть наши женщины не в жемчуге,
послушайте, пора уже,
кончайте ваши «ах» на сто минут.

Здесь тряпками попахивает так...
Здесь смотрят друг на друга сквозь червонцы.

Я не любитель всяких драк,
но мне сказать ему придется,
что я ему попорчу весь уют,
что наши девушки за денежки,
представь себе, паскудина брюнет,
они себя не продают.

1

В стихотворении пять начинающих строчку А:

А мы... — А1;

А Люба... — А2;

А я... — А3;

А Любе... — А4;

А нам... — А5;

Последовательно постараемся выявить, путем возможных замен, функциональную семантику каждого из этих пяти А.

1) А1. Заменяем его на НО: *Но мы швейцару: «Отворите двери!»*. Такая замена допустима, так как возможное сопротивление швейцара, по-видимому, очень дорогого ресторана в тексте ощущается. Это дает нам право вписать в семантику А компонент 'но'. Однако в случае этой замены уже сразу предполагается за текстом некий начавшийся скандал и эксплицированное сопротивление. В стихотворении этого нет, поэтому текстуальная замена А на НО неудачна.

Попробуем заменить А на И: *И мы швейцару: «Отворите двери!»*. Эта замена, точнее выявление такого смыслового компонента, также оправданна. Но при такой замене фраза становится абсолютно начальной, как бы эпическим введением к дальнейшему, и линия потенциально сопротивляющегося швейцара отходит на задний план: само собой разумеется, что он должен отворить дверь и приготовить отдельный кабинет. Но стихотворение написано не в конце 90-х, а в конце 50-х или в начале 60-х. Самое вероятное то, что швейцар был заранее «подмазан» именно на этот единственный раз.

2) А2. Попробуем и его заменить на НО: *Но Люба смотрит: что за красота!* Такая замена предполагает неожиданность зрелища великолепия ресторана; тогда он предполагался априорно заштатным? или они хотели уходить? Это не так, так как к походу готови-

лись заранее. Итак, считаем, что в А2 смыслового компонента 'но' нет.

Заменяем на И: *И Люба смотрит: что за красота!* Такая трансформация возможна, но тогда смотрящая Люба подключается к общей ситуации, описываемой первой фразой: *А мы швейцару... И Люба смотрит*, после того *А я гляжу* выглядит как противопоставление и снабжается элементом нового — этим новым кажется брошка Любы, чего в тексте определено нет — брошка описывается. Таким образом, в А3 есть компонент 'и', но замена в плане выражения искажает общий смысл.

3) А3. Заменяем на НО: *Но я гляжу: на ней такая брошка!* Подобная замена абсолютно бессмысленна, так как никакого нарушения «горизонта ожидания» или противопоставления, типичных для НО, здесь нет: герой знает про брошку и даже про ее историю. Заметим, кстати, что слово *напрокат* здесь означает, скорее, что она взяла ее у подруги (ср. *Я платье напрокат взяла у Нади у В. В. Высоцкого*), а не в каком-либо официальном месте проката.

И я гляжу: на ней такая брошка! Замена на И в принципе возможна, но тогда герой как бы ориентирован весь на Любу и примыкает к ней. *А Люба смотрит... И я смотрю.* В этом случае в стороне остается функция брошки и снисходительное отношение героя к желающей принарядиться Любе: *Пускай потешится немножко.* Итак, в А3 есть компонент 'и'.

4) А4. Замена на НО придает сюжету нечто зловещее и выглядит страшным предупреждением читателю: *Но Любе вслед глядит один брюнет...* Это предупреждение идет сразу после ожидания — *потешится немножко.* В рассказе о посещении ресторана этого предупреждения явно нет (хотя, возможно, я не права — см. анализ заключительной части). Однако на данном этапе текста считаем, что замена на НО для А4 невозможна, и компонента 'но' в его значении нет.

И Любе вслед глядит один брюнет... При замене на И смысл так сильно не изменяется, но в этом случае брюнет как бы входит в общую, заранее предполагаемую картину, возможно, он даже и не совсем незнакомый. Итак, смысловой компонент 'и' входит в семантику А4.

5) А5. Вот как раз в этом случае вполне можно утверждать, что компонент 'но' в этой фразе стихотворения присутствует: *Но нам плевать, и мы вразвалочку...* Но при полной материальной замене

сильно «элевируется» брюнет, так как эта фраза становится парной к фразе о брюнете, между тем — *Нам плевать!*

И нам плевать — такая семантика также возможна и ощутима, но заканчивающее весь ряд *И* с присоединительным значением делает финалом *плевать* и лишает его сопоставительного смысла. Таким образом, последнему *А* приписываются компоненты 'но' плюс 'и'.

Подведем итоги той части стихотворения, которая отмечается серией из пяти *А*.

Безусловно, *А1 — А2 — А3 — А4 — А5* имеют сопоставительное значение, то есть, по определению, сохраняют **основное** значение русского *А* как союза.

Эта цепочка-серия имеет собственную структуру, с рамочным обрамлением: 'НО'/'И' — 'И' — 'И' — 'И' — 'НО'/'И'.

Рамочно-серийную структуру создают и предикаты строк-фразы (*0*) — *смотрит — гляжу — глядит — А нам (0)*.

Наконец, серийная на *А* часть стихотворения рассекает весь текст ровно пополам: в тексте 24 строки, если считать *А мы швейцару: «Отворите двери!»* двумя строками — как это и передается графически в издании; тогда *кабинет* в последней строке находится точно в центре, в конце двенадцатой строки, соотносясь с тем же словом *кабинет* в первой строфе.

Возвращаемся к некоторым исходным посылкам.

Строго говоря, *А1* нельзя считать точно квалифицируемым союзом: это, скорее, частица-приступ, столь характерная для русского «цепочечного нанизывания» — в древнерусском (не старославянско-греческой ориентации по стилю): *А которому посаднику състи на посадниково, а городскими кунами не користоватися, а судомъ немститися ни на когож, а судомъ не тчитися, а праваго не погубити, и виноватого не жаловати, а безъ исправы челоувѣка не погубити ни на суду на вѣчи. А князь и посадникъ на вѣчи суду не судяють... А не въсудѣтъ вправду ино Богъ буди имъ судіа во второмъ пришествіи Христовѣ. А таинныхъ посуловъ не имати ни князю, ни посаднику...* (Псковская судная грамота XV века; пример взят из работы М. Преображенской и Р. Кершиене). Этот «приступ», часто серийный, прекрасно сохранен и в самой современной русской разговорной речи:

Ж1. — А сколько этот пирог / если завесить?

— Рублей на двенадцать //

— А с чем он? будьте добреньки //

- М. — А сырковой массы нет?
 — Кто сказал?
 — А я не видел //
- Ж2. — А это что за банки?
 — Это гуманитарная помощь //
- Ж3. — А вы почему здесь стоите?
 — А женщина отошла и очередь мне свою уступила //

(Примеры предоставлены
 М. В. Китайгородской и Н. Н. Розановой.)

Итак, все эти *А* строго таксономически как будто разносятся по разным грамматическим классам служебных слов и в то же время они явно едины.

То же и в стихотворении Б. Окуджавы. Первое *А*: *А мы швейцару*, несомненно, частица-приступ, которая, по нашему мнению, в русском общении создает налет «интимизации», снимает оттенок официальности и «барства»: ср. *У нас будет сегодня зарплата?* и *А у нас сегодня будет зарплата?* Однако эта частица-приступ вполне входит в серию с несомненно союзным *А* в *А я гляжу* и другими *А*.

2

Итак, первые 12 строк довольно прочно смонтированы в единое целое лингвотекстовыми показателями: серией из пяти *А*, выстроенных так, что первое и последнее имеют компонент 'но', а все вместе имеют компонент 'и'; так же, по принципу замкнутой серии, организованными предикатами; лексемой *кабинет* в первой и последней фразах. Организующее имеет функцию «интимизации».

Именно таким образом первая часть отгорожена от второй, как часть про *своих* от рассказа о *чужих*.

Грамматическая и синтаксическая структуры второй части совсем иные. Во второй части нет ни одного *А*! Естественно, что нет и никакой «интимизации». В ней нет вообще никаких инициальных союзов, которые, по своей исходной грамматической сущности, выполняли бы функцию «соединения», связывания чего-то с чем-то. Мир *чужих* дается разрозненно и характеризуется «в лоб» и чисто лексически: *На нас глядят бездельники и шлюхи... Здесь тряпками попахивает так... Здесь смотрят друг на друга сквозь червонцы...* Во второй части снова возникает *брюнет*, тут уже просто именуе-

мый *паскудиной*. Развязка складывающегося сюжета неясна: *но мне сказать ему придется, / что я ему попорчу весь уют*. Это просто бахвальство или дело кончится драмой, так как смотреть на Любу (несомненно, очень красивую — если не иллюзия эти *кончайте ваши «ах» на сто минут*), видимо, никому не допускается?

Итак, именно серия А отделяет мир **своих** от мира ненавистных **чужих**: самая грамматикализованная часть речи помогает понять текст. Первая и вторая части связываются через брюнета, так что создается классический «треугольник»: Я— Люба — брюнет — с неизвестной развязкой (именно эта неизвестность заставляет предполагать, что заинтересованность *брюнета* может быть и мнимой и — что самое ужасное — на Любу никто не смотрит). Говоря проще, в принципе возможны три «разгадки»: 1) на Любу никто не смотрит, а ущербным героям хочется какого-нибудь скандала, чтобы потом рассказывать; 2) Люба действительно и сразу пользуется ошеломляющим успехом — брюнет раньше ее не видел, но смотреть на нее (см. выше) нельзя: таковы установки этой компании; 3) Люба и брюнет давно знакомы, да и брошка-то имеет «мопассановский налет»: герой видит ее впервые (*А я гляжу: на ней такая брошка!*), но сам себя утешает, что она взята *напрокат*. Однако, как у всякого опытного поэта, настоящего прямого ответа нет, а все три решения были мне предложены при обсуждении настоящей работы¹.

Стихотворение относится к прошлому. В те годы, когда жили его герои, богатыми *брюнетами*, готовыми швырять деньги на красавиц, были, конечно, грузины. И ресторан этот, вероятно, «Арагви». Так, один из рассказов В. Аксенова той поры начинается с описания длинной очереди почти окоченевших от холода людей перед «Арагви», мимо которых легкой походкой проходит сверхпопулярная и очень светская личность (предполагалось, что речь идет об Евгении Евтушенко), перед которым швейцар уже загодя распахивает двери.

Но это давнее стихотворение подтверждает и тезис Ю. М. Лотмана о том, что всякий текст имеет свою дальнейшую историю и свою эволюцию в этой истории. Сейчас герои стихотворения как бы оживают: очевидна их априорная ненависть к практически незнакомым людям только потому, что они, вероятно, в этом ресторане бывают чаще и брошки взяты не *напрокат*, ненависть к их *червонцам* и в то же время — мучительная тяга к ним, ненавидимым, иначе зачем вообще туда идти, в эту чужую *красоту*? Смесь неуверенности в себе, некоторого комплекса неполноценности (А вдруг Люба

соблазнится этим миром?) естественным образом сочетается с агрессивностью: *Я не любитель всяких драк, но мне сказать ему придется...*

И ключом к этой теперь легко расшифровываемой внутренней семантике текста явились сочинительные союзы!

Примечания

¹ Несомненно, что строгое принятие только одного из решений может несколько изменить предложенные выше трактовки всех А.

ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЕ ПРОЗРЕНИЕ Р. ЯКОБСОНА, ИЛИ ПОЧЕМУ МАЯКОВСКИЙ ИЗБЕГАЛ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ?*

Как всегда опережая в своих смелых гипотезах свое время, Р. Якобсон в 1922 году в книге «О чешском стихе в сопоставлении с русским» так объяснял скудость прилагательных в именных словосочетаниях у В. Маяковского:

«М. избегает привычных словосочетаний прилагательного с существительным, ибо чем привычнее такое сочетание, тем теснее ассоциация между его членами, в тем большей степени прилагательное подчинено существительному» [Jakobson 1979: 107]. «Стих М. — декламируется так, как если бы все входящие в стих слова связывались между собой впервые» [Ibid.: 114].

Автора настоящей статьи давно привлекал просодический статус русского словосочетания (в особенности, именованного). Известно, что словосочетание стоит как бы в середине между целью оформленным словом и чисто синтаксической структурой — частью высказывания. Специально словосочетаниями эксперименталисты не занимались, а между тем, учитывая его разнооформленность как в частеречном, так и в акцентном плане, можно было предположить здесь весьма нетривиальные результаты.

Разумеется, необходимо было полностью исследовать все параметрические характеристики русских словосочетаний в их комбинаторной и компенсаторной дистрибуции. Однако для данного исследования нами была выбрана именно **интенсивность**.

Почему именно интенсивность важна для стиховеда? Потому, что за ней стоит очень важный фактор перцепции — **громкость**. Причем громкость, которая интересовала нас в данном случае, не определялась произвольной интенцией читающего стихи (и воспринимающего их в графике), но была фактором, лингвистически обязательным,

* Более подробный вариант изложения результатов исследования публикуется в сборнике, посвященном столетию со дня рождения А. А. Реформатского [Николаева 2004].

которым, впрочем, как и на уровне других слоев языка, поэт может манипулировать.

Как показано и доказано последними исследованиями (см. [Бондарко 1998: 218—225], раздел «Фонетические свойства словесного ударения»), интенсивность не является неременным сопроводителем лексического ударения в русском языке и все ее функции пока еще для лингвистов затемнены.

Можно напомнить также, что именно интенсивность является в русском языке сопроводителем «акцентного выделения», создающего в высказывании «дополнительные смысловые строки» — *Дайте пальто, а не плащ* и под. Именно интенсивность сочетается во многих языках с лексемами определенного типа вроде *даже, even, sogar* и т. д., которые, имея достаточно прозрачную семантику, вообще-то говоря, могли бы и не выделяться на просодическом уровне. Именно интенсивность и ее семантическая дистрибуция совпадает в высказывании у ряда ведущих европейских языков, тогда как их мелодические парадигмы совершенно различны (см. об этом [Николаева 1989]).

Примеры для анализа были подобраны следующим образом:

- Решался вопрос о том, влияет ли на интенсивность словосочетания тип части речи первого или второго слова в этом словосочетании?
- Влияет ли на интенсивность в словосочетании расстояние между ударениями у слов, входящих в словосочетание?
- Влияет ли на интенсивность фактор «зияния», то есть стык двух гласных, принадлежащих к соседним словам словосочетания?

1. Для исследования были выбраны именные словосочетания из двух знаменательных слов с разными по частеречной принадлежности определяющими словами (то есть, определяемым всегда было имя существительное). Например, *Дорогая книга, Наша книга, Книга отца* и под. Таким образом в позиции 1-го слова в словосочетании оказывались:

Прилагательное,
Существительное,
Местоимение.

В позиции 2-го слова, по законам русского синтаксиса, могло оказать только **существительное** — *Шляпа папы* и под.

Иначе говоря, только существительные могли оказаться и первым словом (тогда они были определяемыми компонентами — *Мечта*

отца), и вторым (тогда они были определяющими компонентами — *Мечта отца*).

Тип словосочетания для анализа был нами дополнен и еще одним исследовательским параметром, а именно — наличием / отсутствием предлога между двумя существительными, составляющими словосочетание. При этом различался и тип фонетического исхода этого предлога: оканчивается на согласный? на гласный? состоит из одного согласного? Например, *Стакан из шкафа / Стакан с рисунком / Книга для папы* и т. д.

2. Вторым существенным для выводов критерием был критерий расстояния между «лексически ударными» слогами в словосочетаниях: например, *Мечта папы* — расстояние минимальное (А — А) и *Шл'Апа отца* — расстояние большее (А — ъ — а — А).

Таким образом был сформирован список из 33 словосочетаний, который был прочитан 5 дикторами — носителями литературного русского языка. Словосочетания читались изолированно (всего было прочтено 165 примеров).

Их чтение представляло собой **первый этап эксперимента**.

При обсуждении настоящего доклада на конференции «Славянский стих» один из ее участников вспомнил уже устаревшую концепцию о том, что русское ударение «экспираторно», то есть обязательно выражается интенсивностью. Эта точка зрения опровергнута за последние полвека во многих работах и, по моему мнению, она восходит к бинарности фонологического мышления начала XX века, когда у исследователей был выбор только из двух компонентов: либо музыкальное ударение в этом языке, либо экспираторное.

Итак, необходимо еще и еще раз подчеркнуть, что нашей целью никак и ни в какой мере не являлась задача доказать, что русское ударение выражается интенсивностью, то есть экспираторно. Однако, интенсивность может **сопровождать** ударение в качестве дополнительного параметра.

Задача была другая — попытаться понять механизм привязок к элементам высказывания пиков акцентной кривой в русском словосочетании.

См. список:

1. *Книга папы.*
2. *Книга отца.*
3. *Книга Тамары.*
4. *Книга от папы.*
5. *Книга от отца.*

6. *Книга от Тамары.*
 7. *Мечта папы.*
 8. *Мечта отца.*
 9. *Мечта Тамары.*
 10. *Стакан из шкафа.*
 11. *Стакан со стола.*
 12. *Стакан с рисунком.*
 13. *Гитара папы.*
 14. *Гитара отца.*
 15. *Гитара Тамары.*
 16. *Гитара для папы.*
 17. *Гитара для отца.*
 18. *Гитара для Тамары.*
- II.
19. *Синяя книга.*
 20. *Родная книга.*
 21. *Голубая книга.*
 22. *Наша книга.*
 23. *Моя книга.*
 24. *Наше дитя.*
 25. *Мое дитя.*
 26. *Милое дитя.*
 27. *Родное дитя.*
 28. *Дорогое дитя.*
 29. *Наша гитара.*
 30. *Моя гитара.*
 31. *Синяя гитара.*
 32. *Родная гитара.*
 33. *Голубая гитара.*

Использовалась техника WINCECIL.

Исследовались:

- 1) Абсолютная интенсивность первого слова vs абсолютная интенсивность второго слова в словосочетании;
- 2) Тип акцентной кривой в словосочетании в целом.
- 3) Совпадение отмеченных интенсивностью лексических ударений и пиков мелодики;
- 4) Тип мелодической кривой в словосочетании в целом.

А. Обсуждение результатов в соответствии с первым критерием, то есть частеречной принадлежностью членов словосочетания

Применялись следующие количественные подсчеты:

1. Для первого слова в словосочетании

Общее число не отмеченных интенсивностью лексических ударений в отношении к отмеченным:

- а) если первое слово — прилагательное;
- б) если первое слово — местоимение;
- в) если первое слово — существительное.

2. Для второго слова в словосочетании

а) Общее число не отмеченных интенсивностью лексических ударений в отношении к отмеченным,

б) число не отмеченных интенсивностью лексических ударений в управляющих словах в отношении к не отмеченным интенсивностью лексическим ударениям в управляемых словах (напоминаем, что на втором месте по законам русского синтаксиса в случае, если оно занято существительным, может быть и управляемое, и управляющее слово).

3. Для словосочетания в целом

Количество и дистрибуция структур: + | + (отмечены оба члена словосочетания), + | - (первый компонент отмечен, а второй — нет), - | + (первый не отмечен, а второй — отмечен), - | - (не отмечены оба).

Полученные результаты общего характера:

1. Если первое слово было прилагательным или местоимением, то его общая интенсивность была в 1,5 раза большей, чем если первым словом было существительное. То есть словосочетание с изменяемым определяющим оказывалось *ближе к цельному слову* и потому его начало и отмечалось как сильная точка по интенсивности.

Именно это и было прозрением Р. Якобсона, анализирувавшего стих В. Маяковского.

Убирая прилагательные (или не вводя их), Маяковский поднимал вес остальных слов!

2. Акцентная кривая и мелодическая как правило не совпадали.

3. Общее число (в процентах) не отмеченных интенсивностью лексических ударений у всех знаменательных слов было 45,4 %, то есть около половины всех случаев, что еще раз подтверждает устарелость веры в русское «экспираторное ударение».

Более конкретные количественные показатели:

Для первого слова в словосочетании

1. Общее число не отмеченных пиком интенсивности лексических ударений — 40,7 %.
2. В том числе для первого слова — местоимения — 30,48 %.
3. Если первое слово — существительное — 48,54 %.
4. Если первое слово — прилагательное — 20,8 %.

Для второго слова в словосочетании

1. Общее число не отмеченных пиком интенсивности лексических ударений — 52,5 %.
2. В тех ситуациях, когда первое слово в этом словосочетании является существительным — 21 %.
3. Если первое слово в данном словосочетании является местоимением — 76,9 %.
4. Если первое слово в данном словосочетании является прилагательным — 9 %.
5. Поскольку второе слово-существительное могло быть и управляемым (*Книга отца*) и управляющим (*Наша книга*), то подсчитывалось специально число неотмеченных управляемых существительных к аналогичным управляющим в позиции второго слова. Отношение было 0,8, т. е. 80 %.

Какие же гипотезы можно при этом высказать:

1. Примерно половина лексических ударений совпадает с пиком интенсивности. (Подчеркиваем: совпадает!, а не «выражается».)
2. Число неотмеченных ударений во втором слове больше, что легко объясняется общей тенденцией русского словосочетания (которое в данном случае было минифразой) понижать акцентную кривую к концу.
3. В случае, если первым словом является местоимение, то, очевидно, лексическое ударение в этом случае выделяется (*Наша книга*, то есть — *не ваша*), акцентный же вес второго слова ослабляется.

4. В случае, если первым словом является определяемое существительное, то акцентный вес приобретает определяющее существительное — 48, 54 / 21. А также показатель 0,8 / 1. То есть как бы — **Книга отца**, а не кого-то другого.

Иначе говоря, усиливается акцентный вес уточняющего посесива.

Итак, выявляется существенность лексико-семантической принадлежности (включая частеречную принадлежность) слов в первой и второй позиции. То есть фактор грамматико-смысловой.

И здесь хотим подчеркнуть, что речь не идет об очевидном акцентном выделении слов, которое всегда перцептивно ощущается и добавляет очевидную смысловую строку (см. по этому поводу нашу монографию [Николаева 1982]). Нет, эта дистрибуция интенсивности, то есть носителя громкости, выявляется именно на некоем «подковерном» уровне, когда для говорящего существует выбор и он его осуществляет практически неосознанно.

Этот «подковерный» уровень и интересен для исследователя поэзии. Трудно судить, насколько осознанно им оперирует поэт.

Б. Обсуждение результатов по второму критерию: чисто фонетическому фактору — дистрибуции пиков интенсивности в словосочетании, то есть по расстоянию между ударными гласными

Он показался более интересным.

Как показали примеры, пики интенсивности в словосочетании (то есть акцентная кривая с повышенной серединой!) возникали в случае определенных контактов ударных (располагаем по убывающей вероятности):

1. Когда в середине оказывались контактными два лексических ударения: например, *МечтА пАны* [А + А].

2. Когда контактными оказывались лексическое ударение и гласный следующего слова: например, *МечтА отцА* [А + а].

3. Когда в середине словосочетания оказывалось скопление гласных, «зияние», безотносительно к лексическим ударениям составляющих их слов. Например, *КНИга- от- отцА* [ъ + а + а].

Поскольку на результаты первой части эксперимента могла влиять абсолютная интенсивность ударной гласной [а], фигурирующей в примерах, то я повторила эксперимент, вводя словосочетания с передними гласными, абсолютная интенсивность которых априори меньше.

Новый список:

1. *Мечты Ирана*
2. *Мачты Ирана*
3. *Дачи Ивана*
4. *Дары из Итаки*
5. *Гитары Иры*
6. *Муки Игоря*
7. *Каши Ивана*
8. *Замки Игоря*
9. *Море этана*
10. *Сады Эдема*
11. *Замки Игоря*
12. *Горе этана.*

Эти примеры были прочитаны четырьмя дикторами — носителями литературного русского языка. Результат показал, что контактное влияние и в этом случае оказался столь же «притягательным» для акцентного подъема.

Второй этап эксперимента.

На втором этапе эксперимента те же 33 словосочетания из первого списка вставлялись в наборы из 6 предложений-фреймов (общепринятый прием интонологии) — так, что словосочетание попадало в начальную, конечную и серединную позиции при мелодике высказывания в целом восходящей или нисходящей. Например,

Мечта Тамары.

1. Мечта Тамары передалась и мне.
2. Такое платье — мечта Тамары.
3. А где же мечта Тамары?
4. Мечта Тамары — вещь дорогая.
5. Мечта Тамары сбылась?
6. Мечта Тамары, которую мы все знали, сбылась.

Стакан из шкафа.

1. Я достала стакан из шкафа.
2. Стакан из шкафа упал и разбился.
3. А где стакан из шкафа?
4. Вот стакан из шкафа, который ты искала.
5. Стакан из шкафа нашелся?
6. Стакан из шкафа — это часть гарнитура.

Моя гитара

1. Моя гитара тихо пела в ее руках.
2. И только тихо звенела моя гитара.
3. Моя гитара — это по сути мой портрет.
4. Где же моя гитара?
5. Вам нравится моя гитара?
6. Моя гитара, как вы догадались, итальянская.

Синяя гитара

1. Синяя гитара была для нас редкостью.
2. В руках у него была синяя гитара.
3. Синяя гитара — это что-то романтическое.
4. Где же моя синяя гитара?
5. Вам понравилась синяя гитара?
6. Синяя гитара, которая вас удивила, была им придумана.

и т. д.

Эти примеры были прочитаны (с интервалом около полугода) теми же дикторами-носителями русского литературного языка, которые читали 33 словосочетания в первом эксперименте. Было всего прочтено 990 высказываний.

Задачи ставились те же, но особо отмечалась роль позиции словосочетания.

Общее число не отмеченных интенсивностью лексических ударений (разумеется, речь идет только о компонентах словосочетаний первого эксперимента) — 43,1 %.

Более конкретные количественные показатели:**Для первого слова в словосочетании:**

1. Общее число не отмеченных интенсивностью лексических ударений в процентах — 41,2 % (для изолированного прочтения — 40,7 %).

2. В случае если этим первым словом является местоимение — 37,5 % (для изолированного прочтения — 30,48 %).

3. В случае если этим первым словом является существительное — 81,3 % (для изолированного прочтения — 48,54 %).

4. В случае если этим первым словом является прилагательное — 75,1 % (для изолированного прочтения — 20,8 %).

Для второго слова в словосочетании:

Напоминаем, что этим словом может быть только существительное!

1. Общее число не отмеченных интенсивностью лексических ударений — **46,8 %** (для изолированного прочтения — **52,5 %**).

2. Если в этом словосочетании первым словом является местоимение — **34,1 %** (для изолированного прочтения — **76,9 %**).

3. Если в этом словосочетании первым словом является управляющее существительное — **81,3 %** (для изолированного прочтения — **21 %**).

4. Если в этом словосочетании первым словом является прилагательное — **56,8 %** (для изолированного прочтения — **9 %**).

Создается, по этим данным, что в меньшей степени возникает возможность интерпретации через лексико-семантический (и/или частеречный фактор).

Итак, была сделана попытка рассмотреть до-фонологический уровень поведения интенсивности в русском словосочетании, используя разного типа «привязки»: позиционные, мелодические, чисто фонетические (контакт-звоние) и лексические («словарное» ударение).

Как оказалось, именно изолированное прочтение дает возможность в большей мере увидеть до конца не состоявшиеся тенденции.

Это, естественно, говорит о большой силе воздействия фразовой просодии на словесную в русском языке, что и требовалось ожидать.

Частеречные предпочтения были отчасти ожидаемыми.

Наиболее интересными для нас оказались волны вздымающейся интенсивности при вокальных контактах, то есть при «звонии». Как представляется, именно такие ситуации могут внести хотя бы крохотный вклад в начала просодической диахронии.

Итак, поэтическую строку можно сравнить в просодическом плане с земной почвой, под которой располагаются геологические слои, иногда неожиданно дающие о себе знать, но в целом имеющие вполне определенную структуру.

Литература

- Бондарко 1998 — *Бондарко А. В.* Фонетика современного русского языка. СПб., 1998.
- Николаева 1982 — *Николаева Т. М.* Семантика акцентного выделения. М., 1982.
- Николаева 1989 — *Николаева Т. М.* Типология интонации и акцентное выделение // Экспериментально-фонетический анализ речи 2. Л., 1989.
- Николаева 2004 — «Лексическое ударение» и «пики интенсивности» в русском именном словосочетании // Семиотика. Лингвистика. Поэтика: К 100-летию А. А. Реформатского. М.: ЯСК, 2004.
- Jakobson 1979 — *Jakobson R.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским // *Selected writings*. Т. 5. 1979.

Татьяна Михайловна Николаева

О ЧЕМ РАССКАЗЫВАЮТ НАМ ТЕКСТЫ?

Издатель А. Кошелев

Корректор Г. Эрли

Оригинал-макет подготовлен Е. Морозовой
Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 24.02.2012. Формат 60 × 90^{1/16}.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Minion Pro.
Усл. печ. л. 20,5. Тираж 800 экз. Заказ № 5692.

Издательство «Языки славянских культур»
№ государственной регистрации 1037789030641
Phone: 959-52-60 E-mail: Lrc.phouse@gmail.com
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО ордена «Знак Почета» Смоленская областная типография им. В. И. Смирнова». 214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
117342, Москва, ул. Бутлерова, 17Б, офис 313.
Тел.: (499) 793-57-01, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).



Татьяна Михайловна Николаева родилась в 1933 г. Училась в МГУ. С 1957 г. — Академия наук. С 1960 г. — Институт славяноведения РАН. 1962 г. — кандидатская степень. 1976 г. — докторская. 1992 г. — звание профессора. В 2000 г. избрана членом-корреспондентом РАН. 2002 г. — главный редактор «Вопросов языкознания».

Иностраннный член Геттингенской академии наук. Автор около 500 публикаций, из них монографии: «Опыт описания русского языка в его письменной форме» (1965, в соавт.); «Интонация сложного предложения в славянских языках» (1969); «Фразовая интонация славянских языков» (1977); «Семантика акцентного выделения» (1982); «Функции частиц в высказывании» (1985); «Просодия Балкан» (1996); «Слово о полку Игореве»: лингвистика текста и поэтика» (1997); «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты» (1997); «От звука к тексту» (ЯРК, 2000); «Непарадигматическая лингвистика» (ЯСК, 2008); «О чем на самом деле написал Марсель Пруст?» (2012). Ею подготовлены к изданию и сопровождаются вступительной статьей книги: «Лингвистика текста» («Новое в зарубежной лингвистике», вып. 8, 1978); «Из работ Московского семиотического круга» (ЯРК, 1997); «Славянские языковые и этноязыковые системы в контакте с неславянским окружением» (ЯРК, 2002); «Имя: семантическая аура» (ЯСК, 2007); «Семантика имени» (ЯСК, 2010). Основные интересы: общее языкознание, семиотика, типология языков, анализ текста, славистика, русистика, просодия слова и фразы, содержательные грамматические категории.

ISBN 978-5-9551-0552-9



9 785955 105529 >

Т. М. Николаева О ЧЕМ РАССКАЗЫВАЮТ НАМ ТЕКСТЫ?