

Правительство Москвы
Департамент образования города Москвы

Государственное образовательное учреждение
Московский городской педагогический университет

Вильнюсский педагогический университет

РУСИСТИКА И КОМПАРАТИВИСТИКА

Сборник научных статей

Выпуск I

Москва, 2006

УДК 80
ББК 81+82.3(2) + 84.3я43
Р88

Редакционный совет

Главный редактор и составитель — *М.Б. Лоскутникова (Москва)*

Члены совета — *В. Гудонене (Вильнюс), С.А. Джанумов (Москва),
Е.Ф. Киров (Москва), В.А. Коханова (Москва), Г. Кундротас
(Вильнюс), Н.М. Малыгина (Москва), М.В. Романенкова (Вильнюс),
Д. Сабромене (Вильнюс)*

Рецензенты

А.Я. Эсалнек — доктор филологических наук, профессор, зав.
кафедрой теории литературы МГУ им. М.В. Ломоносова

В.Г. Костомаров — доктор филологических наук, профессор,
академик РАО, Президент ГИРЯ им. А.С. Пушкина

Русистика и компаративистика: Сборник научных статей.
Вып. I. М.: МГПУ, 2006. Научное издание.

ISBN 5-243-00183-X

Сборник «Русистика и компаративистика» является первым результатом научного сотрудничества филологического факультета Московского городского педагогического университета (Россия) и факультета Славистики Вильнюсского педагогического университета (Литва). Первая часть сборника содержит исследования в области фольклора, вторая — литературоведческие изыскания в сфере русистики, третья — литературоведческие материалы по вопросам типологии и компаративистики, четвертая — работы по проблемам языкознания.

Для специалистов-филологов, преподавателей, аспирантов и студентов — русистов и славистов, учителей-словесников.

© МГПУ, 2006

© Vilniaus pedagoginis universitetas, 2006

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо введения	7
-----------------	---

I. Фольклор

Новиков Ю.А.	Сборник Кириши Данилова и вторичное бытование былин	9
--------------	--	---

II. Литературоведение: вопросы русистики

Куликова И. Джанумов С.А.	Слово и образ в элегии К. Батюшкова «Таврида» Дон Гуан и Лаура (трагедия А.С. Пушкина «Каменный гость»)	20 29
Беляева И.А. Вологодина Т.	«Детское» и «старческое» в поэтике И.С. Тургенева Хронотоп романа «Дневник Сатаны» как модель мира Л. Андреева	37 45
Гудонене В.	«Повесть о Сонечке» М. Цветаевой: проблема женской субъективности	56
Щелокова Л.И.	Повесть В.С. Гроссмана «Народ бессмертен»: художественные идеи и их воплощение в образной ткани произведения	67
Смирнова А.И.	Дерево как мифопоэтический символ в русской натурфилософской прозе 1970—80-х годов	72
Белова Е.	Поэзия Нины Искренко: от авторской маски к лирическому «Я»	81
Старченко Е.В.	Драматургия Н.В. Коляды 1980—90-х годов	89

III. Литературоведение: вопросы типологии и компаративистики

Чеснокова Т.Г. Романенкова М.	Шекспировские мотивы в лирике А. Блока Онегинская строфа в строфическом репертуаре Юргиса Балтрушайтиса	96 106
Устинова И.В. Данилкова Ю.Ю.	Луис де Гонгора и русский символизм Ф. Кафка и Ф.М. Достоевский: проблема создания игровой реальности в романах «Процесс» и «Преступление и наказание»	114 122
Голка Н.	Типологическая близость лирики Анны Ахматовой и Марии Павликовской-Ясножевской ранних периодов творчества	131

Баранов А.	Становление польского модернистского романа: компаративистский аспект (к постановке проблемы)	137
Лоскутникова М.Б.	Типы художественного содержания и их несатирическая стилизация («Шестая повесть Белкина» М. Зощенко)	144

IV. Языкознание

Кундротас Г.	Общее и специфическое в суперсегментной фонологии русского и литовского языков	154
Зубкова Л.Г.	Соотношение морфемы и слога в свете лексичности/грамматичности языка и его значащих единиц	162
Труфанова И.В.	Развитие системы глагольных времен в европейских языках: настоящее время	169
Авина Н.	Морфологические процессы при лингвистическом контактировании (на материале речи русских в Литве)	175
Сабромене Д.	Функции вставных компонентов в текстах В. Солоухина	183
Ганиев Ж.В.	Книги Й.А. Люнделля — авторитетный источник сведений о русском разговорном произношении конца XIX — начала XX вв.	192
Коротко об авторах		202

CONTENTS

Introduction	7
I. Folk-lore	
Novikov Yu.	The Kirsha Danilov's Collection and the Second Currency of Bylinas 9
II. Literary Criticism: Aspects of Rusistics	
Kulikova I. Dzhanumov S.	Word and Image in K. Batyushkov's Elegy 'Tavrida' 20 Don Juan and Laura (A.S. Pushkin's Tragedy 'Stone Guest') 29
Belyaeva I. Vologdina T.	The 'Childish' and the 'Old-age' in I.S. Turgenev's Poetics . . 37 Time and Place Relationships in the Novel 'Satan's Diary': L. Andreev's World Model 45
Gudoniene V.	'Novella about Sonechka' by M. Tsvetaeva: the Problem of Feminine Subjectivity 56
Shchelokova L.	V. Grossman's Short Novel 'The People are Immortal': Poetic Ideas and their Embodiment in the Image Matter of the Work 67
Smirnova A.	Tree as a Mythical-Poetic Symbol in Russian Natural-Philosophic Prose of the 1970s-1980s 72
Belova E.	Nina Iskrenko's Poetry: from Author's Mask to Lyrical Subject 81
Starchenko E.	N. Kolyada's Dramatic Works of the 1980s-1990s 89
III. Literary Criticism: Aspects of Typology and Comparativistics	
Chesnokova T. Romanenkova M.	Shakespearean Motifs in Alexander Blok's Lyric Poems . . . 96 Onegin's Stanza in the Strophic Repertoire of the Jurgis Baltrushaitis 106
Ustinova I. Danilkova Yu.	Luis de Gongora and Russian Symbolism 114 F. Kafka and F.M. Dostoevsky: the Problem of 'Play Reality' in 'Der Prozess' and 'Crime and Punishment' . . . 122
Golka N.	Typical Proximity of the Early Poetry of Anna Akhmatova and Maria Pavlikovska-Yasnozhevskaya 131
Baranov A.	The Making of the Polish Modernist Novel: the Comparative Aspect (an Approach to the Problem) . . 137

Loskutnikova M.	Types of Art Content and its Non-satiric Stylization (‘The Sixth Belkin’s Story’ of M.M. Zoshchenko)	144
IV. Linguistics		
Kundrotas G.	The Common and the Peculiar in Supersegmental Phonology of the Russian and Lithuanian Languages	154
Zubkova L.	Morpheme and Syllable Correlation in the Light of the Lexicality/Grammaticality of Language and its Meaningful Units	162
Trufanova I.	The Recent Development of the System of the Verb Tens in the European Languages	169
Avina N.	Morphological Processes in Close Linguistic Intercours (basing on the material of the Lithuanian Russians)	175
Sabromiene D.	Functions of Parentheses in the Texts of V. Soloukhin	183
Ganiev Zh.	J.A. Lundell’s Books — a Trustworthy Source of Information on Russian Colloquial Pronunciation of the end of XIX — beginning of XX centuries	192
About Authors	202

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

В сборник научных статей «Русистика и компаративистика» вошли работы по актуальным проблемам русской литературы, сравнительного литературоведения и лингвистики и по вопросам русского фольклора. Дорогу данному научному изданию открыл подписанный в 2004 году Договор о сотрудничестве, заключенный между Московским городским педагогическим университетом и Вильнюсским педагогическим университетом. В разработке проблем типологии и компаративистики приняли участие филологи России, Литвы, а также Польши.

Первый раздел книги представлен статьей Ю.А. Новикова, посвященной сборнику Кириши Данилова и вопросам вторичного бытования русских былин.

Второй раздел содержит статьи, обращенные к ряду значимых проблем русской литературы XIX-XX веков. Центром внимания С.А. Джанумова, И. Куликовой, И.А. Беляевой стали художественные феномены произведений А.С. Пушкина, К.Н. Батюшкова, И.С. Тургенева. Т. Вологодина сосредоточилась на миропонимании Л.Н. Андреева. В. Гудонене исследовала вопросы женской субъективности в прозе М.И. Цветаевой. Своеобразие повести В.С. Гроссмана военных лет рассмотрено в статье Л.И. Щелоковой. Особенности натурфилософской прозы 1970-1980-х годов показаны в работе А.И. Смирновой. Авангардная поэзия и драматургические решения конца XX века продемонстрированы в статьях Е. Беловой и Е.В. Старченко.

Третий раздел сборника включает литературоведческие исследования в области типологии и компаративистики. Шекспировские мотивы в лирике А.А. Блока стали предметом анализа Т.Г. Чесноковой. М. Романенкова рассмотрела онегинскую строфу в строфическом репертуаре Ю. Балтрушайтиса. Взаимосвязи испанских художников слова и русских символистов изучены в статье И.В. Устиновой. Особенности авторского сознания Ф. Кафки и Ф.М. Достоевского выявлены в работе Ю.Ю. Данилковой. Типологическая близость творчества польской поэтессы М. Павликовской-Ясножевской и А. Ахматовой представлена в статье Н. Голки. Компаративистские аспекты становления польского

модернистского романа рассмотрены А. Барановым. На материале повести М. Зощенко «Шестая повесть Белкина» М.Б. Лоскутникова проанализировала несатирические способы стилизации художественного содержания.

В четвертом разделе книги представлены статьи по проблемам языкознания. Г. Кундротас осветил вопросы общего и специфического в суперсегментной фонологии русского и литовского языков. Соотношение морфемы и слога в свете лексичности/грамматичности языка и его значащих единиц рассмотрено в работе Л.Г. Зубковой. Развитие системы глагольных времен в европейских языках стало предметом анализа И.В. Труфановой. Результаты исследования морфологических процессов при лингвистическом контактировании на материале речи русских Литвы представлены в статье Н. Авиной. Изучению функций вставных компонентов в произведениях В. Солоухина посвящена работа Д. Сабромене. Особенности русского разговорного произношения рубежа XIX—XX веков на материале книги Й.А. Люнделля рассмотрены Ж.В. Ганиевым.

Редакционный совет благодарит специалистов-филологов, давших отзывы на статьи по означенным общим и частным вопросам сборника. Рецензирование осуществили А.П. Ауэр (Москва), И.А. Беляева (Москва), С. Валюлис (Вильнюс), Е.Ю. Геймбух (Москва), Б.А. Гиленсон (Москва), Н. Голка (Варшава), М.Ю. Десятова (Москва), Е. Казимьянец (Вильнюс), Л.П. Кременцов (Москва), В.В. Лосев (Москва), Г. Петкевич (Вильнюс), В.И. Петрянкина (Москва), И.Н. Райкова (Москва), А.И. Смирнова (Москва), Л.В. Суматохина (Москва), С.Н. Травников (Москва), Г. Туркевич (Вильнюс), Г.Г. Хазагеров (Москва), Т. Чечет (Вильнюс), Й. Шлякис (Вильнюс).

Редакционную правку *Summaries* провела Т.Г. Чеснокова.

Особые слова благодарности редакционный совет обращает ректору МГПУ — доктору исторических наук, профессору, академику РАЕН В.В. Рябову, без финансовой поддержки которого данное издание не могло состояться.

І. ФОЛЬКЛОР

Ю.А. Новиков

Сборник Кирши Данилова и вторичное бытование былин

Более двухсот лет назад, в 1804 году, увидело свет первое издание «Древних российских стихотворений, собранных Киршею Даниловым». Эта книга сразу же приковала к себе внимание ученой общественности России. Она была уникальной во многих отношениях: и по своему составу (71 песенно-стихотворный текст, среди которых преобладали былины и произведения примыкающих к ним жанров), и по обилию архаичных деталей, оригинальных мотивов и поэтических формул, и по своему языку, сохранившему немало примет петровской и допетровской эпохи. Особый интерес вызывала таинственная фигура Кирши Данилова, имя которого значилось на утраченном позднее титульном листе и фигурировало в одной из балагурных песен Сборника ([1], № 38):

А и не жаль мне-ка битова, грабленова,
А и тово ли Ивана Сутырина,
Только жаль доброва молодца похмельнова,
А и того ли Кирилы Даниловича...

Уральский сборник надолго стал предметом оживленных дискуссий, породил множество разных гипотез. Некоторые из них со временем были подкреплены новыми аргументами и утвердились в эпосоведении; другие существенно уточнены и скорректированы; третьи целиком отвергнуты как несостоятельные. Так произошло, например, с версией о казачьих корнях Кирши Данилова и его эпического репертуара, с резко негативной оценкой В.Г. Белинским художественных достоинств былины «Добрыня и змей» (№ 48). Но появление различных концепций и толкований стимулировало углубленное исследование Сборника в самых разных аспектах, разработку новых методов анализа устно-поэтических текстов, во многом способствовало становлению и развитию фольклористики как самостоятельной отрасли русской филологической науки.

За последние десятилетия благодаря совместным усилиям уральских

историков и краеведов, фольклористов из разных городов удалось ликвидировать многие «темные пятна» в текстах эпических песен и в биографии самого Кирши Данилова, точнее представить роль этого человека в создании уральского сборника, реконструировать важные звенья на пути от исходной рукописи до ее копии и печатного издания. Особенно много сделали для этого петербургские ученые А.А. Горелов, Б.Н. Путилов, А.П. Евгеньева. В частности, А.А. Горелов в серии своих работ не только систематизировал многочисленные наблюдения А.В. Позднеева, П.Д. Ухова и других предшественников, но и существенно расширил реестр содержательных, стиливых и языковых сходжений между подавляющим большинством текстов Сборника. Благодаря этому «Древние российские стихотворения» предстают как единое художественное целое, появляется все больше оснований считать их творчеством одного сказителя, отличавшегося оригинальной исполнительской манерой. Новонайденные документы подтверждают, что Кирша Данилов — реальное лицо; по ремеслу — кричный (от «крица» — полуфабрикат при переработке руды или чугуна в железо) мастер на одном из уральских литейных заводов, принадлежавших Демидовым, по призванию — поэт, эпический певец высочайшего класса [2].

В данной статье речь пойдет о влиянии вариантов Кирши Данилова на так называемое вторичное бытование былин. Опираясь на факты и наблюдения, изложенные в «Указателе зависимых от книги и фальсифицированных былинных текстов» [3], мы попытаемся установить, какие именно старины из уральского сборника оказали наибольшее воздействие на устную эпическую традицию и почему; какие типы заимствования былин и их фрагментов доминируют; как сложилась судьба уникальных мотивов и формул, которые могли быть индивидуальными новациями Кирши Данилова. Это позволит точнее определить, какое место занимают «Древние российские стихотворения» среди сборников былин, явившихся первоисточниками эпического знания многих десятков сказителей конца XIX — начала XX столетий.

Массовое обращение народных певцов к печатным изданиям эпических песен было обусловлено несколькими причинами. Одна из них — затухание локальных традиций, обеднение репертуаров, снижение уровня исполнительского мастерства местных сказителей, заставившие любителей народной поэзии искать дополнительные источники эпического знания. Важную роль сыграло также относительно широкое распространение грамотности на селе, совпавшее по времени с появлением множества доступных по цене и выходявших значительными тиражами популярных изданий — учебных хрестоматий, антологий, свод-

ных стихотворных и прозаических текстов компилятивного характера. Некоторые из них в дореволюционной России печатались неоднократно. Например, в 1915 году вышло 38-е (!) издание «Русской хрестоматии», подготовленной А.Д. Галаховым. В основу фольклорной ее части положен соответствующий раздел «Исторической хрестоматии церковно-славянского и русского языков», вышедшей в свет в 1848 году и содержащей основные былинные сюжеты. Десятки популярных книг были изданы в Москве, Санкт-Петербурге и многих губернских городах. Именно они сослужили роль посредников, оказали непосредственное воздействие на устную фольклорную традицию; из научных сборников старины усваивались в единичных случаях. Нередко сказители запоминали книжные по происхождению тексты на слух, при посредничестве грамотных членов семьи или односельчан (пудожане И. Фофанов и Н. Ремизов, А.В. и М.В. Кожевниковы с реки Онеги, пинежанка М. Кривополенова, Е. Рассолов с Мезени, А. Крюкова с Зимнего берега и др.). Зависимые от книги тексты составляют более 10 процентов всех известных науке записей русских эпических песен.

До начала 60-х годов XIX века популяризаторы былин черпали материал в основном из «Древних российских стихотворений». Впрочем, фольклорные книги и брошюры, рассчитанные на массового читателя, были в то время большой редкостью. Настоящий издательский бум начался с 60—70-х годов, когда появились сборники П.В. Киреевского и П.Н. Рыбникова и в научный оборот было введено более 250 вариантов былин с Русского Севера, из Поволжья, с Алтая (перепечатки Киреевским записей С.И. Гуляева) и других регионов России. Несмотря на резкое расширение «базы данных», старины Кириши Данилова или их фрагменты по-прежнему оставались непременной составляющей каждого нового издания [4]. Использовал их и Л.Н. Толстой в «Новой азбуке». В дополняющей ее книге для чтения помещены четыре былины в обработке великого писателя, в том числе «Волх Всеславьевич», во многом зависимый от уральского варианта.

С публикацией записей А.Ф. Гильфердинга, а позднее — А.В. Маркова, Н.Е. Ончукова и А.Д. Григорьева в распоряжении популяризаторов фольклора оказалось более тысячи новых вариантов севернорусских старин. Однако многие былины Кириши Данилова успешно выдержали резко возросшую «конкуренцию». Они широко представлены во многих популярных изданиях, в том числе в двух книгах, оказавших наиболее сильное влияние на вторичное бытование русских эпических песен — в хрестоматии А. Оксенова «Народная поэзия» и «Книге былин» В.П. Авснариуса [5]. В числе 26 былин, избранных Оксеновым, 7 — пе-

репечатки из «Древних российских стихотворений» («Волх Всеславьевич», «Алеша Попович и Тугарин», «Михайло Потык», «Соловей Будимирович», «Василий Буслаев» — в соединении с двумя олонецкими вариантами, «Илья Муромец и Калин-царь» и «Сорок калик со каликою»). Что касается Авенариуса, то он сознательно стремился использовать хотя бы один-два стиха из каждого доступного ему варианта каждого сюжета; лучшие былины Кирши Данилова составляют основу его компилятивных текстов.

Однако для оценки воздействия того или иного научного издания на устную традицию гораздо важнее, какие тексты и как часто предпочитали усваивать сами сказители. В этом отношении Сборник Кирши Данилова занимает одно из первых мест. Из 449 вариантов былинных сюжетов, зафиксированных в Указателе (без учета текстов с нулевым индексом), 125 полностью или частично зависимы от «Древних российских стихотворений». По этому показателю он уступает только сборникам А.Ф. Гильфердинга — 219 и П.Н. Рыбникова — 210. (Общая сумма заметно превышает количество зависимых от книги вариантов, поскольку компилятивные тексты восходят к нескольким первоисточникам.) Таким образом, со Сборником Кирши Данилова связано более четверти всех случаев вторичного бытования эпических песен. К этому же источнику восходят 5 из 16 фальсифицированных былин. К ним следует добавить не вошедшую в Указатель скрытую перепечатку — саратовский вариант былины «Илья Муромец и разбойники», опубликованный в приложениях к выпускам былин в сборнике Киреевского [6].

При сопоставлении статистических данных следует учитывать специфику Сборника Кирши Данилова. В нем опубликовано 26 классических былин, еще 2 сюжета входят в состав контаминированных текстов (№№ 18 и 50); все они, видимо, принадлежат одному исполнителю. Его репертуар охватывает чуть более половины всех известных науке эпических сюжетов. В сборнике А.Ф. Гильфердинга 248 былин, записанных от нескольких десятков певцов из разных регионов бывшей Олонецкой губернии. Многие сюжеты представлены несколькими версиями и редакциями, большим количеством вариантов («Добрыня и Алеша» — 25, «Илья Муромец и Соловей-разбойник» — 9, «Ставр Гоудинович» — 8 и т.п.). Естественно, что совокупный набор оригинальных элементов в них гораздо богаче, нежели в единственной старине Кирши Данилова на тот или иной сюжет. В отличие от других классических изданий в уральском сборнике нет целого ряда довольно популярных былин («Илья Муромец и Идолище», «Исцеление Ильи», старины о Святогоре, «Василий Игнатьевич и Батыга»), а также более ред-

ких сюжетов, зафиксированных в нескольких регионах («Вольга и Микула», «Алеша Попович и сестра братьев Сбродовичей», «Добрыня и Василий Казимирович», «Наезд литовцев», «Сухман», «Ссора Ильи Муромца с князем Владимиром», «Бой Добрыни с Дунаем», «Михайло Данилович»).

Как и у севернорусских сказителей с большим репертуаром (Т. Рябинин, П. Калинин, А. Сорокин, Г. Крюков, Е. Садков и др.), старины Кирши Данилова неравноценны по своим художественным достоинствам. Многие сюжеты принадлежат к числу лучших вариантов той или иной былины («Илья Муромец и Соловей-разбойник», «Добрыня и Алеша», «Ставр Годинович», «Козарин», «Алеша Попович и Тугарин», «Василий Буслаев и новгородцы», «Поездка Василия Буслаева в Иерусалим», «Садко и новгородцы», «Садко в подводном царстве»), а некоторые по праву считаются эталонными образцами русской эпической поэзии («Волх Всеславьевич», «Илья Муромец и Калин-царь», «Саул Леванидович», «Сорок калик со каликою»). Но рядом с ними в Сборнике немало текстов среднего уровня; есть и фрагментарные, избыточные прозаизмами старины, неудачные контаминации («Дюк», «Добрыня и змей», вторая часть «Соловья Будимировича», «Илья Муромец и Сокольник», начало «Суровца-Суздальца», контаминация вступительного эпизода «Чурилы и Катерины» с сюжетом «Чурила и князь», механическое соединение былин об Илье Муромце и Добрыне Никитиче — № 50). Надо отдать должное популяризаторам русского эпоса — как правило, они отбирали из уральского сборника наиболее совершенные тексты, оригинальные эпизоды и мотивы, выразительные поэтические формулы. А если и допускали в этом плане отдельные просчеты, то «повторная цензура» фольклорной традиции оказывалась более жесткой. За редкими исключениями сказители тонко чувствовали малейшие отклонения от эпической стереотипии и отсеивали все сомнительные новации в прототекстах, отказывались от механического, немотивированного соединения сюжетов, отвергали псевдонародные домыслы некоторых редакторов.

Обилие заимствований из какой-либо старины Кирши Данилова можно рассматривать как своеобразный «индикатор качества», свидетельство ее художественного совершенства. Это подтверждается данными Указателя. Былина о Волхе Всеславьевиче — одна из самых редких в устной эпической традиции. Но этот архаичный по содержанию сюжет часто включался в состав различных хрестоматий, антологий и других массовых изданий. Все 5 книжных по происхождению вариантов восходят к тексту Кирши Данилова (№ 6), лишь И. Степанова из

Заонежья дополнила его эпизодами из старины своего земляка К. Романова (они также были усвоены ею по книге). Сюжеты «Хотен Блудович» (№ 17) и «Сорок калик» (№ 24) занимали заметное место в репертуаре многих былинных регионов России, однако популяризаторы обращались к ним весьма неохотно. Во втором случае это можно объяснить нежеланием пропагандировать произведение, в котором киевской княгине Апраксии отведена неблагоприятная роль коварной и похотливой обманщицы. В Указатель включено всего по одному варианту обеих старин, оба они генетически связаны с «Древними российскими стихотворениями».

Особый случай — былина «Алеша Попович и Тугарин». Уральский ее вариант (№ 20) до сих пор остается объектом научных споров. Отмечая явный алогизм (богатырь дважды убивает одного и того же противника), некоторые исследователи связывают это с грубыми просчетами редактора, неудачно соединившего две разные версии сюжета. Такая трактовка представляется нам малоубедительной. Во-первых, в репертуары севернорусских сказителей, в том числе и признанных мастеров народной поэзии, иногда входили разные версии одного сюжета (Т. Рябинин, Ф. Конашков, А. Крюкова и др.); в некоторых текстах тоже встречаются алогизмы, механические контаминации и другие серьезные нарушения законов народного сюжетосложения («Наезд литовцев» + историческая песня о Скопине Т. Рябинина, «Садко» + «Вольга и Микула» + мотивы из обеих былин о Василии Буслаеве П. Калинина, «Ссора Ильи Муромца с князем Владимиром» + «Непра и Дон» И. Фофанова и т.д.). Во-вторых, в обеих частях старины Кириши Данилова обнаруживаются тождественные постоянные эпитеты и другие эпические стереотипы; еще больше сходжений с другими былинами уральского сборника. Эти очевидные проявления единства исполнительской манеры и художественного стиля позволяют считать, что обе версии «Алешы и Тугарина» записаны от одного сказителя, то есть от Кириши Данилова.

Но дело даже не в том, кто явился инициатором неудачной новации — механического соединения двух модификаций сюжета в одном произведении. Гораздо важнее, что обе его части отличаются высоким художественным уровнем. Не случайно все 8 зависимых от книги вариантов этой былины восходят к Сборнику Кириши Данилова, причем в 7 случаях он послужил для них единственным первоисточником. Однако составители популярных изданий, а иногда и сами сказители постарались избежать логических неувязок. В одних записях использована только первая часть уральской былины, в других в первом бою Алеша Попович шадит Тугарина, а в одном из вариантов в разных эпизодах

герою противостоят разные противники (в первом поединке Тугарина заменяет «Нсодолище»). Таким образом, поэтические достоинства текста Кириши Данилова перевесили его структурные недостатки.

Перечисленным выше сюжетам немного уступает еще несколько былин из «Древних российских стихотворений». К ним восходят 16 из 17 книжных по происхождению вариантов «Ставра Годиновича» (№ 15), 5 из 6 — «Соловья Будимировича» (№ 1) и «Поездки Василия Буслаева в Иерусалим» (№ 19), 5 из 7 — «Михайла Потыка» (№ 23). Почти все вторичные записи «Ставра» — компилятивные тексты, в которых фрагменты уральского варианты дополнены заимствованиями из других былин, в основном прионежских. Столь же пестрыми по составу являются зависимые от печатных источников старины о Василии Буслаеве. С «Соловьем Будимировичем» картина несколько сложнее. Популяризаторы былин и на рубеже XIX—XX веков в основном отдавали предпочтение варианту Кириши Данилова, первому по времени записи, игнорируя записи Рыбникова и Гильфердинга.

Работая над сюжетами, которые относятся к числу наиболее распространенных, составители и редакторы массовых сборников тоже пошли по пути компиляции. 12 из 22 книжных по происхождению вариантов «Добрыни и Алсши» генетически связаны с «Древними российскими стихотворениями» (№ 21); все они компилятивны. Непременный их элемент — оригинальная формула княжеского задания Добрыне: «прочистить дорогу прямоезжую к моему тестю любимому»; нередко в текстах упоминаются «чудо белоглазое» (в прототексте — «чудь белоглазая»), «черкасы пятигорские», «калмыки со татарами» и даже искаженное имя тестя князя Владимира — «Испануйло Испануйлович» (у Кириши Данилова — «Этмануил Этмануилович»). К уральскому сборнику восходят 15 из 25 вариантов «Ильи и Калина» (№ 25), большинство из них тоже связано с разными первоисточниками. Здесь чаще других заимствовались поражающее своей гиперболической масштабностью описание татарского нашествия на Русь, перебранка связанного богатыря с Калином и формула расправы с вражеским предводителем. Особенно привлекательными для сказителей оказались уникальные подробности одного из финальных эпизодов. Ухватив татарина за ноги, Илья Муромец размахивает им будто палицей и крушит вражеское войско. Не успел он похвалить нежданно подвернувшееся по руку «оружие», как

Оторвется голова ево татарская,
Угодила та глава по силе вдоль,
И бьет их, ломит, вконец губит.

В 19 из 53 записей «Ильи Муромца и Соловья-разбойника», зависимых от Сборника Кирши Данилова (№ 49), тоже использованы уникальные или редкие мотивы и образы (описание терема Соловья-разбойника и столкновения Ильи с его родственниками; указание на то, что сыновья Соловья превращаются в птиц «с железными клювами»; формула «посмотри на мою удачу богатырскую»; просьба князя Владимира унять Соловья-разбойника — «нам эта шуточка не надобна» и др.). Лишь 2 текста дублируют уральский вариант практически в полном объеме. Старины «Дунай-сват» (№ 11) и «Михайло Потык» (№ 23) тоже оказали заметное влияние на вторичное бытование эпических песен. С первой из них связаны 5 из 7 книжных вариантов (2 текста восходят только к этому источнику), а со второй — 4 из 9 (все тексты компилятивны по характеру).

Как это ни странно, сбивчивая и в целом невыразительная старина Кирши Данилова «Добрыня и змей» (№ 48) довольно часто фигурирует в Указателе в качестве первоисточника (9 вариантов из 22). Но в этом есть своя логика. В Сборнике Кирши Данилова во всех текстах чувствуется почерк мастера высочайшего класса, поэтому даже в слабых вариантах встречаются яркие поэтические образы, неожиданные метафоры, способные украсить любую сводную былину или стилизацию под народный эпос. Достаточно вспомнить знаменитый запев «Высока ли высота поднебесная...» в отрывке из былины «Суравец-Суздалец», детализированное описание сборов Дюка Степановича в поездку и его чудесных стрел, «кормление воды хлебом» в былине «Садко» (№ 28), заговаривание «следов» богатыря в «Добрыне и Маринке», формулы — «Веселая беседа — на радости день» в былине о Чуриле, «Едва душа сво в теле полуднует» из описания поединка Добрыни с бабой Горынинкой и ряд других поэтических находок сказителя. Есть такие формулы и в «Добрыне и змее». Предлагая своим дружинникам первыми войти в Израй-реку, богатырь говорит: «Не мне вода греть, не тешить ее». Убив змея, он вешает его «на осину кляпую» (наклонную, изогнутую). Согласно народным поверьям, даже разрубленная на куски змея оживет, если ее оставить на земле под лучами солнца. А осина воспринималась древними славянами не только «как проклятое дерево», но и как средство против нечистой силы, «ходячих покойников» и т.п. В разгар боя со змеем, не имея под рукой оружия, Добрыня бросил в него «шляпу земли греческой», в которую он перед этим «нагреб песку желтова — глаза запорошил и два хобота ушиб». Две первые формулы не привлекли внимания сказителей-«книжников», зато третья использована во всех 9 текстах; иногда это — единственная деталь, позаимствованная из «Древних российских стихотворений».

Еще 4 старины Кириши Данилова использовались в зависимых от книги текстах сравнительно редко: «Садко в подводном царстве» (47) в 2 из 7, «Илья Муромец и разбойники» (№ 69) и «Василий Буслаев и новгородцы» — в 2 из 8, «Илья Муромец и Сокольник» (№ 50) — в 3 из 21. Остальные 9 былин из уральского сборника («Дюк», «Иван Гостинный сын», «Добрыня и Маринка», «Иван Гоудинович», «Чурила и князь», «Козарин», «Саул Леванидович», «Садко и новгородцы», «Суровец-Суздадец»), а также 2 сюжета, фрагментарно представленные в контаминациях («Чурила и Катерина», «Бой Добрыни с бабой Горынинкой»), в Указателе зависимых от книги былинных текстов отсутствуют. В большинстве случаев это связано не с качеством текстов Кириши Данилова, а с тем, что некоторые сюжеты крайне редко включались в популярные издания (в первую очередь это относится к старинам «Саул Леванидович», «Суровец-Суздадец» и «Чурила и князь»). А вот «Дюк Степанович» (№ 3) явно не выдержал своеобразной конкуренции с лучшими вариантами старой записи. Среди 22 книжных по происхождению текстов ни один не связан с «Древними российскими стихотворениями». Для сравнения заметим, что ритмизованный пересказ этой быliny, записанный П.Н. Рыбниковым от карелки Дмитриевой [7], послужил источником заимствований для 7 исполнителей. Объясняется это обилием оригинальных, подчас уникальных деталей в побывальщине заонежской сказительницы и схематичностью текста Кириши Данилова.

Приведенные в статье факты и статистические данные позволяют констатировать, что Сборник Кириши Данилова является одним из основных первоисточников книжного эпического знания сказителей конца XIX — первой половины XX веков. По общему количеству зависимых от него текстов он уступает лишь «Онежским былинам» А.Ф. Гильфердинга и «Песням, собранным П.Н. Рыбниковым», которые содержат намного больше старин, записанных к тому же от десятков певцов из разных регионов. К «Древним российским стихотворениям» частично или полностью восходят все «вторичные» записи былин «Волх Всеславьевич», «Алеша Попович и Тугарин», «Хотен Блудович» и «Сорок калик», от 70 до 94 процентов — «Ставр Гоудинович», «Соловей Будимирович», «Поездка Василия Буслаева в Иерусалим» и «Михайло Потык». Большинство этих сюжетов в уральском сборнике представлено высокохудожественными, архаичными по содержанию вариантами. В зависимых от книги текстах часто использовались оригинальные и даже уникальные детали и формулы из «Древних российских стихотворений», что свидетельствует об их органичной связи с фольклорной традицией.

Но некоторые индивидуальные новации Кириши Данилова в книжных текстах отсутствуют. Видимо, сказители чутко улавливали проявления личностного начала, приводившие к слишком резким отклонениям от эпических канонов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Здесь и далее тексты былин указываются и цитируются по изданию: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Подготовили А.П. Евгеньева и Б.Н. Путилов. М., 1977.
2. Этим проблемам посвящены следующие основные работы: Позднеев А.В. Общие места и «перенесения» в былинах // Проблемы истории литературы. Труды кафедр сов. и русск. лит. Московского гос. заочн. пед. инст. М., 1964. С. 65—86; Ухов П.Д. Из наблюдений над стилем сборника Кириши Данилова // Русский фольклор. Т. I. М.; Л., 1956. С. 97—115; Евгеньева А.П. Рукопись Сборника Кириши Данилова и некоторые ее особенности // Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Подготовили А.П. Евгеньева и Б.Н. Путилов. М., 1977. С. 414—424; Путилов Б.Н. Сборник Кириши Данилова и его место в русской фольклористике // Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Подготовили А.П. Евгеньева и Б.Н. Путилов. М., 1977. С. 361—404; Горелов А.А. Трилогия о Ермаке из Сборника Кириши Данилова (Пolemические заметки) // Русский фольклор. Т. VI. М.; Л., 1961. С. 344—376; Горелов А.А. Кем был автор «Древних российских стихотворений» // Русский фольклор. Т. VII. М.; Л., 1961. С. 293—312; Горелов А.А. Диффузия элементов устнопоэтической техники в Сборнике Кириши Данилова // Русский фольклор. Т. XIV. Ленинград. 1974. С. 166—201; Горелов А.А. Заветная книга // Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Под редакцией А.А. Горелова. СПб., 2000. С. 4—40; Новиков Ю.А. Былины из сборника Кириши Данилова в контексте севернорусской традиции // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера. Материалы IV международной научной конференции «Рябининские чтения-2003». Петрозаводск, 2003. С. 96—100; Новиков Ю.А. О создателях рукописной копии Сборника Кириши Данилова // Humanitaro zinatnu velstnesis № 5. Daugavpils, 2004. С. 7—14.
3. Новиков Ю.А. Былина и книга: Аналитический указатель зависимых от книги и фальсифицированных былинных текстов. СПб., 2001.
4. Укажем издания 60—70-х годов XIX века, оказавшие наиболее сильное влияние на устную былинную традицию: Ильяда, или Песни об Илье Муромце (в XII песнях). М.: Типография А. Мамонтова, 1867; Русская хрестоматия с примечаниями: Для высших классов средних учебных заведений / Составил Андрей Филонов. Часть первая. СПб., 1869; Илья Муромец, крестьянский сын. По народным былинам. Рассказано В. Острогорским. СПб., 1869; История о славном и храбром богатыре Илье Муромце и Соловье-разбойнике. М.: Издание Антона Абрамова, 1871; Сводная былина об Илье Муромце / Составил В.П. Геннинг. СПб., 1872; Книга о русских богатырях: Свод 24 избранных былин древнекиевского эпоса / Составил В.П. Авенариус. СПб., 1876; Суворов В. Святорусский богатырь славный Илья Муромец, оберегатель нашей ли род-

- ной-то сторонушки. М., 1879; Соловей-разбойник, гроза муромских лесов. Сказка (из времен Владимира). М.: Издание П.И. Орехова, 1879.
5. Народная поэзия. Былины. Песни. Духовные стихи / С введением и объяснительным словарем. Составил А. Оксенов. 2-е изд. СПб., 1898; Книга былин: Свод избранных образцов русской народной эпической поэзии / Составил В.П. Авенариус. 3-е изд. М., 1893.
 6. Песни, собранные П.В. Киреевским. Вып. VII. М., 1868. Приложение. С. 7 (Воронежская губерния).
 7. Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. Т. I—III. М., 1909—1910. № 88.

The Kirsha Danilov's Collection and the Second Currency of Bylinas

Right away after the Kirsha Danilov's Collection was printed (1804) it became one of the main sources of secondary epic knowledge for folk singers. More than a quarter of dependent on books texts of bylinas are completely or partly connected with it. In the respect 'Ancient Russian Verses' are inferior only to A.F. Gilferding's and P.N. Rybnikov's collections. All secondary records of 4 epic plots as well as more than half of the variants of 7 epic songs are connected with the collection from the Urals.

II. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: ВОПРОСЫ РУСИСТИКИ

И. Куликова

Слово и образ в элегии К. Батюшкова «Таврида»

Художественная семантика текста порождается прежде всего совокупностью слов, его составляющих, которые, с одной стороны, представляют определенные реалии материальной и духовной действительности, а с другой, передают отношение к ним автора. Особенности словоупотребления, то есть выбор слов и их функциональное использование, их соединение, соотношение номинативной изобразительности и выразительности определяются всегда целым комплексом внешних и внутренних условий: литературно-художественной системой, жанровой формой, творческим замыслом и решениями автора.

В предлагаемой статье рассматривается взаимосвязь слова и образа в элегии К. Батюшкова «Таврида» (2-я половина 1815 года) в культурно-эстетическом контексте начала XIX века.

В основе композиционной структуры элегии К. Батюшкова ([1]; 232—233) лежит противопоставление «Пальмиры Севера» (Петербурга) и «Тавриды» (Крыма). Развитие элегического сюжета состоит в движении «мы» («сокроемся туда») от первого смыслового центра ко второму. Движение это предстает как осознанное и целенаправленное: «Таврида» предпочитается «Пальмире Севера» по целому ряду признаков. В связи с этим оба члена опорной антитезы получают неадекватную реализацию в лексическом плане: Пальмира Севера — «мраморные палаты»; «Пальмира Севера огромная»; Таврида — «волны кроткие»; «Фебовы лучи»; «Древней Греции священные места»; «небо сладостное»; «полуденная страна»; «прохлада ясеней, шумящих над лугами»; «кони дикие»; «шум студеньих струй»; «зной»; «говор древес, пустынных птиц и вод»; «хижина простая»; «домашний ключ, цветы и сельский огород».

Явной антитетичностью при этом отмечено лишь несколько явлений: противопоставление «мраморных палат» — «хижине простой», «Пальмиры» как северного города — «полуденной» южной, стране и городского пространства «огромной Пальмиры» — локализованному пространству, связанному с сельским домом («домашний ключ», «сельский

огород»). За каждой из этих оппозиций, играющих ключевую роль в поэтической семантике элегии, стоит целый комплекс художественных и, соответственно, культурно-идеологических представлений эпохи последней трети XVIII — первой четверти XIX вв.

В антитезе «мраморные палаты» — «хижина простая» контрастная соотносительность приобретает абсолютный характер. Слово «палаты» своей семантикой формирует двойственный образ «Пальмиры Севера» — как столично-административного центра и как архитектурно-прекрасного города (по Далю, палаты — «дворец, великолепное жилое здание государя, вельможи»). Семантическая двуплановость существенно усиливается сочетаемым с ним прилагательным: как красивый строительный материал мрамор считался царским камнем. Поэтически двузначным является и контрастное словосочетание «хижина простая». С одной стороны, это бесспорный эвфемизм, с другой, через противопоставление с «мраморными палатами», в нем действительны и прямые значения: «обыкновенная лачуга», «убогий кров без убранства». Наличие номинативного плана актуализирует сословно-социальный аспект антитезы.

Не менее значимым в художественной семантике целого является и контраст строительных материалов — названного (мрамор, камень) и подразумеваемого (дерево) и связанных с ними понятий холода и тепла. Наконец, в оппозиции явственно ощутимы и противопоставления искусности — безыскусности, излишнего — необходимому. Таким образом, антитеза «мраморные палаты» — «хижина простая» включает в себе несколько семантических полярностей:

город, столица	↔	деревня, периферия
официальное, казенное	↔	неофициальное, частное
богатство, великолепие	↔	бедность, убогость
искусное	↔	безыскусное
излишнее	↔	необходимое
камень	↔	дерево
холод	↔	тепло

Противоположение «мраморных палат» «хижине простой» восходит к руссоистской оппозиции «город — деревня» (цивилизация — природа), которая, в свою очередь, является частным следствием главного противопоставления, лежащего в основе философской системы Ж.-Ж. Руссо, — естественного и не(противо)естественного. В бинарной системе просветительских представлений с городом как воплощением неестественного связываются ложные, мнимые ценности — деньги, богатство, карьера, почести. В тексте элегии их лексическим обозначени-

ем становится слово «честь» (во множественном числе). В искаженном мире северной Пальмиры счастье («Фортуна») так же ложно, как и те понятия, с которыми оно соединяется. Истинным чувствам — любви, дружбе — нет места в этом мире, они становятся причиной несчастья («равны несчастьем, любовью равны»). Отсюда появление в тексте канонических элегических формул «отверженные роком», «жребий жестокий», связанных с романтическим мотивом враждебного человеку рока. Отсюда же и выраженный в анафорическом повторе глагола «забудем» мотив забвения и затем освобождения «под небом сладостным полуденной страны» от преследований судьбы и ложных истин, господствующих в столичном мире.

Контрастное соотнесение пространств: «огромного» (северной Пальмиры) и ограниченного, относящегося к «хижине простой», — также генетически связано с философией руссоизма. Затерянности, отчужденности человека в большом городе противостоит в элегии Батюшкова обжитость малого сельского пространства. Симптоматично в этом плане употребление слова «домашний» в качестве определения природной реалии — «ключи». В этом же смысловом ряду находится и словосочетание «сельский огород» — знак труда на собственные нужды. Возникающий в результате образ мирной частной жизни на лоне природы в гармонии с ней противостоит суетности, неестественности городского существования и утверждается как истинная ценность. В соответствии с этим меняется и понятие судьбы. В естественном мире сельской Тавриды она предстает «Фортуной благосклонной», а ее проявления воспринимаются как «дары». Так обозначается еще одна антитеза:

«жребий жестокий»	↔	«Фортуна благосклонная»
«отверженные роком»	↔	«последние дары Фортуны».

«Цветы» в перечне «последних даров Фортуны» могут быть интерпретированы (с одинаковой вероятностью) и как метонимическое обозначение сада, и как знак естественной, дикой природы («натуры»). Семантическая определенность в данном случае, по-видимому, не имеет особого значения, так как «цветы» выступают здесь как мета эстетическая, показатель поэтичности, красоты сельской жизни.

В художественной семантике противопоставления двух миров существенную роль играет пространственно-географическая антитеза «север — юг», с которой связывается контраст тепла и холода, имеющий символическое значение. Контраст этот скорее мыслимый, поскольку словесную реализацию в тексте получает только одна из его составляющих — тепло, другая же часть — холод — лексически не определена.

Однако семантика холода в «свернутом» виде присутствует в слове «Север», являющегося определением «Пальмиры» (показательно здесь использование в этой роли не прилагательного, а существительного с его номинативным значением).

Семантический план тепла создается прежде всего словами, связанными по своему значению с солнцем, светом, — «Фебовы лучи» (перифрастическое обозначение солнца восходит к эпитету, характеризующему бога света Аполлона «Феб» — «сияющий»), «озаряют»; определением «полуденная» (страна), в котором, помимо генетически заложенного в нем значения тепла, активна и семантика света, связанная с морфемой «ден». То же значение света несет и название дерева — «ясень». Прямо с семантикой тепла сопряжено только слово «зной», имеющее негативный смысл в русском языке (по Далю, «жар от солнца; удушливая жара среди лета, на солнце»), что подчеркивается строкой «Иль лето знойное палит иссохши злаки». Однако в описании Тавриды негативное звучание слова не столь явно, оно приглушается смыслом как общего («прохлада ясеней», «студеные струи»), так и ближайшего контекста («Где путник с радостью от зноя отдыхает Под говором деревьев...»).

В соответствии с традицией солнце, свет соединяются у Батюшкова с жизнью, движением. Природный мир Тавриды предстает живым и динамичным, что достигается использованием лексики звуковой семантики и слов со значением движения. Примечательно при этом, что «звуковые» слова («шумящих» — «шум» — «говор») располагаются в описании равномерно, через стих, образуя тем самым сквозной лейтмотив, подчеркнутый к тому же и акустически: «ясеней», «шумящих»; «шум студеных струй». Слова с семантикой движения («стремятся», «кипящих») характеризуются интенсивностью отмеченного в них действия. В контексте строки «кони дикие стремятся табунами» глагол создает ощущение простора, ничем не ограниченного пространства, ощущение воли («кони дикие» — традиционный символ воли в романтизме). Причастие «кипящих», относящееся к «студеным струям», означает «бурлящие», но выбор окончательного слова здесь продиктован эффектной выразительностью поэтического образа, возникающей вследствие ложно-оксюморонного сочетания («студеных струй, кипящих под землей». — курсив мой. И.К.).

Поэтическое изображение Тавриды отличается лаконизмом и вместе с тем необходимой полнотой и пространственной объемностью. В «полуденной стране» земля омывается морем («волны», «воды»), в ней есть свой растительный («ясени», «древеса», «луга») и животный («ко-

ни дикие», «птицы») мир. В ней есть отдохновение человеку («путник с радостью от зноя отдыхает»), достижимое в согласии с природой («под говором древес, пустынных птиц и вод»). Мир батюшковской Тавриды целостен и гармоничен, диалектически соразмерен: он динамичен («стремятся») и покоен («отдыхает»), зноен и прохладен. Пространство его трехмерно: слова «небо» и «птицы» создают представление о высоте, «под землей» — о низе, а словосочетание «кони дикие стремятся» — о движении вдаль.

Описание Тавриды идеализировано и не имеет никакого отношения к реальному Крыму. Таврида Батюшкова — поэтическая греза, изображение воображаемого мира, и его словесные определения вызывают представления о противопоставленном ему мире («Пальмиры Севера», в котором нет того, что есть в Тавриде, — ни «волн кротких» (явно соотнесенных по контрасту с беспокойными, чреватými наводнением волнами Невы и Финского залива), ни «Фебовых лучей», ни воли. В утверждении Тавриды как идеального мира ключевым становится эпитет к слову «небо» — «сладостное». «Этот эпитет /.../ стал одним из признаков стиля элегического /.../ романтизма 1800—1820-х годов. /.../ Он стал обозначать всякое положительное отношение к миру...» ([2]; 61, 62). В семантическом плане картина Тавриды лишена как конкретно-географических крымских реалий, так и собственно древнегреческих примет и носит обобщенно-условный характер.

Условность мира «полуденной страны» подчеркивается ее названием — «Таврида», вместе с которым в элегию входят слова и образы преимущественно эллинской античности. В то же время античное начало элегии становится и действенным конструктивным принципом: описание Тавриды опирается на мотивы античных буколик (простая безмятежная жизнь среди природы) и в целом является реминисценцией образа «золотого века». В связи с этим существенно модифицируется жанровая форма элегии — она приобретает черты идиллии ([3]; 87).

Опоэтизован в элегии и отвергаемый мир «Пальмиры Севера». Перифрастическое именование Петербурга (правда, чаще в другом варианте — «Северная Пальмира») — поэтизм, общепринятый в художественном обиходе начала XIX в. Однако в тексте Батюшкова (и именно из-за замены определения-прилагательного на определение-существительное) поэтизация Петербурга утрачивает свое обычное абсолютно-положительное значение. Существительное, в отличие от прилагательного, выступает в данном словосочетании как самодостаточное слово, привнося в его семантику негативный оттенок, связанный с холодом, неуютностью. В результате перифраза приобретает осязаемую оксюмо-

ронность: красота как положительное начало диссонирует с холодом как началом отрицательным.

Преимущество Тавриды, заключающей в себе «последние дары Фортуны благосклонной», состоит, однако, не в них самих, а в том, что в глазах лирического субъекта эти дары «краше для любви». Любовь, таким образом, предстает как абсолютная ценность и в этом смысле — как критерий достоинств двух сопоставляемых миров. Все последующее словесное развитие элегии подчинено «пафосу страстного упоения любви» (В.Г. Белинский).

Ведущим мотивом здесь становится рефрен («ты») «со мной», который повторяется пять раз. Сначала в форме «ты со мной», затем через две строки в варианте «со мною(й)», причем трижды подряд он дан анафорически, в сильной метрической позиции. Создаваемое инерцией анафор эмоциональное напряжение достигает высшей точки при пятом повторении, которое идет сразу вслед за четвертым с категоричным и абсолютным «всегда».

«Всегда» в этом контексте (в любое время года, в любое время суток) становится лексическим знаком вечной любви, неподвластной течению времени, постоянной и неизменной. Само время, точнее его приметы, дано в элегии в своих атрибутивных признаках: «весна ли красная блистает средь полей», «лето знойное палит иссохши злаки», осень — это «шумящий дождь, седой туман и мраки», утро — восход солнца («ты со мной встречаешь солнца свет»), а день обычно связан с «трудом», «заботами», «обедом». Эта характерологическая определенность одновременно и реальна и условна, реальна в типологической точности временных примет, условна — в их безотносительности (мифологизация осени подчеркивает это).

Повторением притяжательного местоимения «твой» создается новая волна лирической эмоции. Она возникает сразу же после кульминации первого повтора («всегда со мной»). И здесь акцентуемое слово при последовательном повторении ставится в сильную стиховую позицию: в первом и втором случаях в стихах шестистопного ямба — после цезуры и перед ней, в третьем — в начале четырехстопной ямбической строки. Наречие «всчасно» перекликается со словом «всегда» и имеет ту же поэтическую семантику вечного и неизменного. Венчая все предложение и стих одновременно, оно попадает под рифменное ударение и получает тем самым метрическое подтверждение своей категоричности.

Таким образом, во второй части элегии на первый план выдвигаются два новых семантических центра — «я» («со мной») и «ты» («твой»), лирический субъект и предмет его любовной страсти, отношения меж-

ду которыми (точнее отношения «я» к «ты») и составляют содержание этой половины текста. Их смысловое определение задано уже начальными словами элегии: «ты» для «я» — и «друг милый», и «ангел». «Их семантика не совсем однородна: обращения к возлюбленной типа «друг мой», «сердце мое», «ангел мой», «богиня» (особенно в поэтическом тексте с его тенденцией к семантизации формальных элементов) дают некоторые смысловые сдвиги в пределах общей синонимии. «Друг мой» дает отношение равенства, близости, одинаковости «я» и «ты». /.../ «Ангел мой», «богиня» несут в себе семантику субстанционального неравенства «я» и «ты» и пространственной размещенности: «ты» выше «я» в общей модели мира» ([4]; 190). Эти различия отчетливо проступают при сопоставлении двух частей текста («таврической» и «любовной»), и прежде всего — через систему глаголов и личных местоимений.

В первой части множественное число местоимений («мы», «нас») и глаголов («сокроемся», «забудем») указывает на равенство, общность судьбы «ты» и «я», которые выступают как единый субъект («Мы там, отверженные роком, Равны несчастьем, любовью равны»), и на совместность их действий. Во второй части «ты» и «я» предстают уже как отдельные субъекты («ты», «со мной», «я»), причем «ты» выступает как объект любовного поклонения «я». Их раздельность фиксируется соответственно разносубъектными глаголами единственного числа: «ты /.../ встречаешь /.../ делишь», «я вижу /.../ я слышу», «/моя/ рука в твоей покоится», «я ловлю». Здесь нужно заметить, что стоящее при этих глаголах дополнение «со мной» вовсе не означает совместности действия, «ты со мной встречаешь солнца свет» не тождественно по своей поэтической семантике выражению «мы встречаем».

Ведущим типом связи между «ты» и «я» становится тип, заложенный в обращении «ангел мой», однако полного замещения первоначальной схемы («друг милый») все же не происходит. Подтверждением этого служит как пространственная близость двух субъектов и возможность их прямого контакта, так и словосочетание «твой друг» в предпоследней строке, которое вряд ли (даже в контексте эротической концовки элегии) является только традиционным эфемистическим обозначением любовника. Оно прямо соотносено с обращением «друг милый», открывающим текст элегии, сама грамматическая форма которого (обращение к женщине со словом мужского рода), став лексико-семантическим знаком целой эпохи, знаменовала собой качественно новый тип отношений между мужчиной и женщиной, сложившийся в контексте культуры сентиментализма. Смысл этих отношений заключался в том, что чувство дружбы, уравнивая женщину с мужчиной, заставляло «видеть»

в ней «человека» ([5]; 270). Таким образом, с усилением эротического начала в элегии сохраняется и семантика формулы «друг милый», вследствие чего в поэтическом образе возлюбленной соединяются черты друга, ангела и любовницы.

Ее описание элегически условно и строится на устойчивых в любовной лирике того времени словесных формулах безотносительной красоты обобщенного характера («твои прелестны очи»). Показательно в этом плане использование одного цветового эпитета как для общего описания внешности («румяна и свежа, как роза полевая»), так и для выделения одной из ее деталей («дыханье сладострастно Румяных уст»), а также эмблематическое сравнение возлюбленной с розой, определение которой («полевая») несет в себе ту же философско-эстетическую семантику, что и «хижина простая», и «цветы и сельский огород».

Сопряжение трех аспектов образа с общей тенденцией движения от «любовницы» и «друга» к «ангелу» особенно явно проявляется в концовке элегии (последние шесть стихов). Определяющим при этом становится нарастание эротики, создаваемое перифрастическим описанием поцелуя, с ключевым словом «сладострастно» в сильной позиции («я с жаждою ловлю дыханье сладострастно Румяных уст») и мотивом обнаженной груди («Летающий Зефир власы твои развеет И взору обнажит снегам подобну грудь»). Упоминание «летающего Зефира» в этом контексте наряду с функцией поэтизации и идеализации изображаемого активизирует эллинский культ обнаженного тела. Слово же «снегам» в сравнении поэтически соотносится с «севером» в перифразе Петербурга, как бы воскрешая и делая ощутимым присутствие мира северной Пальмиры в эстетическом поле Тавриды.

В высшей своей точке картина «изящного сладострастия» (Белинский) сменяется описанием реакции на нее лирического субъекта, которая и становится поэтическим итогом элегии. Она передается динамикой глагольных форм, отражающей исключительный, божественный характер воздействия женской красоты («Твой друг не смеет и вздохнуть: Потупя взор, стоит, дивится и немеет»). Эротическое смыкается с сакральным: поэтически-чувственное созерцание Красоты оборачивается молитвенно-религиозным благоговением перед ней, признанием и приятием ее торжествующей силы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стихотворение К. Батюшкова цит. по изд.: Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. (Серия «Литературные памятники»).
2. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.

3. Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.
4. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
5. Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М., 1987.

Word and Image in K. Batyushkov's Elegy 'Tavrida'

The connection between a word and an image in Batyushkov's elegy 'Tavrida' is examined in this article. The structural-semantic analysis was carried out. Not only the peculiarity of poetic word use is investigated but the motivation of the word use provided by cultural-aesthetic context of the last quarter of the 18th century till the beginning of the 19th century. Several compositional centres were found in the text. Each centre has its own lexical-semantic field. The artistic semantics of the text as a unit is determined by interaction of the fields mentioned above.

'Palmira Severa' and 'Tavrida' are the compositional centres in the first part of the elegy. They form the system of two-elements lexical-semantic oppositions which are connected with the Rousseau's philosophy. 'Me' and 'you' — the lyric subject and the object of his love — are the compositional centres in the second part ('love part') of the elegy. The vocabulary used here reflects the relationships between the subject and the object. This vocabulary has a certain connection with the cultural-ideological ideas of the epoch.

Дон Гуан и Лаура (трагедия А.С. Пушкина «Каменный гость»)

В данной статье мы рассмотрим один, говоря словами Ю.М. Лотмана, «синхронный срез» трагедии А.С. Пушкина ([1]; 306): Дон Гуан — Лаура. Л.С. Осповат отмечал: «Двойником Дон Гуана выступает Лаура, его alter ego, “Дон Гуан в юбке”, как ее неоднократно именовали. Заметим, что сам Дон Гуан не декларирует свою жизненную позицию — “за него” это делает Лаура, которая относится к жизни почти так же, как ее “верный друг, ветреный любовник”» ([2]; 34).

Действительно, очень многое объединяет этих двух персонажей, и прежде всего — их отношение к жизни, их философия гедонизма, проявляющаяся не столько в логически обоснованных постулатах, сколько в их действиях, поступках.

И Дон Гуан, и Лаура, на первый взгляд, искренне привязаны друг к другу. Не случайно первая женщина, которую тайно возвратившийся из ссылки Дон Гуан хочет видеть в «Мадрите», — это Лаура: «Я прямо к ней бегу являться» ([3]; 136—171). Но хорошо зная ветреный нрав своей возлюбленной, он готов встретить у неё соперника: «...А если кто-нибудь / Уж у неё — прошу в окно прыгнуть» (ср. с «болдинским» стихотворением «Я здесь, Инезилья...», написанным месяцем ранее «Каменного гостя»: «Шелковые петли к окошку привесь... / Что медлишь?.. Уж нет ли / Соперника здесь?». [3]; III, 239). Мотив «окна» был еще более усилен в первоначальном варианте «Каменного гостя» («Лаура / Дон Карлосу. — С.Д.: «Да я велю тебя в окошко бросить / Моим слугам...»).

В свою очередь и Лаура постоянно вспоминает Дон Гуана и исполняет своим гостям во время ужина именно его песню. Даже лексика их взаимных обращений одна и та же: «Лаура: «Мой верный друг...», «Друг ты мой»; Д о н Г у а н: «Лаура, милый друг» (правда, в конце пьесы он почти слово в слово, только инверсионно, скажет то же самое другой женщине — Доне Анне: «Прощай же, до свиданья, друг мой милый»).

Вместе с тем Дон Гуан и Лаура не питают никаких иллюзий относительно прочности и постоянства их взаимной привязанности, их любви (Лаура / о Дон Гуане. — С.Д.: «Мой ветреный любовник», «пове-

са» (последнее слово применительно к Дон Гуану дважды повторяется в ее репликах). А Дон Карлосу в ответ на его ревнивый вопрос о ее любви к Дон Гуану она простодушно заявляет: «В сию минуту? / Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя. / Теперь люблю тебя». Постоянно настроен на измену Лауры и Дон Гуан: «Кто у тебя, моя Лаура?»; «Лаура, и давно его / Дон Карлоса. — С.Д./ ты любишь?»; «А признайся, / А сколько раз ты изменяла мне / В моём отсутствии?». На свою последнюю реплику Дон Гуан тут же получает краткую и выразительную ответ Лауры в форме риторического вопроса: «А ты, повеса?»).

И Дон Гуан, и Лаура свободны не только от предрассудков, но и от всяких моральных, как им кажется, условностей и запретов. Они готовы предаваться любовным ласкам и утехам при мертвом Дон Карлосе (правда, Лаура, как бы опомнясь на минуту и осознавая кощунственность их поведения, хочет остановить Дон Гуана: «Постой... при мертвом!..», подобно тому, как Дона Анна в следующей, третьей сцене испуганно скажет соблазняющему её своими страстными речами (в присутствии статуи Командора) Дон Гуану: «О Боже мой! и здесь, при этом гробе!» (в связи с этим вспомним и предостерегающий возглас Лепорелло: «А Командор? Что скажет он об этом?»)). Однако минутное сопротивление и той, и другой будет вскоре сломлено любовным напором Дон Гуана.

Но в этом чувстве вседозволенности и, как писал в своей монографии Г.П. Макогоненко, «в смелом вызове нравам и обычаям века и общества ... таилась и опасность... Удачи рождали чувство абсолютной свободы от всех нравственных начал» ([4]; 229). Хотя Анна Ахматова считала обратное и пыталась по-своему оправдать, по крайней мере, Лауру: «От Лауры автор в восторге — ей всё разрешено, вплоть до любовного свидания при трупе убитого из-за неё Дон Карлоса» ([5]; 167).

Так ли это? Думается, что у Пушкина несколько иное представление о нравственно-этических ценностях, нормах и законах человеческого бытия. Он вовсе не восхищается кощунственным поведением своих героев, прежде всего Дон Гуана, но и Лауры тоже, в их нетерпеливом стремлении поскорее утолить своё сладострастие, реализовать свою чувственность (о настоящей любви здесь, похоже, и речи нет) даже при мертвом Дон Карлосе. Как и в других своих «маленьких трагедиях», великий поэт и гуманист неопровержимо утверждает, что это ушоение своей мнимой властью над миром («Скупой рыцарь»), это жреческое поклонение искусству и потакание своим разрушительным страстям во имя мнимой высокой цели («Моцарт и Сальери»), это бравирование чувством опасности и стремление любой ценой отгородиться от горя,

страха и страданий человеческих, в том числе и своих собственных («Пир во время чумы»), ведёт к нравственной глухоте, к вседозволенности, а иногда и к преступлению.

Казалось бы, налицо противоречие, особенно если вспомнить то приведённое выше афористическое высказывание, которое родилось у Пушкина задолго до создания «Каменного гостя» и которое он затем вложил в уста одного из гостей Лауры, восхищенного ее вдохновенной игрой: «Из наслаждений жизни / Одной любви музыка уступает; / Но и любовь мелодия...».

Но о какой любви здесь идёт речь? О любви вседозволенной, не знающей никаких моральных ограничений и запретов? Конечно, нет. Пушкин может провозглашать гимн любви, гимн свободному человеческому чувству, но при условии, что это чувство не разрушительно, не кощунственно в своих проявлениях. Не случайно автор одной из последних по времени работ о «Каменном госте» Г.А. Лескис трактовал финал трагедии не как «простую дань традиции», а как «выражение несостоятельности гедонистического принципа» ([6]; 145). Показательно, что и Анна Ахматова проницательно заметила в заключении своей статьи, что в «Каменном госте» Пушкин «как бы делит себя между Командором и Гуаном...», а в самой пьесе видела «драматическое воплощение внутренней личности Пушкина...» ([5]; 172, 109).

Действительно, Пушкин может любоваться «импровизатором любовной песни» Дон Гуаном, но ему внятна и позиция Командора. Еще до написания «Каменного гостя», будучи только женихом Н.Н. Гончаровой, Пушкин, томимый мрачными предчувствиями, видел себя не только в роли Дон Гуана (вспомним пресловутый «донжуанский список»), но, как это ни парадоксально, и в роли Командора.

Вспомним не раз уже приводившееся (в том числе и Анной Ахматовой) письмо поэта к будущей теще Н.И. Гончаровой от 5 апреля 1830 года: «Заблуждения моей ранней молодости представились моему воображению; они были слишком тяжки и сами по себе, а клевета их ещё усилила; молва о них, к несчастью, широко распространилась» ([3]; XIV, 404; подлинник по-французски). Ср. со словами Дон Гуана, обращенными к Доне Анне: «Молва, быть может, не совсем несправда, / На совести усталой много зла, / Быть может, тяготее...».

Но в том же письме, немного ниже, Пушкин как бы сближает себя уже с другим персонажем будущей трагедии — с Командором: «Бог мне свидетель, что я готов умереть за неё /Н.Н. Гончарову/; но умереть для того, чтобы оставить её блестящей вдовой, вольной на другой день выбрать себе нового мужа, — эта мысль для меня — ад» ([3]; XIV, 405).

Комментируя последний отрывок в примечании к своей статье, Анна Ахматова замечает: «Напомним, что это письмо Пушкин написал сразу после получения согласия родителей невесты на его брак с Н.Н. Гончаровой, когда эти слова звучали по крайней мере неожиданно. Ими Пушкин совершенно точно предсказал свою судьбу: он действительно умер из-за Натальи Николаевны и оставил её молодой, блистательной вдовой, свободной выбирать нового мужа» ([5]; 108).

И в том же 1830 году, уже находясь в Болдино, Пушкин, томимый мрачными предчувствиями, как бы экстраполирует трагическую развязку своей «южной» поэмы «Цыганы» на свою собственную судьбу. Вот что он пишет в письме к своему приятелю П.А. Плетневу, называя его шутливо именем героя своей поэмы: «Она /Н.Н. Гончарова/ меня любит, но посмотри, Алеко Плетнев, как гуляет вольная луна, etc. Баратынский говорит, что в женихах счастлив только дурак; а человек мыслящий беспокоен и волнуем будущим» ([3]; XIV, 113).

Но вернемся к сопоставлению Дон Гуана с Лаурой. В обоих есть что-то демоническое (по крайней мере, в глазах окружающих). Дон Карлос полушутливо, полувсерьёз обращается к Лауре как к искусительнице и обольстительнице со словами: «Милый демон!». (В дополнениях к своей статье Анна Ахматова напоминает: «Замечу вскользь, что Демон — было прозвище Собаньской и так называл её Пушкин в письме от 2 февраля 1830 г.» [5]; 168). Ещё более убежденно как олицетворение злого начала называет «демоном» Дон Гуана Дона Анна: «Вы сущий демон».

Сравнение Дон Жуана с демоном встретится еще раз позднее в неоконченной поэме Пушкина «Езерский» (1833): «Хоть человек он не военный / Не [второклассный] Д. <он> Жуан, / Не демон — даже не цыган» ([3]; V, 103). Сравнивается с демоном и герой другой «маленькой трагедии» — «Скупой рыцарь», барон Филипп: «Что не подвластно мне? как некий демон / Отседе править миром я могу...» ([3]; VII, 110).

Сближение Дон Гуана и Лауры идёт ещё по одной линии — линии искусства. В указанной выше статье Анна Ахматова делает, по её собственному признанию, «неожиданное открытие»: «Дон Гуан — поэт. Его стихи, положенные на музыку, поёт Лаура, а сам Гуан называет себя «Импровизатором любовной песни» ([5]; 94).

Но и Лаура не только жрица любви, живущая, как пишет Г.П. Макогоненко, «сиюминутными радостями и наслаждениями» ([4]; 225), но и великодушная артистка, «волшебница», которая своим пением «чарует сердце» слушателей, а своей игрой приводит в восторг всех поклонников её таланта:

Первый гость

Клянусь тебе, Лаура, никогда
С таким ты совершенством не играла.
Как роль свою ты верно поняла!

Второй

Как развила её! с какою силой!

Третий

С каким искусством!

(Попугно отметим и здесь переключку реплики Первого гостя со словами одного из персонажей «Пира во время чумы» — Вальсингама, обращенными к Мери: «Твой голос, милая, выводит звуки / Родимых песен с диким совершенством». Курсив мой. — С.Д.).

Лаура с одинаковой страстью предается радостям любви и радостям творчества. Только что она готова была любить Дон Карлоса, но стоило появиться её прежнему возлюбленному («верному другу», «ветреному любовнику» Дон Гуану) — и Лаура с восторгом «кидается ему на шею» (ремарка Пушкина. — С.Д.).

С таким же упоением она наслаждается и своей артистической игрой:

Лаура

Да, мне удавалось
Сегодня каждое движенье, слово.
Я вольно предавалась вдохновенью.
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...

Ср. в «Моцарте и Сальери» реплику Моцарта: «Все *предались бы вольному искусству*» (здесь и ниже курсив мой. — С.Д.) и две еще более близкие по смыслу пушкинские автоцитаты в наброске его статьи «О народной драме и драме “Марфа Посадница”», написанной во второй половине ноября в ту же болдинскую осень 1830 года, где Пушкин сначала говорит о европейском придворном драматурге (по-видимому, речь идет о Расине), который настолько «чувствовал себя ниже своей публики», что «не *предавался вольно и смело своим вымыслам*» ([3]; XI, 180), а затем — об авторе драмы «Марфа Посадница» М.П. Погодине: «Он писал свою трагедию вследствие сильного внутреннего убеждения, вполне *предавшись независимому вдохновенью...*» ([3]; XI, 181).

Вернемся ко второй сцене «Каменного гостя». «Первый гость», который, судя по его суждениям, является тонким ценителем искусства (не случайно именно он «озвучивает» запись Пушкина в альбом польской пианистки Марии Шимановской, сделанную 1 марта 1828 года в Санкт-

Петербурге), как бы подхватывает реплику Лауры и развивает её слова о «вольном вдохновенье»:

... Не проходит
В тебе восторг. Лаура, не давай
Остыть ему бесплодно; спой, Лаура,
Спой что-нибудь.

Лаура
Подайте мне гитару.
(Поет.)

Все
О brava! brava! чудно! бесподобно!

Заметим, что реакция гостей на песню Лауры почти слово в слово предваряет — вплоть до восклицательной интонации — реакцию пирующих на гимн Вальсингама в «Пире во время чумы»: «Многие: ... Гимн в честь чумы! прекрасно! bravo! bravo!». Это же итальянское слово «bravo» как выражение восторга и одобрения звучит еще раз в последней «маленькой трагедии», звучит уже в другой ситуации, никак не связанной с миром искусства, в ответ на отповедь Председателя пира Вальсингама Священнику: «Многие: Bravo! bravo! достойный председатель!...». «Второй гость» откликается на песню Лауры так же восторженно: «Какие звуки! Сколько в них души! / А чьи слова, Лаура?»

У Пушкина слова «звуки» и «душа» в разных контекстах часто сближаются и даже сливаются в единый поэтический комплекс. Возьмем только два произведения, написанные, как и «Каменный гость», в ту же болдинскую осень 1830 года. Вспомним реплику Сальери, обращенную к Моцарту, в предыдущей «маленькой трагедии»: «...Продолжай, спеши / Ещё наполнить звуками мне душу...». Сошлемся и на болдинские беловые рукописи восьмой главы «Евгения Онегина»: «В душе моей едины звуки / Переливаются, живут...» ([3]; VI, 620).

Продолжим рассмотрение второй сцены «Каменного гостя». После вопроса «Второго гостя» выясняется, что автором слов песни, которая вызвала такой восторг гостей Лауры, является Дон Гуан. Опять выходит на первый план подспудная «поэтическая» линия, связанная с Дон Гуаном, «импровизатором любовной песни». Вспомним, как в третьей сцене Дон Гуан, готовясь к предстоящему свиданию с Доной Анной, надеется, что дар поэтической импровизации и вдохновение не подведут его и на этот раз: «С чего начну? «Осмелюсь» ... или нет: / «Сеньора»... ба! что в голову придёт / То и скажу, без предуготовленья...».

Наконец, говоря о сходном эмоциональном восприятии жизни Дон

Гуаном и Лаурой, нельзя не отметить их одинаковое отношение к родной испанской природе и противопоставление в их репликах тёплых южных ночей Испании безрадостному, сумрачному северному пейзажу и климату других стран. Для Дон Гуана «север» — это, скорее всего, Нидерланды. В пользу этого предположения свидетельствует и комментарий Б.В. Томашевского: «...Описание ссылки /Дон Гуана. — С.Д./ ведёт нас к более далекому северу. Таким севером могли быть испанские Нидерланды» ([7]; 575).

Обратимся к тексту «Каменного гостя». «Дон Гуан: Что за земля! А небо?.. точный дым». Впрочем, если вспомнить поэму Дж.Г. Байрона «Дон Жуан» (1819—1824), хорошо знакомую Пушкину, эти слова Дон Гуана можно отнести и к Англии с её знаменитыми лондонскими туманами и смогом (английское слово «smog» образовано от соединения двух слов «smoke» — дым и «fog» — туман), хотя трудно предположить, что испанский король мог послать Дон Гуана в ссылку в Англию, страну, в то время враждебную Испании. Для Лауры же «север» — это Франция, Париж: «А далеко, на севере — в Париже — / Быть может, небо тучами покрыто, / Холодный дождь идёт и ветер дует».

Как известно, Пушкин придавал большое значение (наряду с другими факторами) влиянию климата на формирование и специфику национального характера. Так, в неоконченной заметке «<О народности в литературе>» (1825) Пушкин особо подчеркивал: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-либо народу» ([3]; XI, 40).

И в «Каменном госте» это пушкинское теоретическое положение своеобразно преломилось в приведенной выше реплике Дон Гуана. Дон Гуан противопоставляет не только природу, но и людей Севера и Юга. И далее Дон Гуан как знаток женщин, повидавший и любивший в своей жизни немало представительниц прекрасного пола, продолжает свои «обвинения» против северян:

А женщины? Да я не променяю,
Вот видишь ли, мой глупый Лепорелло,
Последней в Андалузии крестьянки
На первых тамошних красавиц — право.
Они сначала нравились мне
Глазами синими, да белизною,
Да скромностью — а пуще новизною;
Да, слава Богу, скоро догадался —
Увидел я, что с ними грех и знаться —

В них жизни нет, всё куклы восковые;
А наши!.. ([3]; 138).

Сопоставив Дон Гуана с тремя персонажами «Каменного гостя» — Командором, Дон Карлосом, Лаурой — не только на уровне психологических, но и речевых характеристик, так сказать, «стилистически», можно согласиться с одним из выводов Л.С. Осповата в его указанном выше исследовании: «Итак, четыре героя — Дон Гуан, Лаура, Дон Карлос, Командор, в каждого из которых Пушкин вложил частицу самого себя, так или иначе отражаются друг в друге, диалогически соприкасаются и взаимоосвещаются, а подчас и «меняются ролями». С этим связаны и парные ситуации, которыми изобилует действие «Каменного гостя» ([2]; 34).

ЛИТЕРАТУРА

1. Логман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
2. Осповат Л.С. «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания // Пушкин: Исследования и материалы. Том XV. СПб., 1995.
3. Здесь и далее все произведения А.С. Пушкина цит. по изд.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1937-1949; римскими цифрами обозначен том, арабскими — страница этого издания. Трагедия «Каменный гость» — М., 1948. Т. VII.
4. Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., 1974.
5. Ахматова А.А. «Каменный гость» Пушкина // Ахматова Анна. О Пушкине: Статьи и заметки. М., 1989.
6. Лесскис Г.А. «Каменный гость» (трагедия гедонизма) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XIII. Л., 1989.
7. Томашевский Б.В. Комментарии к «Каменному гостю» // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Том седьмой: Драматические произведения. Л., 1935.

Don Juan and Laura (A.S. Pushkin's Tragedy 'Stone Guest')

In this article on the basis of the comparison of the images of Don Juan and Laura (from Pushkin's tragedy 'Stone Guest') the author comes to the conclusion that there are many things which unite these two characters. And first of all it is their attitude towards life, their philosophy of hedonism, which is mainly manifested not in logically grounded postulates but in their actions, deeds.

«Детское» и «старческое» в поэтике И.С. Тургенева

Детство, молодость, старость — в творчестве И.С. Тургенева это не только частые темы, выходящие иногда на уровень политической злободневности, актуальности, но это еще и художественно-философские мотивы, пронизывающие собой многие произведения писателя.

Справедливости ради стоит отметить, что размышления Тургенева о старости, бедах и человеческих несчастьях, сопровождающих старость, чрезвычайно часто встречаются и в его переписке, и в художественных сочинениях. «Детское» же гораздо меньше занимает Тургенева. В его произведениях мы не часто встречаемся и с образами детей. В этой связи разительным будет сопоставление творчества Тургенева с творчеством, например, Ф.М. Достоевского или Л.Н. Толстого, где подчас именно образы детей, тема детства в целом могут иметь важное идейно-философское значение, даже выдвигаться на первый план.

Однако же, думается, у Тургенева «детское» и «старческое» — это не только равнозначно важные, глубинные мотивы, но и тесно между собой связанные, коррелирующие, звучащие едва ли не гротесково в своей слиянности. Хочется отметить глубокую, скрытую связь этих мотивов: в сочинениях Тургенева, с одной стороны, всегда присутствует память о старости, когда писатель размышляет о детях или касается «детского», а с другой стороны, думы о «старческом» для него всегда сопровождаются своеобразным возвращением назад, к молодости, полной сил.

Как уже отмечалось, образы детей не часты в произведениях писателя, но, однако же, они есть. Обратимся к некоторым из них. Так, крестьянские дети из рассказа «Бежин луг», думается, во многом обрели свое центральное положение благодаря определенной жанровой задаче: Тургенев знакомил читателя и знакомился сам с жизнью и бытом крестьянских ребятишек. Это было ожидаемо в физиологическом очерке, который (хотя и не единственный!) был своеобразным «прародителем» жанровой формы рассказа, представленной в «Записках охотника». Но, безусловно, задачу писателя-«физиолога» можно и должно здесь рассматривать лишь только как первичную мотивацию. Неслу-

чайно образы крестьянских детей — Феди, Павлуши, Кости, Ильюши, Вани — расширили ту социальную дефиницию, которая задается их происхождением. Писателя волновали психологические стороны натуры мальчиков, в каждом из них он видит «общечеловеческое лицо» ([1]; 9—10). При этом нельзя забывать, что дети оказываются включены в особый конфликт, на котором строится все повествование, внешне, казалось бы, и не имеющее единого сюжета (кроме очеркового). Этот конфликт сопряжен с Неведомым — таинственным, зловещим и смертельным. Смертью или ожиданием смерти, страхом смерти сопровождаются все рассказы мальчиков; смертью реальной, но предсказанной и предчувствованной, «Бежин луг» и заканчивается.

Смерть и дети, казалось бы, несопоставимые понятия. Но у Тургенева в рассказе нет щемящей душу несправедливости по поводу этого: здесь, в мире «детском», действуют те же законы жизни и смерти, которые позже так явственно скажутся в тургеневском «Довольно». «Человек дитя природы; но она всеобщая мать, и у ней нет предпочтений: все, что существует в ее лоне, возникло только на счет другого и должно в свое время уступить место другому — она создает, разрушая, и ей все равно: что она создает, что она разрушает — лишь бы не переводилась жизнь, лишь бы смерть не теряла прав своих...» ([2]; VII, 228—229). Более того, крестьянские ребятишки не только ведут вовсе не детские разговоры (об Антихристе-Тишке, о смерти Васи и горе его матери Феклисты и др.), но и сами напоминают скорее маленьких взрослых — настолько рассудительны и деловиты их речи. Финал рассказа, предваряющий известие о смерти Павла, повествует о красоте и силе жизни, о ее зарождении — каждый день, каждое утро («...полили сперва алые, потом красные, золотые потоки молодого, горячего света... Все зашевелилось, проснулось, запело, зашумело, заговорило». [2]; III, 105). И на этом фоне зарождающаяся, молодая жизнь Павла прерывается: таково, по Тургеневу, существование человека на земле — минутное, случайное, лишнее.

«Детское» в поэтике творчества Тургенева в целом, не только в «Бежином луге», как бы не имеет своих возрастных преимуществ. Дети как ангелы, создания Божьи, не обладают у писателя особым знанием, откровением о мире. Только дети, в которых больше взрослого, недетского приближены к этому откровению. (Тургенев часто подчеркивает недетскость, серьезность и своих романских героинь; эти качества свойственны и Наталье Ласунской, и Лизе Калитиной, и Елене Стаховой).

Интересны в этой связи наблюдения Тургенева, сделанные им в 1850-м году и отраженные в письмах к Полине Виардо. Он описывает

девочку Анну, взятую в дом к его матери на воспитание. Его занимает противоречивость девочки, выражающаяся прежде всего в «такой работе мыслей, такой борьбе чувств» ([3]; I, 502). Но ровно через три месяца (невеликий срок!) писатель замечает, что «эта маленькая Асенька — этот прелестный, странный ребенок /.../ — вдруг сразу выросла, подурнела, поглупела». Далее он продолжает: «...Если бы эта перемена не произошла, то она, вероятно, умерла бы, как все рано развившиеся дети. А все-таки жалко. Это превращение более естественно, более здорово, но гораздо менее интересно» ([3]; I, 418—419). «Взросление» Аси не было отмечено чем-то большим, чего всегда ожидал от своих героев и от тех, кто был рядом с ним в жизни, Тургенев.

Став старше (за три месяца) Ася, видимо, не изменилась, и «работа мыслей», «борьба чувств» ни к чему не привели. Интересен в этом письме не только мотив «старения без изменений», душевных прежде всего, но и мотив «рано развившегося ребенка». Это тот необходимый залог глубокой души, которая приведет человека к прозрению, открытию тайны человеческого существования, которое, по Тургеневу, состоит в приятии мимолетности жизни, неизбежности смерти (жизнью даваемой) и сознании хрупкости всего человеческого.

В повести «Ася» Тургенев, как известно, воспользуется пережитыми личными впечатлениями и опишет героиню, чем-то похожую на эту девочку. В тургеневской Асе подчеркиваются разные «странности» — поведенческие, например: так, она похожа на осторожного зверька («дичится», «ежится», легко прыгает по развалинам). К числу «странностей», запоминающейся неповторимости героини, можно отнести и ее детскость. «Было что-то свое, особенное, в складе ее смугловатого круглого лица, с небольшим тонким носом, почти детскими щечками и черными светлыми глазами» ([2]; V, 153). Говорится также и о том, что волосы Аси были «остриженные и причесанные /.../ как у мальчика» ([2]; V, 154), а иногда она, словно ребенок, позволяет себе «чудить» ([2]; V, 162). Здесь детское в героине, с одной стороны, можно понимать как ее способность смотреть на мир открытыми глазами, а с другой стороны, как свидетельство неразвитости душевной. Неслучайно героиня, испытав сильное чувство, много выстрадав, как бы достигает некой вершинной точки прозрения. Ее знание о мире автор не определяет, не проговаривает, оно само по себе таинственно. Но читателю ясно, что после этого откровения уже как бы и не стоит жить. Ася «исчезает навсегда» ([2]; V, 194), что равнозначно смерти.

Образ Аси еще раз обращает к тургеневской философской концепции человека как случайной «математической точки», и мир детства не ис-

ключен из этого общего правила, он лишь несведущ в этом знании. Взросление-прозрение (а не обычное — возрастное взросление) выравнивает ситуацию, пустота неведения исчезает. Но это глубокое знание о мире сопряжено со смертью, внезапной недетскостью, «старческим».

Иногда в поэтике Тургенева «детское» является едва ли не негативной, даже зловещей характеристикой. «Детское» становится знаком пустоты, холода душевного. В этой связи хотелось бы обратиться к образу Веры Николаевны из повести «Фауст». Одной из доминирующих черт этого образа является детскость героини. Впервые знакомя читателя с Верой Николаевной, автор отмечает, что «голос у нее звенел, как у семилетней девочки», и она «до семнадцатилетнего возраста не прочла ни одной повести, ни одного стихотворения» ([2]; V, 98), хотя при этом была начитана по естественным наукам и истории. Даже по прошествии девяти лет, снова увидев Веру Николаевну, герой отмечает, что его поразило в ней отсутствие перемен. Она так же, как и прежде, напоминала семнадцатилетнюю девочку: «Когда она вышла мне навстречу, я чуть не ахнул. Семнадцатилетняя девочка, да и полно!». Вера Николаевна и «одета была как девочка: вся в белом, с голубым поясом и тоненькой золотой цепочкой на шее» ([2]; V, 101), она носила «детскую шляпу, точно такую же, какую надела ее дочь» ([2]; V, 103). Вообще сопоставления с дочерью только усиливают детскость героини, хотя дочь Веры Николаевны, похожая на бабуку — «старуху» Ельцову — гротесково совмещает в себе смыслы «детского» и «старческого». Эта «неизменность» Веры Николаевны — «оставалась семнадцатилетней девочкой» — выглядит даже пугающе для героя. Он размышляет о том, что «женщина в двадцать восемь лет, жена и мать, на должна походить на девочку: недаром же она жила» ([2]; V, 105).

(Примечательно, что такие же интонации писатель внес и в образ дочери Лаврецкого. Изначально Тургенев отмечает в девочке нечто кукольное: у нее были «крупные русые кудри», она была «очень изящно одета» ([2]; VI, 116). Но в эпилоге Тургенев показывает иное: «Из румяного, пухлого ребенка она превратилась в слабогрудую, бледненькую девочку; нервы ее уже расстроены» ([2]; VI, 153. От этого описания вест смертью).

Духовная жизнь Веры Николаевны была как бы «заморожена», что являлось своего рода залогом существования без тревог и страданий. Неслучайно мать говорила ей о «льде», «камне» — силе и прочности такого существования. «Гы как лед: пока не растаешь, крепка, как камень, а растаешь, и следа от тебя не останется» ([2]; V, 125). Семнадцатилетняя девочка — прочный камень. А вот приблизившаяся к от-

кровению о мире женщина в финале повести такой прочности неведения уже не имеет. Ее детскость сменяется всеведением и смертью заканчивается. Знание о Неведомом («Мы все должны смириться и поклонить головы перед Неведомым». [2]; V, 128), мудрость оказываются у Тургенева опять сопряжены со смертью, а смерть — со старческим всеведением.

Тургенев часто писал о старости в своих письмах, причем эти мысли встречаются и тогда, когда писателю около 30 лет («Я недаром состарился, — я успокоился и теперь гораздо меньшего требую от жизни, гораздо большего от самого себя». Письмо Е.М. Феокистову, 2-я пол. 1852 (?) года. [3]; II, 101), и в последние годы его жизни. Мотив «старческого» становится постоянной художественно-философской доминантой. И не только потому, что писатель ощущает возраст, плохо себя чувствует (а, как известно, Тургенев очень печалился о своем здоровье). Мысль о старости и смерти — самом важном и решающем для человека событии — не столько его пугала (хотя таких интонаций немало у Тургенева), сколько означала как бы высший этап или рубеж, когда самое важное в жизни становится понятным. Так, Лиза Калитина много думает о смерти и объясняет почему: «Христианином нужно быть /.../ не для того, чтобы познавать небесное... там... земное, а для того, что каждый человек должен умереть» ([2]; VI, 82).

Неслучайно для писателя «старческое» приобретает характер наивысшего просветления, откровения, хотя и чреватого смертью, сопряженного с ней. Так в одном из писем Ю.П. Вревской (от 10 (22) марта 1875 года) Тургенев отмечает: «... Чувствую также, что если мы теперь не встретимся — то уже никогда не встретимся, или если встретимся — то «в новом мире» — т.е. в старости — и «друг друга не узнаем» (как у Лермонтова)» ([3]; IX, 44—45). Тургенев обращается к лермонтовскому переводу Г. Гейне, к стихотворению «Они любили друг друга так долго и нежно...», где встреча двух любящих сердец происходит «за гробом»:

И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...

Но в мире новом друг друга они не узнали ([4]; 534).

Интересен также тот факт, что Вревская была моложе Тургенева почти на 20 лет (1841 г.р.), и их предполагаемая встреча «в старости» мыслится писателем, безусловно, не в буквальном смысле.

И для Тургенева этот «новый мир» равнозначен «старости», то есть какому-то новому состоянию, которое как бы приоткрывает границы того неведомого, что ожидает человека вне его земной жизни. Неслучайно последнее сочинение писателя, «Стихотворения в прозе», имело

и другие названия. Это «Senilia», то есть «старческое», и «Posthuma», то есть «посмертное» (в переводе с латинского). Причем последнее название — «Posthuma» — означает не только то, что автор не желал публиковать при жизни это произведение (хотя это одна из возможных и верных трактовок данного заглавия¹), но и то, что в нем он подошел к откровению загробного, замогильного «бытия» человека, сопрягаемого со «старостью». Параллелизм этих двух заглавий очевидно неслучаен: они дополняют и объясняют друг друга.

Безусловно, мотив «старческого» не исчерпывается значением наивысшего откровения, знания о мире. Старость для Тургенева — это еще и болезнь, бездействие, одиночество. Такие смыслы прослеживаются и в уже упоминаемых «Стихотворениях в прозе», и в письмах, особенно в последние годы жизни писателя. Однако вернее было бы сказать, что трагические значения мотива «старческого», связанные с недугами и одиночеством, переплетаются со смыслами, актуализирующими просветленное, высшее понимание мира. Думается, это обязательно нужно учитывать, анализируя и «Стихотворения в прозе» и другие сочинения, где этот мотив присутствует.

Интересный пример, с нашей точки зрения, представляет роман «Дворянское гнездо», где чрезвычайно важными, особенно в эпилоге, оказываются мотивы молодости, веселья и радости, а также «старческого». Все старое в финале романа, связанное со старым «дворянским гнездом» Калитиных, старыми его обитателями, хозяевами, слугами, даже старыми собаками, обозначено как «отжившее» и ушедшее. И на развалинах этой старой жизни пробивается радостная и веселая жизнь молодого «дворянского гнезда». Этому «молодому» (почти детскому, так как обитатели дома веселятся и резвятся как дети, им достаточно увидеть уже позабытого Лаврецкого, чтобы испытать небывалый прилив радостных чувств) вроде бы дела нет до тех, кто жил здесь давно, до их переживаний и страданий ([5]; 155), — и действительно, трагическая сторона бытия пока сокрыта от них. Однако «старое» хотя и «заменяется» ([2]; VI, 157), но не отрицается этой молодой жизнью, так как оно становится как бы опорой, основой «молодых сил». Эти интонации отражены в прощальном монологе Лаврецкого, в котором он благословляет молодое поколение и «в виду конца (то есть смерти. — И.Б.), в виду ожидающего Бога» приветствует свою «одинокую старость» ([2]; VI, 157). И эта «старость» (хотя Лаврецкий по летам еще относительно

¹ Такая трактовка принята в академическом собрании сочинений: Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10.

молод) является не только знаком конца, смерти, знаком догорающей «бесполезной жизни», но и знаком какого-то нового состояния, тихого и просветленного, а не только скорбного.

Эти интонации созвучны строкам, которые писал Тургенев Е.Е. Ламберт (письмо от 8 января 1861 года). «Я чувствую себя как бы давно умершим, как бы принадлежащим к давно минувшему, — существом — но существом, сохранившим живую любовь к Добру и Красоте. Только в этой любви уже нет ничего личного... Возможность пережить в самом себе смерть самого себя — есть, быть может, одно из самых несомненных доказательств бессмертия души. Вот — я умер — и все-таки жив — и даже, быть может, лучше стал и чище. Чего же еще?» ([3]; IV, 184—185). Смерть и старость рождают новое понимание и видение жизни, где нет конца и бездны, а есть бессмертие — вот старческое откровение Лаврецкого, которое соединяет его с молодой жизнью. Трагическая сторона всего личного, счастья прежде всего, — тоже часть «старческого» знания Лаврецкого. Она, молодая жизнь, пока об этой истине не ведаёт, но на нее опирается — опирается на старческий опыт отцов, как бы приобретает его по наследству, что абсолютно очевидно самому герою. «... Жизнь у вас впереди, и вам легче будет жить: вам не придется, как нам, отыскивать свою дорогу, бороться, падать и вставать среди мрака; мы хлопотали о том, как бы уцелеть — и сколько нас не уцелело! — а вам надобно дело делать, работать, и благословение нашего брата, старика, будет с вами» ([2]; VI, 158).

В заключение хотелось бы добавить, что размышления, отраженные в этой статье, — лишь некоторые замечания к большой и интересной теме, обозначенной в ее заглавии.

ЛИТЕРАТУРА

1. См об этом в книге: Недзведкий В.А., Пустовойт П.Г., Полтавец Е.Ю. И.С. Тургенев. М., 2000.
2. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1981. Далее ссылки на сочинения Тургенева приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы.
3. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.-Л., 1961. Далее ссылки на письма Тургенева приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы.
4. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.-Л., 1958. Т.1.
5. См об этом: Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982.

The 'Childish' and the 'Old-age' in I.S. Turgenev's Poetics

In the article an attempt is made to follow the motifs of the 'childish' and the 'old-age' in Turgenev's poetics which penetrate all his works. The article deals with the most important Turgenev's novels, stories and with the letters of the writer. The author sought to emphasize the philosophical character of the motifs mentioned above and to describe their ambivalent nature. The 'childish' motif often has ominous sense and is concerned with death, but the 'old-age' one deals with the highest revelation of the world, with apocalypse sense. However all the investigations and conclusions have preliminary character.

Хронотоп романа «Дневник Сатаны» как модель мира Л. Андреева

Леонида Андреева принято считать автором, который постоянно обращался к одним и те же темам и мотивам. Однако в отличие от ранних произведений писателя поздние и, в частности, роман «Дневник Сатаны» отличаются синтетическим характером, в них переплетаются в гораздо более обобщенной форме все прежние мотивы и образы. Здесь оказываются задействованным как интертекст собственных произведений (сквозные образы, ситуации, художественные приемы и др.), так и широкий контекст — от мифологии и Библии до трудов А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.

По мнению И. Московкиной, которая относит «Дневник Сатаны» к жанру «неомифологического» романа (с таким определением соглашаются Ю. Лотман и З. Минц), мифологический «надтекст романа полиморфен»: он включает в себя и архаические, дохристианские, пласты, фольклор, и литературу Нового времени [6]. Кроме того, в нем несомненно, как это почти всегда бывает в андреевских текстах, присутствует пласт философских рефлексий. Не случайно другие исследователи причисляют «Дневник Сатаны» и к «модернистскому» («символистскому») (С. Ильев), и к «философскому» (М. Бенькович), и к «интеллектуальному» (Н. Лейтес), и к «синтетическому» роману (Г. Боева). Такое разнообразие подходов свидетельствует о сложности, многомерности и «многомирности» итогового произведения Андреева, в котором сопряжены все основные андреевские проблемы, темы, мотивы, образы. Существенно, что проявляется это качество не только на уровне сюжета (внешне-событийном и психологическом), но и на уровне системы персонажей (система героев-двойников — или «антидвойников», героев-зеркал), в антиномичной сущности самого Сатаны, сопрягающей в себе черты Христа и Антихриста, и особенно в хронотопе романа, где пересекаются историческое и мифологическое, событийное и психологическое измерения.

Непосредственное действие романа разворачивается в Италии, а точнее — в Риме и его предместьях. Безусловно, это влияние посещения

Андреевым Италии и Рима, в том числе в 1914 году, когда исподволь накапливались наблюдения для будущих произведений, запоминалось множество деталей, которые впоследствии вошли в «Дневник Сатаны». Так, например, в письме к матери Андреев с восхищением описывает Кампанью: «Красивейшее римское поле с зелеными высокими холмами, рощицами пиний и кипарисов, с древними, как ты, акведуками, и замыкает это поле цепь красивейших гор...»; «но нет ничего лучше Кампаньи: это такое очарование, что никакими словами не передать. Изумительное сочетание орловских полей и жаворонков с Римом, Нероном и Каракаллой» ([2]; 100—104).

Андреев, видимо, сознательно переносит события в Вечный город — город, символизирующий историю человечества. Рим показан в романе на двух уровнях: историко-топографическом (физическом) и мифическом. В топографическом пространстве романа обозначены римские предместья (Кампанья, Тиволи, Альбанские горы), улицы, площади, здания (Форум, вилла Орсини) и приметы Рима начала XX века; назван отель, в котором остановился американский миллиардер, описаны жители Рима; но все это — лишь условные, опознавательные знаки пространства романа. Кроме того, Рим, представленный на историко-топографическом уровне, не может претендовать на «Вечность», поскольку он подвержен изменению и разрушению, как и все, что создано руками человека: «Рима нет, — говорит кардинал, — когда-то это было Вечным городом, а теперь это лишь большой город, и чем он больше, тем он дальше от вечности» ([1]; 371).

Ряд исследователей интерпретирует топос произведения в контексте «мифа о Петербурге». Ю. Лотман и Б. Успенский считают, что наименование новой русской столицы градом Св. Петра, покровителя Рима, ассоциировалось с представлениями о Петербурге как о «Новом Риме». По словам Г. Боевой, «Рим андреевского романа «изготовлен» в Петербурге, но происходящее в Петербурге подготовлено в Риме, и связь двух столиц гарантируется воображением писателя. Незримо связав Петербург с Римом, Андреев создал единое поле истории, на котором происходит извечная борьба Добра со Злом, и одни и те же персонажи под разными именами разыгрывают эту мистерию» ([3]; 41). И. Московкина [6] говорит о том, что в Риме Андреева можно узнать «Третий Рим» — Москву. Однако, на наш взгляд, более значимым моментом в топосе романа является высокая степень символизации художественного пространства произведения, в котором Рим можно рассматривать еще более отвлеченно — как мифологизированную модель мира.

Топос романа, взятый по вертикали, приобретает черты мифического пространства, которое, в отличие от физического (динамического) пространства, в силу природы «вечного пространства» несет в себе такие признаки, как завершенность, статичность, сформированность и в то же время бесконечность. Кроме того, происходит противопоставление физического пространства пространству мифическому, которое бесконечно — там «звезды и вся ширь моего /Сатаны/ необъятного пространства» ([1]; 406). В нем стираются такие пространственные ограничения, как «оттуда» и «отсюда», которые в человеческом сознании призваны маркировать объективное положение в пространстве: «Я /Сатана/ смотрел *оттуда* на твою человеческую жизнь /.../ Ах, это неверно: мое *оттуда* так же близко *отсюда*, как и самое настоящее *здесь*, — видишь, какая это бессмыслица и ложь, в которой мы танцуем с тобою! Брось метр и весы» ([1]; 385. Курсив мой. — Т.В.).

Пространство же человека, по ироничному замечанию Сатаны, заканчивается небом — «вплоть до седьмого, где ты кончаешь счет всем твоим небесам, человеке» ([1]; 379). Мифическое сознание отличается и иным пониманием движения. Физическое движение оказывается недейственным и ненужным, как, например, для Марии. Иначе говоря, происходит наложение физических пространств, что приводит к скачкообразному движению главного героя в пространстве и времени (до того, как он полностью «вочеловечился»). Так, Сатана неоднократно перемещается в Рим времен Цезаря и оказывается то на месте самого императора, то на месте «рабов, идущих на смерть» и приветствующих Цезаря. Ощущает Сатана и «явственный запах Нерона и крови», становится на место «жертвы» пожара, когда горел Рим «по великолепному замыслу Нерона». Одновременно всплывают воспоминания о том, как он испытывает муки казни во время «святой» инквизиции средневековья. Упоминается и ряд других исторических и мифических имен, которые также расширяют пространственно-временные рамки романа: Ганнибал — карфагенский полководец (248—183 гг. до н. э.); двор Ашурбанипала — царя Ассирии (669—633 до н. э.); богиня древнеегипетской мифологии Изиды; библейские Каин и Авель и др. Однако, рассматривая произведение как неделимое целое, следует отметить, что «историзм» и «мифологизм» «Дневника Сатаны», по словам Г. Боевой, «не противоречат, а — наоборот — подкрепляют друг друга. В итоге возникает максимально уплотненная синтетическая художественная реальность, многомерная и многомирная» ([3]; 46).

Создавая художественное пространство «Дневника Сатаны», Андреев, еще даже не осознавая этого, приходит к новому пониманию фено-

мена пространства и времени, очень близкому экзистенциальной традиции. В «Феноменологии восприятия» теоретик экзистенциализма М. Мерло-Понти выделяет пространство субъективное — «первичный уровень» («началом пространства является воздействие субъекта на собственный мир») и некое «третье измерение», которое соотносится философом с мифическим пространством. В мифе, согласно Мерло-Понти, в одном единственном движении существование проецирует вокруг себя миры, которые маскируют от человека объективность. Поэтому «моя история» есть продолжение «некоторой предыстории, чьи достижения она использует, а мое личное существование становится возобновлением какой-то доличностной традиции» ([5]; 326).

Однако, с другой стороны, восприятие пространства всегда связано с личностью и теми субъективными изменениями, которые в ней происходят. Модальности восприятия пространства, по мнению философа-экзистенциалиста, всегда выражают жизнь субъекта в ее целостности, энергию, с которой он стремится к будущему посредством «своего тела и своего мира». Пространство Фомы Магнуса в романе Андреева постепенно расширяется и вырастает до мифического. Если сначала он представлен в узких рамках своего дома и Кампаньи, то в финале после роковых трансформаций, произошедших в его сознании, Магнус пребывает в мифическом топосе Рима и собирается стать Владыкой Мира. Если в юношеском возрасте Фома в лабораторных условиях делает маленькие взрывы и «взрыв действует на ограниченном пространстве и поражает только ближайшие предметы» ([1]; 424), то затем это «увлечение» перерастает в намерение взорвать весь мир.

Согласно экзистенциальной концепции Мерло-Понти, художественно предугаданной и Андреевым, пространство является неотделимым от времени. Время и пространство, в свою очередь, неотделимы от сознания. «Существование, — пишет мыслитель, — которое в действительности определяет пространство, не является посторонним для времени, оно есть принадлежность двух феноменов одной и той же временной волне /.../. Они одновременны друг другу» ([5]; 341). Исходя из такой глубокой взаимосвязи пространства и времени, можно выявить следующую закономерность: в «узком», замкнутом пространстве (локусе) будет сосредоточено и «узкое», ограниченное время. Так, андреевский Сатана, посещая римские музеи, противопоставляет узкое пространство Кампаньи безграничному «времени» Рима и его истории: «В Кампанье я вижу только пространство, по которому бегают поезда и автомобили, здесь я плаваю во времени» ([1]; 435). Показательно в

данном случае и сравнение Сатаной «километров» и «годов»: «И тысячи километров — это тысячи лет моей жизни» ([1]; 442).

Поскольку время в представлении экзистенциалистов неотделимо от сознания, ибо именно «сознание разворачивает или конструирует время», необходимо особо отметить наличие в романе двух основных типов «сознания» и, соответственно, двух трактовок феномена времени — времени «субъективного» («психологически переживаемого времени», по М. Хайдеггеру) и времени «мифологического». Изначально «носителем» времени субъективного в романе «Дневник Сатаны» является Магнус. Основная черта такого понимания времени, которая в образе Магнуса представлена в гипертрофированном виде, — преодоление прошлого и акцентирование настоящего как единственно возможного времени.

Следуя своей теории «логической жестокости», он считает, что периодически человечество должно освобождаться от «прошлого». Для этого «надо на время отменить законы и пустить смерть в загородку». «Вообрази, — говорит Магнус, — что мир застыл на мгновение в полной неподвижности, и ты увидишь такую картину: /.../ вот куча пороху, а вот падающая в порох искра. Но она остановилась и не падает. Вот тяжелое здание на единственной уже согнувшейся подпоре. Но все застыло, и подпора не ломается /.../. Я только беру рычажок и — раз! — двигаю его вниз» ([1]: 453). Когда Сатана спрашивает о том, как такое решение скажется «на будущем», он отвечает, совершенно не принимая в расчет будущее как реальное время: «Почем я знаю, что будет дальше? Я вижу только эту страницу и решаю только эту задачу. Я не знаю, что на следующей странице» ([1]; 453).

Подобное понимание субъективного времени мы находим и в философском осмыслении Мерло-Понти, который, ссылаясь на Хайдеггера, говорит о том, что «временность — это не последовательность экстазов». Будущее — не последующее по отношению к прошлому, а последнее не предшествует настоящему. Время становится, по определению Мерло-Понти, временем «будущее-которое-идет-в-прошлое-входя-в-настоящее». Иными словами, будущее превращается в прошлое при том условии, что все это происходит в настоящем. Более того, прошлое и будущее существуют в мире не иначе как «избыток», так как они «существуют только в настоящем».

Подобная концепция времени в корне разрушает представления о времени, сложившиеся в историческом детерминизме. Время не рассматривается как реальный, закономерный, исторический процесс, как действительная последовательность, которую достаточно регистриро-

вать. Оно рождается из «моей связи с вещами», с миром, поэтому в определении времени очень важным становится определение роли субъекта. В «Дневнике Сатаны» теоретик «возникновения нового настоящего», Магнус, приходит к выводу о том, что историческое развитие (прогресс) исчерпало себя и завело человечество в тупик, что «мы слишком долго живем простой таблицей умножения» ([1]; 427). Для Магнуса история — это не последовательное развитие, а некий феномен, который создается благодаря «опытам в больших размерах», «любопытным моментам», связанным, по словам Мерло-Понти, «между собой не благодаря синтезу идентификации, который кристаллизовал бы их в одной временной точке, но посредством синтеза перехода, поскольку каждая из проекций — это лишь аспект взрыва или всеобщего распада» ([5]; 531).

Образ Фомы Магнуса, как уже отмечалось, постепенно мифологизируется; подобное происходит и с пространственно-временными характеристиками, непосредственно связанными с персонажем. К финалу романа хронотоп Магнуса из субъективного переходит в мифологический. Он чувствует себя хозяином мира, занявшим место и Бога, и Сатаны, поэтому и претендует на признание завершенности и истинности созданного им «нового мира», в котором Сатана оказывается «не на высоте современной мысли». В «сотворенном» Магнусом мире больше не существует «ада и вечных мук», нет «суда истории и потомства», нет и Сатаны, в талантах которого земля больше не нуждается. Соответственно мифологизации хронотопа происходит и расширение сознания Магнуса. Уверенный в своем превосходстве над всем миром, он заявляет: «Я ни во что не верю, и оттого я все допускаю» ([1]; 471).

Мифологический хронотоп андреевского романа во многом соотносим с концепцией «вечного возвращения» Ф. Ницше. Однако, развенчивая сверхчеловека в лице Фомы Магнуса, писатель отказывается и от «примиряющего все уродства жизни» «вечного возвращения» как теории, которая «не действует» в рамках жизни обычного человека. Поэтому Андреев в романе в художественной форме воплощает концепцию субъективного времени и пространства, во многом противостоящую ницшсанской теории и мифологическому хронотопу.

Обратный процесс происходит в осознании и восприятии пространства и времени Сатаной. Если изначально этот образ полностью мифологизирован, то в процессе «вочеловечивания» он субъективизируется и познает человеческое сознание (демифологизируется). Сначала Сатана поражен узостью и несовершенством человеческого сознания, сравниваемого с «нищенской сумой, в которой только куски черствого хле-

ба». Он никак не может свыкнуться с мыслью о кратковременности человеческой жизни, каждое мгновение которой неумолимо отсчитывается «счетчиком», находящимся внутри каждого человека: «/.../ бие-ние сердца. Этот отчетливый, громкий, отсчитывающий звук, столько же говорящий о смерти, сколько и о жизни, поразил меня неиспытанным страхом и волнением. Они /люди/ всюду суют счетчики, но как могут они носить в своей груди этот счетчик, с быстротою фокусника спроваживающий секунды жизни?» ([1]; 339). Временное пространство Сатаны до прихода на землю — Бесконечность, «мир истинного и вечного бытия», в котором нет границ между настоящим, прошлым и будущим.

До «вочеловечивания» Сатана в момент настоящего свободно путешествует по древнему Риму времен Нерона, Цезаря, средневековья, то есть временные отрезки свободно сосуществуют независимо друг от друга, накладываются один на другой независимо от хронологического хода времени. Такие мифические персонификации времени, по словам Мерло-Понти, ближе к истине, чем понятие времени, представленного в духе естествознания. «Имеется временной стиль мира, — продолжает он, — и время остается тождественным себе, поскольку прошлое — это давнее будущее и недавнее настоящее; настоящее — ближайшее прошлое и скорое будущее; будущее, наконец, — настоящее и даже грядущее прошлое» ([5]; 534). Как это показано в «Дневнике Сатаны», в мифологическом хроносе временные изменения непрерывно наслаиваются друг на друга и друг друга подтверждают, всегда лишь выявляют то, что неявно содержалось в каждом из них, все вместе выражают «единый взрыв или единый напор».

Однако все более «вочеловечиваясь», все более входя в роль человека, Сатана утрачивает ощущение «вечности и бесконечности». Происходит это по причине «приобретения» Сатаной сугубо человеческого качества, свойственного сознанию человека, — забвения, которое для простого человека в его тяжелой жизни является, по словам кардинала Х, «чудесным даром». Для Сатаны забвение — катастрофа, в корне меняющая его сущность, его назначение в мироустройстве. С каждым часом Сатану покидает память о том, что он оставил «за стеною человечности»: слабеет его зрение, видимым для него остается только материальный мир; тупеет его слух, который больше не слышит голоса откровений, — «С каждым мгновением удаляется от Мел-ния истина» ([5]; 385).

Память оказывается вместилищем Мысли — той основы человеческого «Я», которая в творчестве Андреева становится философемой и рас-

смачивается в качестве самостоятельного персонажа. В «Дневнике Сатаны» в очередной раз (как и в рассказах «Мысль», «Молчание» и др.) происходит олицетворение Мысли. В итоге Сатана оказывается в положении, когда «Мысль безмолвствует. Из-под слабых ног моей Мысли выдернули память» ([1]; 404). В данном случае забвение трактуется как слабость и ущербность человеческого сознания, «которое еле ковыляет на своих костылях». Забвение, таким образом, можно рассматривать как некий предел, который разделяет пространство на «известное» и «неизвестное», «выразимое» и «невыразимое», «свое» и «чужое».

Однако, с другой стороны, механизм забвения оказывается необходимым для существования человека, для облегчения его жизни. Временная перспектива, согласно Мерло-Понти, — «смешение» деталей, своего рода «сжеживание» времени, пределом которого становится забвение. В результате полного «вочеловечивания» Сатана сознательно отрывается от «необъятной вселенной», которая «не знает ни человеческого времени, ни человеческого пространства», и всей душой принимает то немногое, что ему давала «человечность». Происходит переход Сатаны в другое пространственно-временное — субъективно-психологическое — измерение, которое является намного более узким и ограниченным по сравнению с мифологическим хронотопом.

Углубляясь в творчество Андреева, невозможно не открыть еще одно «пространство», свойственное художественному сознанию автора и его оригинальному таланту. Речь идет о «внутреннем» художественном пространстве произведения, непосредственно не связанным с физическим пространством и органично вытекающим из авторского сознания и его мировоззренческих установок. Имеется в виду характерная черта андреевского творчества, проявившаяся в целом ряде произведений, в том числе и в «Дневнике Сатаны», которую можно определить как экзистенциальное установление границ «человеческого», «дозволенного», «нравственного» и т. п. в бесконечности. В «Дневнике Сатаны» «граница человеческого» проводится Фомой Магнусом, когда он рассказывает историю о том, как «один русский, политический ссыльный, человек очень образованный и в то же время религиозный», попав к каким-то сектантам-изуверам, убивает во время жертвоприношения семилетнего мальчика, впоследствии объясняя это тем, что «лучше на себя возьми этот страшный грех и кару за него, нежели отдам аду этих невинных глупцов» ([1]; 415).

Однако в своих «великих планах», для того чтобы подстраховаться, «чтобы не произошло ошибки», Магнус «еще на несколько километров отодвигает ее вперед» ([1]; 423). Отодвигая «границу» все дальше, пре-

одолевая все преграды, даже Сатана, носитель космического зла, оказывается жертвой зла человеческого. Пределы снимаются, человек оказывается один на один с бесконечностью. В таком пространстве невозможно определить точно, где заканчиваются пределы человека (Магнуса) и где — Сатаны. Вочеловечиваясь, Сатана обретает не только человеческое обличие; он становится носителем заповедей человеколюбия и гуманизма, а человек, наоборот, оказывается олицетворением зла. Возникает справедливый вопрос: какое создание вообще более «сатанинское» — Сатана или Магнус? И кто в таком случае более сатана: вочеловечившийся в плоти Вандергуда, или претендующий на место Богочеловека, или Мадонна с душой проститутки, или «смесь мартышки и говорящего попугая», какую представляет собой кардинал X?

Андреев приходит к выводу, что если уничтожить все пределы в самом человеке, то не останется никаких внешних пределов для сокрытой в глубине природы человека разрушительной энергии зла. Именно «андреевская экзистенциальная «встреча» Бога и Дьявола, сразу освободившая мир и от Бога и от Дьявола, зафиксировала отсутствие пределов, отсутствие принципиальное и окончательное» ([4]; 134). Можно предположить, что в «Дневнике Сатаны» автор прибегает к последней попытке сохранения миропорядка: в ситуации «смерти Бога» победителем, казалось бы, остается Сатана. Возможно, даже такой вариант мог бы для человека и мира оказаться спасительным. Имея хотя бы один предел — предел зла, мир мог бы распознать зло и получить надежду на возрождение. Этого не случается; Сатана «взорван», беспредельное человеческое зло оказывается сильнее зла Сатаны.

Здесь мы сталкиваемся с андреевским парадоксом. Снятие всех пределов и ограничений — это, казалось бы, и есть полная свобода, к которой Андреев так стремился. Однако в «Дневнике Сатаны», как и в ряде других произведений («Мысль», «Иуда Искариот», «Жизнь Человека», «Анатэма», «Океан» и др.), писатель приходит к выводу, что сама свобода тоже имеет свои пределы, она предполагает ответственность, зависит от определенных критериев. Иначе говоря, свобода осознается только тогда, когда есть другие пределы добра и зла, жизни и смерти, «высокого» и «низкого». Но так как у Андреева все эти пределы сняты, то становится невозможным оценить ни свободу, ни саму жизнь, поскольку нет точки отсчета для оценки любых категорий, реалий, поступков. Такого рода «беспредельность» для человека — самая ужасная мука, наказание, тоска, обреченность на вечные страдания.

В определенной степени можно согласиться с мнением В. Заманской, считающей, что единственно существенное для нас пространство — эк-

зистенциальное (речь идет об «Иуде Искарите», но, на наш взгляд, высказывание применимо и к «Дневнику Сатаны», поскольку в этих произведениях обнаруживаются глубочайшие связи). Конструируется же оно — на андреевских пределах и границах ([4]; 132). Однако, с другой стороны, не стоит умалять значения мифологического пространства, которое Андреевым перекодируется, в результате чего автор наполняет ситуацию оригинальным, по своей тональности близким экзистенциальному, содержанием.

В хронотопе романа «Дневник Сатаны» пересекаются и накладываются друг на друга историческое, мифологическое, субъективно-психологическое и сугубо авторское измерения, в результате чего складывается предельно обобщенная, одновременно объективированная и отражающая авторские представления картина мира, выявляющая художественный замысел автора.

Опираясь на теории М. Хайдеггера и М. Мерло-Понти, возможно утверждать, что в «Дневнике Сатаны» Андреев оказывается близок экзистенциальной трактовке пространства и времени, которая в произведении находит свое воплощение в пересечении, наложении «субъективно переживаемых» и мифологических пространственно-временных характеристик, а также в процессе мифологизации (и демифологизации) хронотопа. В итоге возникает максимально уплотненная «синтетическая» реальность, многомировая и многомерная. Помимо собственно хронотопа романа, необходимо выделить не менее значимое для Андреева «внутреннее» художественное пространство, органично вытекающее из авторского сознания и его мировоззренческих установок, которое последовательно устанавливает «границы человеческого» или их отсутствие. В данном вопросе Андреев предвосхищает основные положения экзистенциализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Избранное. Л., 1984..
2. Андреев Л. «Верная, неизменная, единственная...»: Письма Леонида Андреева к матери // Леонид Андреев: Материалы и исследования. М., 2000.
3. Боева Г. Синтетизм в творчестве Л. Андреева: роман «Дневник Сатаны» // Филологические записки. Воронеж, 1997. Вып. 9.
4. Заманская В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. М., 2002.
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999.
6. Московкина И. «Дневник Сатаны» Л. Андреева и мифотворчество XX века // Филологические записки. Воронеж, 1997. Вып. 9.

Time and Place Relationships in the Novel 'Satan's Diary': L. Andreev's World Model

The article under discussion is devoted to the study of time and place relationships in L. Andreev's novel 'Satan's Diary'. In the spatial and temporal organization of the novel's plot, there is a considerable overlap of historical, mythological, psychological and writer-specific dimensions. As a result of that approach, the peculiar world outlook is conveyed that is simultaneously both objectivized and author-based, and all that serves to reveal the writer's controlling idea.

On the basis of the theories put forward by M. Heidegger and M. Merleau-Ponty, it is possible to assert that L. Andreev in his 'Satan's Diary' comes very close to the views of the philosophers of existentialism for he depicts the spatial and temporal characteristics as mythological and 'subjectively lived through' with reference to the processes of mystification and demystification of spatial and temporal relationships. Yet there also exists no less significant inner imaginative space in the L. Andreev's novel that is organically bound to the author's consciousness and his world outlook. L. Andreev, in this way, considerably exceeds the basic ideas and general understanding of the philosophy of existentialism.

«Повесть о Сонечке» М. Цветаевой: проблема женской субъективности

Классическая философия, разрывавшая дух и плоть, ориентировалась на суверенный духовный субъект, резко противопоставленный всему телесному. Усилия мыслителей нашего века ориентированы на «сращивание» тела и духа, на выявление неразрывности чувственного и интеллектуального начал. Еще в восточных «Ветках персика» говорилось:

Три источника имеют влечения человека:
душу, разум и тело.
Влечения душ порождают дружбу.
Влечения ума порождают уважение.
Влечения тела порождают желание.
Соединение трех влечений порождает любовь ([1]; 3).

В русле фрейдистских и неопрейдистских представлений и в художественной практике XX века особый статус приобретает принцип «телесности». Это повлекло за собой растворение субъекта «в актах чувственности» и выход его из-под контроля волевого начала, обостренный интерес к аффектным (иногда патологическим) сторонам чувственности. Сексуальность как самое яркое проявление чувственности, эротизированной телесности стала доминировать во всех формах словесного искусства.

«Сращивание» тела и духа, «телесность сознания» существенно корректируют наше представление о «внутреннем мире» человека, «внутреннее» и «внешнее» оказываются в более тесной связи.

«Повесть о Сонечке» Марины Цветаевой — это гимн и «прозаический реквием», написанный поэтической прозой. Наша цель — показать, как раскрываются тайны души и тела, формируются женский телесный язык, эротическая символика, а образная память повествователя, вновь пребывая в прошлом, воссоздает сложные интерсубъективные отношения Я и Другого.

«Повесть о Сонечке» создавалась летом 1937 года в пустынном Lascrau-Océan (Франция), где Цветаева с сыном жила летом. Весть из

России о смерти Софьи Голлидэй всколыхнула все глубины души поэта и заставила снова спуститься «в свой вечный колодец». В этом «колодце» были воспоминания о весне 1919 года, о трех месяцах, озаренных любовью и дружбой к трем молодым людям и больше всего к Сонечке, ученице Вахтангова, актрисе и чтице Второй студии Художественного театра. Это был «московский, чумной, девятнадцатый год», когда, по точному определению Виктории Швейцер, быт и Бытие стали антагонистами: «Быт необходимо было изжить, преодолеть, существовать Цветаева могла только в Бытии. Дон, Казанова, Комедьянт, Лозэн были ее Бытием, мороженая картошка — бытом» ([2]; 207). В эту «чумную эпоху» появилась реальная Сонечка. Она подарила целых три месяца особой любви, вдохновила на создание Цветаевой образов Девчонки в пьесе «Приключение» Франциски в «Фениксе», Авроры в «Каменном ангеле», предваряемом глубокомысленным посвящением «Сонечке Голлидэй — Женщине — Актрисе — Цветку — Героине». Ей же посвящен и лирико-балладный цикл «Стихи к Сонечке». По воспоминаниям Павла Антокольского, Софья Голлидэй была чрезвычайно одаренная, вдохновенная актриса: «одна-одинешенька на сцене, в течение полутора или двух часов держала в напряжении зрительный зал своим исполнением Настеньки из «Белых ночей» Достоевского. Это был редчайший сценический успех» ([3]; 15).

Последний прозаический опыт поэта-романтика написан удивительным языком: тут своя плотность, предельная «структурная спрессованность речи» (И. Бродский), особая лирическая экзальтация, вытесняющая линейность повествования, мир причинно-следственных связей.

Наплывающие пласты воспоминаний богато инкрустированы диалогами, поэтическими реминисценциями, фрагментами текста на французском языке, вставными историями, письмами и сверхумными страницами из дневника Али — Ариадны Эфрон. Все эти элементы повествовательной структуры полностью подчинены личности автора-нарратора, ее субъективным эмоциям, ощущениям, миру чувствований. Это поток не только сознания, но и подсознания. Поток фрагментарен. Сама повесть разделена на две части: «Павлик и Юра» и «Володя». Эти имена, звучащие не по-взрослому, в заглавиях не случайны. Молодые люди занимают определенное место в окружении Цветаевой, но более всего они являются частью гендерного интерсубъективного пространства автора-нарратора. Сквозная тема, ведущая и поглощающая все остальное (всех Юрочек, Павликов и Володечек), — это любовь Сонечки и автора-нарратора. Не случайно и «моя Сонечка» так характеризует свое чувство: «Только вы у меня — Марина, такое громадное, такое длинное... О, Марина! Вы — мое

увеличительное!» ([4]; 198). Однако это «громадное», «увеличительное» творит не только Сонечка, но и сама автор-нарратор. Это Другой в ней самой, увиденный с разных точек перспективы.

В своих дневниковых записях М. Цветаева отмечала: «Вся жизнь делится на три периода: предчувствие любви, действие любви и воспоминание о любви» ([4]; 284). Предчувствием, «предсонечкой» была Вера, соученица Цветаевой. Этот «кудрявый девический щенок» с глазами, смеющимися от природы, «углами вверх», волновал, неизбежно всплывал в памяти. Эти «глаза» неожиданно обнаружатся позднее в брате Верочки Павлике и заочно войдут в союз трех молодых людей. В этой андрогинной, «полной, невыносимо полной любви» ([4]; 123), в которой были уже студийцы Павлик и Юра, понадобилось и четвертое лицо, объясненное и мотивированное самим автором: «... мне пришлось любить Юрия плюс Веру, этим Юрия как бы рассеивая, а на самом деле — усиливая, сосредоточивая, ибо все, чего нет в брате, мы находим в сестре, и все, чего нет в сестре, мы находим в брате» ([4]; 123). И только после того, как в жизнь вошли эти молодые люди и уже была «полная любовь», появляется главное лицо — «Павликина Инфанта» — Сонечка.

Существует мнение, что «мир подлинной любви для Цветаевой — тот, в котором происходит слияние душ, а не тел» ([5]; 30). Очевидно, в эпистолярной прозе, адресованной Райнеру Мария Рильке, Борису Пастернаку и другим, это подтверждается полностью: ей не нужна телесная оболочка, земные приметы, низкая чувственность, она за «рукопожатья без рук, поцелуи без губ». Неоспоримо, что тут она отдает предпочтение жизни души, говорит об этом удивительно страстно, чувственно, порывисто, но это, в первую очередь, тонкое объяснение своего Я, осознавшего силу своего духа: Дух невозможен без биологического, но не равен ему. Жизнь Духа («дыхание Бога») создает тождество Я-Я, что для нее важнее внешней «оболочки». Это очень убедительно объяснила в «Сводных тетрадах» сама Цветаева: «Я охотно посылаю (отсылаю, ссылаю) свою душу в другие тела (на другие звезды!), чтобы отсюда с ней же, или оттуда с собой же — беседовать...». Или: «Я охотно заселяю чужие тела своей душой. (Вроде колоний)» ([6]; 235).

В случае с Софьей Голлидэй оппозиция Я и Другой разрешается несколько иначе. Жизненный эпизод проигрывается заново: поздняя весть о смерти Сонечки не только оживила воспоминания, обострила их, но и в самой биографической точности расширила художественное пространство для творческого вымысла, который требовался для создания Сонечки-образа. Подспудно было желание «явить свою суть».

В «Повести о Сонечке» собрано все то, что на расстоянии видится отчужденнее («Как все соединяет даль»). А на расстоянии виделось, что отрицаемая красота «оболочки» оказывалась вытесненным женским, вторым Я, другой частью андрогинной личности самой Марины Цветаевой.

Уже при изображении первой встречи (в студии, после чтения Цветаевой ее пьесы «Метель») автором-нарратором акцентируется символика женского: девочка с черными косами, с огромными черными глазами и с пылающими щеками: «Передо мною — живой пожар. Горит все, горит — вся. Горят щеки, горят губы, горят глаза, нестерпимо горят в костре рта белые зубы, горят — точно от пламени вьются! /.../ И взгляд от этого пожара — такого восхищения, такого отчаяния, такое: боюсь! такое: люблю!» ([4]; 126).

Пожар оказался взаимный. Цветаева-нарратор вспоминала, что, читая пьесу, пылала также: «Теперь я поняла: оно навстречу вам пылало, Сонечка... Ни меня, ни вас. А любовь все-таки вышла. Наша» ([4]; 127). Все дальнейшее повествование пронизывает чувство благодарности к Сонечке: и за горящее темноглазое лицо после бессонной с ней ночи, и за «жаркие слезы», и за жар ее щек, и за «последний румянец» на своем лице; «Я счастлива, что мой последний румянец пришелся на Сонечку» ([4]; 127).

Портрет Сонечки воссоздается многократно: тщательно выписывается каждая черточка, взгляд автора скользит по ней, задерживаясь на всех загибах, изгибах, завиточках. Это взгляд мастера, скульптора, живописца, влюбленного и человека, явно лишенного тех прелестей женственного, которыми щедро одарена Сонечка. «На поверхностный взгляд она, со своими ресницами и косами, со всем своим алым и каштановым, могла показаться хохлушкой, малороссияночкой... В этом лице было что-то от раковины — так раковину работает океан — от раковинного завитка: и загиб ноздрей, и выгиб губ, и общий завиток ресниц — и ушко! — все было резное, точеное — и одновременно льющееся — точно эту вещь *работали* и ею же — *играли*, не только Океан работал, но и волна — играла» ([4]; 132).

В этом живописном и пластическом дискурсе налицо сексуальное любование красотой. Жемчужная, льющаяся, сияющая красота женского тела влечет в сознании автора Другого. Сияние, исходящее из Сонечки, не лишено чувственного, эротического начала. На это указывает символика раковины, Оксана-волны, «ушка». Раковина — атрибут морских богинь, всем известная «пенорожденная» Афродита, прародительница римлян Венера, богиня любви и красоты, воссозданная Сан-

дро Боттичелли в картине «Рождение Венеры», изображается стоящей в раковине. Венера заключена в ней, как зародыш в яйце. Это намек на самое интимное у женщины, это прямая связь с символикой воды и моря, с рождением жемчуга, с духовным общением, движением, взволнованностью. Психоаналитики воду чаще всего соотносят с символикой женственности и мощи подсознательного. Ухо, «ушко» — не только орган слуха, но и намек на «слушание» душ. У китайцев это — знак мудрости и умственных способностей. Но больше всего поражает умение автора в статику вносить движение, создавать иллюзию, будто на наших глазах Океан творит свою богиню — вечную женственность, наднациональную, принадлежащую человечеству всех времен.

В портрете Сонечки есть и диссонирующие детали. Это ужасные башмаки «с бычьими мордами», как их называет она сама, а Цветасва не менее образно — «две квадратных железных необходимости», которые бы она с радостью заменила на туфельки, а саму Сонечку бережно перенесла бы в «осмнадцатый век», когда еще умели радоваться поцелуям.

Не менее значим для характеристики Сонечки и образ зеленого кресла, в котором она в прямом смысле жила. Это глубокое, дремучее зеленое кресло окружало, обступало, обнимало ее, как лес. Тут она просиживала долгие часы: «утешалась от Юрочки», читала цветаевские записочки, учила монологи, лила слезы. Это «кресло историй, исповедей, признаний, терзаний, успокоений...» ([4]; 145). В этом кресле она прячется сама в себя («утнеживается», «вгребается», «вжимается»). Соне нужен защитник, покровитель, поэтому по праву старшего Марина-нарратор выслушивает терзания Сонечки, «насказывает» для ее утешения свои истории и так доводит ее до «просветления — потом смеяния — потом сияния». Таким образом, кресло — символ субъективного пространства Сонечки, адекватно передающий смысл ее женской сущности.

В интерьере Сонечкиного дома важное место наряду с «успокоительным» креслом занимает рыжий кожаный сундук. В словаре Удо Бекера сундук расшифровывается как символ женского чрева и тайны, как символ защиты ([7]; 238). В Сонечкином сундуке ее мечты о замужестве, ее приданое, мечты о венчании в белом платье. В комнате Сони — немислимый порядок, дом Марины — «коробка сюрпризов», в которой все сдвинуто и находилось в движении. По закону противоположностей Сонечке нравится бывать в «сюрприжном» доме Марины. Со всей прелестью детскости, закрепленной в уменьшительно-ласкательных словах («струечка», «минуточка», «секундочка», «манерочка», «гримасочка»), в обращении «О, Марина!..» она открывает серию признаний и открыве-

ний. Все они удивительно искренни, неожиданны, и почти всегда главная тема концентрируется вокруг слов «любовь», «любить», «целовать». Все работает на то, чтобы показать «любящесть» ее женской натуры, широчайший диапазон ее щедрой, любвеобильной души.

В этой девочке-Богородице, Золушке, диккенсовской героине естественно и гармонично уживается и чувственно-телесная, и материнская, и христианская всечеловеческая любовь. На языке образов, уходящих в глубь литературной традиции, свой анализ автор-нарратор подытоживает так: «Диккенс в транскрипции раннего Достоевского, когда Достоевский был еще и Гоголем: вот моя Сонечка» ([4]; 147).

Любвеобильная Сонечка способна на материнскую жалость и сострадание: перед всем народом целует скромного чиновника, ставшего из-за любви шарманщиком, под пулями носит обеды молодым юнкерам в храм Христа Спасителя. Но больше всего очарования в ней, когда она ласкает Марининых детей, т.е. ей дано сверх меры все то, чего самой Цветаевой-человеку явно не доставало. Но жертвенная любовь Сонечки не поглощает ее главную любовь — Марину, в которой причудливо уживается и любовное чувство обеих к Володе. Однако запретная любовь, давшая выход к «совершенному единству», т.е. вневременному, высокому, принеся полноту счастья, хрупка, недолговременна. Счастливая Сонечка знает, что не будет долго жить, что ей не суждено стать матерью. Уже в начале повествования Сонечка забывает перевернуть песочные часы. Время потеряло счет: стоило лишь задуматься на секундочку — «кончено время». Символический мотив «конченного времени» непосредственно связан с любовным чувством к Марине. Сонечка уверена, что Марина «не успеет ее разлюбить». В этом «не успеть разлюбить» трагическое осознание бытия. С появлением темы кораллового ожерелья стремительно разворачивается мотив разлуки. Кульминация — любование передаренными кораллами: теперь Сонечка переживает состояние высшей удовлетворенности своим бытием.

Расставание оказалось стремительным. Сказано самое грустное: «Сонечка от меня ушла — в свою женскую судьбу» ([4]; 239). С этого момента меняется манера повествования: картины, сцены, живые диалоги отступают под напором потока мыслей нарратора-аналитика. В этом потоке «творческой текучести» отчетливо просматриваются глубинные пласты сознания, инстинктивность натуры, амбивалентность чувств. В статье «Искусство при свете совести» Цветаева писала: «Художественное творчество в иных случаях некая атрофия совести, больше скажу: необходимая атрофия совести, тот нравственный изъян, без которого ему, искусству, не быть» ([8]; 79).

Для Цветаевой, как и для других модернистов, искусство имморально. Акцент из нравственного плана переносится в эстетический, поэтому и возможна греховность как объект любования. «Сонечка была мне дана — на подержание — в ладонях. В объятьях. Оттого, что ребенка подержала в руках, он не стал — мой. И руки мои после него так пусты. /.../ Каждого подержанного ребенка у нас отбирает мать. У Сонечки была мать — судьба» ([4]; 240).

Благоговение, преклонение перед Сонечкой пронизывает все повествование. Нет снижения образа и тогда, когда говорится о неудачах в театре. В повествование часто включается взгляд со стороны, самохарактеристика героини дополняется взвешенной оценкой современника, правда, воссозданной самим автором и в своем духе. Вахтанг Леванович Мчедлов (режиссер, друг М. Цветаевой) сущность артистической натуры, а следовательно, и трудность актерской судьбы Сонечки объясняет так: «Она вообще актриса на самое себя; на свой рост, на свой голос, на свой смех, на свои слезы, на свои косы... Она исключительно одарена, но я все еще не знаю, одаренность ли это — актерская — или человеческая — или женская... Она — вся — слишком исключительна, слишком — исключение, ее нельзя употреблять в ансамбле: только ее и видно!» ([4]; 156). Он может добавить еще, что она и «зубастая», «ежистая», «неудобная, непортивная какая-то», однако в итоге всегда побеждает цветаевское видение, признающее ее женскую исключительность, ее самость, признаки «второго пола» (Симона де Бовуар); это актриса «розового театра — раковины», «дитя-актриса, актриса в золотой карете, актриса-птица».

Создается впечатление, что только Цветаевой Сонечка открылась до конца, только она могла любить ее по-настоящему, только она знала истинную Цену этому сокровищу. Примечательно, что уже в эпилоге, в рассказе, записанном Алей, муж Сонечки, преданный и любящий, предстает как нечто малозначительное, безымянное; после смерти Сонечки он «куда-то уехал, пропал». Сама Цветаева, прекрасно понимая свою безудержность в страсти и дружбе, свою неустойчивость, «безмерность в мире мер», пытается выделить Сонечку из общего потока увлечений, безумий, Любвей: «Мы с ней никогда не целовались; только здороваясь и прощаясь. Но я часто ее обнимала за плечи, жестом защиты, охраны, старшинства /.../. Нет, это был сухой огонь, чистое вдохновение, без попытки разрядить, растратить, осуществить» ([4]; 140).

Это самопризнание женщины, знающей многие тайны своей плоти и души, смело судящей об отношениях двух женщин и утверждающей

право распоряжаться как своей, так и судьбой Другого. На основании этого дискурса В. Швейцер снимает вопрос о характере этой связи как гомоэротической. Она считает, что такого рода любовь не подкрепляется и стихотворным циклом «Стихи к Сонечке», ибо в нем нет той бушующей страсти и ревности, которые характеризуют цикл «Подруге», связанный с именем поэтессы Софии Парнок. В. Швейцер настаивает на том, что это была «Любовь в чистом виде» ([9]; 212—213). Поддерживает эту мысль и стихотворение «Два дерева ходят друг к другу», написанное в августе 1919 года.

Два дерева ходят друг к другу.
Два дерева. Напротив дом мой.
Деревья старые. Дом старый.
Я молода, а то б, пожалуй,
Чужих деревьев не жалела.

То, что поменьше, тянет руки.
Как женщина, из жил последних
Вытянулось, — смотреть жестоко,
Как тянется — к тому, другому.
Что старше, стойче и — кто знает? —
Еще несчастнее, быть может.

Два дерева: в пыли заката
И под дождем — еще под снегом —
Всегда, всегда: одно к другому,
Таков закон; одно к другому,
Закон один: одно к другому ([9]; 117).

В этой аллегории неизбежная тоска по любви, близости, человеческого теплу, вечное стремление разомкнуть круг одиночества. Легко просматривается и бинарная оппозиция иерархически патриархатного сознания Я и Другой. Мужская и женская парность в ней представлена понятиями большой-маленький, старший-младший, сильный-слабый. Символ дерева (в русском языке оно среднего рода) не связан с оппозицией мужчина-женщина. В таком отсутствии гендерности таится особый смысл универсальности земного закона — тянуться друг к другу, стремиться к полноте и цельности. И только косвенно, в подтексте за «старшим», более стойким («Во мне никогда ничего не было от “маленькой”»). [4]; 36) просматривается биографический автор.

Однако мы не можем категорически возразить Стефани Сандлер, признающей раздвоение тела и души в жизни Цветаевой, но все-таки утверждающей, что «именно в сфере женской сексуальности у нее это раздвоение /души и тела/ исчезает, и физические, психические потребности женского тела мощно возникают в ее текстах» ([10]; 247—248). Точно так же Диана Левис Бургин видит Цветаеву в высотах русской поэзии как «адепта трансгрессивности», а в случае с Сонечкой Голлидей сомневается в платоническом характере их отношений ([11]; 6, 97).

Известно также, что Цветаева многократно противопоставляла любовь земную, олицетворенную в Венере, в Еве, в гомеровской Елене, и любовь духовную, соотнесенную с Психеей. В письме от 20 июля 1923 года она отмечала: «...тела (вкусовые пристрастья наши) бесчеловечны. Психею (невидимую) мы любим вечно, потому что заочное в нас любит — только душа! Психею мы любим психеей, Елену Спартанскую мы любим... чуть ли не руками — и никогда наши глаза и руки не простят ее глазам и рукам ни малейшего отклонения от идеальной линии красоты. Психея вне суда — ясно? Елена непрестанно перед судьями».

Душу как внутреннее пространство духа поэт постоянно выискивала в других, но более всего сама творила, раздваиваясь, «заселяя чужие тела своей душой» (отсюда оппозиция «душа и туши», «душа и мещанство»). Сильная, волевая, властная, в общении с Другим, в общении душ Цветаева всегда лидер и творец в одном лице. Это стихийная, испепеляющая, взбалмошная, неумная, дискомфортная Воля. Но сторонница духовной связи постоянно декларирует и другое, т.е. не просто противоположное, а обогащенное, сращенное тело и дух, телесное сознание. Не случайно и Россию она любит «эротически нежно» (Ф. Кубка), во всеуслышанье заявляет: «Раз я люблю душу человека, я люблю и тело... Все эти деления на тело и дух — жестокая анатомия на живом, выборничество, эстетство, бездушие...» ([12]; 98).

К сожалению, такой гармонии в своих бурных увлечениях она не достигала: «Я всегда разбивалась вдребезги, и все мои стихи — те самые серебряные, сердечные дребезги...». Но исключения в творчестве были. В юной Франциске («Феникс») «Психея и Ева не во вражде, а в союзе» ([13]; 176—177). Это редкий случай, когда любовь не в разладе, а в полном согласии «земли» и «неба». Цветаевед А. Саакянц подчеркивает, что такой «лучезарностью», цельностью героиня обязана Сонечке, «маленькой женщине с горячим сердцем». Полемизируя с Александром Бахраком, творя свою Франциску, Сонечку-образ, Цветаева тоскует по любви, где органично соединились бы душа и тело, дух и тело, «ствол и листва». Поэтому Сонечка — это другая часть самой Цветаевой.

Цветаева-нарратор — творец и воспринимающий субъект, оценивающий, корректирующий, выстраивающий в памяти свою иерархию ценностей. Мифологизируя Сонечку, ее женскую страстность, ликующую любвеобильностью (от нежной подруги, возлюбленной до матери-Богородицы), она тоскует по себе, по той половине андрогинной личности, которая задавлена, вытеснена ее мужским волевым началом, внутренней самодисциплиной. Поэтому согласимся с Б. Парамоновым, склонным к контраверсии, в духе А. Шопенгауэра рассудившим, что «Сонечка для нее — она же, но данная объективно, как предмет, «представление». А Цветаева была — Воля» ([14]; 279).

И все же в великом множестве «очарований» Цветаевой Сонечка на особом месте. Ее уход не породил бури разочарований, она прочно укрепилась в памяти и в подсознании, чтоб вновь воскреснуть в «Повести...», окутаться тайной и превратиться в образ мифологизированной женской субъективности, достойный как гимна, так и реквиема.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цит. по книге: Рюриков Юрий. Три влечения. М., 1968.
2. Швейцер Виктория. Быт и Бытие Марины Цветаевой. М., 1992.
3. Антокольский Павел. Театр Марины Цветаевой // Марина Цветаева. Театр. М., 1988.
4. Здесь и далее произведения М. Цветаевой цит. по изд.: Цветаева Марина. Соч.: В 2 т. Т. 2. Проза и письма. Минск, 1988.
5. Рильке Райнер Мария, Пастернак Борис, Цветаева Марина. Письма 1926 года. М., 1990.
6. Цит. по изд.: Абашев Владимир. М. Цветаева. Неизданное. Сводные тетради // Новый мир. 1998. № 11.
7. Becker Udo. Simbolių žodynas. Vilnius, 1995.
8. Цветаева М.И. Об искусстве. М., 1991.
9. Цветаева Марина. Соч.: В 2 т. Т.1. Минск, 1988.
10. Сандлер Стефани. Тело и слово: гендер в цветаевском прочтении Пушкина // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. 1993.
11. Бургин Диана Левис. Марина Цветаева и трансгрессивный эрос. СПб., 2000.
12. Белкина Мария. Скращение судеб. М., 1988.
13. Саакянц Анна. Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М., 1997.
14. Парамонов Борис. Конец стиля. М., 1997.

'Novella about Sonechka' by M. Tsvetaeva: the Problem of Feminine Subjectivity

The article reveals how 'antisipation of love, the effect of love, and a reminiscence of love' (M. Tsvetaeva) are presented in the form of a stream of consciousness.

The secret of soul and body is disclosed before the reader's eyes, feminine body language and feminine erotic symbolism are born, too.

Sonechka's image becomes mythologized. Intricate intersubjective relation between Me and Another appears, and sinful love is exalted as a completeness of happiness, as a 'total unity', fragile and transient. Tsvetaeva as the author yearns for femininity she forced out from herself by strong-willed nature.

Повесть В.С. Гроссмана «Народ бессмертен»: художественные идеи и их воплощение в образной ткани произведения

В основу повести В.С. Гроссмана «Народ бессмертен» легли впечатления писателя от тяжелейшего для страны первого года Великой Отечественной войны. Поначалу пережитое отразилось в публицистике. В конце лета 1942 года Гроссман написал художественное произведение — повесть, ставшую заметным явлением в истории русской военной прозы. Влияние публицистического жанра на поэтику повести несомненно. Оно проявилось и в ярко выраженном открытом авторском слове, в публицистических отступлениях, щедро использованных для обращения к читателю. Свою миссию автор видел в утверждении главной идеи времени, заявленной в названии повести. Гроссман стремился запечатлеть все основные события обрушившейся на страну трагедии.

Идейно-художественным центром повести стали главы «Город в сумерках», «Тревога», «Смерть города». В первой, выполняющей функции экспозиции повествования, Гроссман вводит характер Семена Игнатьева. Этот герой выступает как носитель центральной авторской идеи и воплощает черты народного защитника. Его портрет («...боец первой стрелковой роты, рослый, могучего телосложения парень, до войны жил в колхозе Тульской области». [1]; 193) соответствует требованию показать тип человека: это «русская душа», богатырь, балагур, весельчак, песенник, умелец. Боец «сразу стал знаменит в роте», «он был изумительным работником: всякий инструмент в его руках словно играл, веселился» ([1]; 194). У него прекрасный голос, он знает много старинных песен и не может жить «без вольного воздуха» ([1]; 194). Писатель не раз подчеркивает широту души и бескорыстие народного героя. В ответ на благодарность старухи за спасение мужа-инвалида Игнатьев «махнул рукой; в этом жесте, широко, щедро, свободном, словно выразилась вся богатая и добрая натура народа» ([1]; 203).

Семен Игнатьев избирается автором в свидетели и «летописцы»

страшных событий. Гроссману в изображаемом важен библейский эсхатологический мотив, что позволяет видеть в герое хранителя памяти о народной трагедии. Игнатъев наделен поистине богатырской силой, на него возложена роль Спасителя Отечества. Он несет возмездие Злу, воплощенному в лице командира танковой колонны врага, который «сидел на танке, словно идол солдатской самоуверенности, словно бог несправедливой войны» ([1]; 232). Игнатъев же предстает как «бог справедливой войны». Автор представляет их поединок как схватку двух титанов: «Словно возродились древние времена поединков, и десятки глаз смотрели на этих двух людей, сошедшихся на искроверканной битвой земле» ([1]; 242). Победа Игнатъева дана как торжество справедливости и показана в стилистике былинной эпохи.

Соответствует эпически воссозданному духу этой битвы и публицистически открытый патетический вывод, содержащий главную мысль повести. *«Велик народ, чьи сыновья умирают свято, просто и сурово на необозримых полях сражения. /.../ Пусть не будет слова величавей и святей, чем слово «народ»!»* ([1]; 243). Благодарность автора к павшим героям и потомкам одновременно. Устанавливается единый взаимозависимый символический ряд: земля — народ — отечество. В повелительной интонации последних слов звучат мотивы торжественного гимна.

Состояние внутренней напряженности защитников города Гроссман передаст в такой пейзажной характеристике, в которой актуализирует драматизм восприятия: *«Ночь была темной, тихой, и очень тревожной. Тревога была в дрожащем свете звезд, тревога тихо шуршала под ногами часовых, тревога темными тенями стояла среди ночных неподвижных деревьев, тревога, поскрипывая сучьями, шла с разведчиками и не оставляла их, когда, пройдя мимо боевого охранения, они подходили к штабу полка. Тревога плескала и журчала в темной воде у мельничной плотины, тревога была всюду — в небе, на земле, на воде»* ([1]; 229. Курсив мой. — Л.Щ.). Шестикратная повторенная метафора призвана передать гнетущую атмосферу. Мысль автора движется центроостремительно — сверху вниз (звезды — люди); в результате возникает итоговое утверждение: тревога всюду (в круговорот вовлечены все основные стихии — небо, земля, вода).

Глава «Смерть города» начинается в духе обвинительной речи на будущем суде, куда будут призваны «старухи с ослепшими от слез глазами», «дети, чьи матери и отцы погибли в огне» и сам «пепел под сожженными городами и селами» ([1]; 199). И суд провозгласит вердикт фашистским преступникам: «Смерть им во имя святой любви к жиз-

ни!» ([1]; 199). Для определения масштаба изображаемого автор использует ораторские интонации, высокую лексику, аллегорические приемы. Гроссман моделирует ситуацию Страшного Суда, прогностически видя грядущий Нюрнбергский процесс. Неминуемый приговор фашизму автор усиливает приемом анафоры, восьмикратно повторив слово «смерть». Уподобление фашистов зверям, сумасшедшим полностью отвечает атмосфере военной поры. Обращенность к будущему заставляет внимательнее всмотреться в настоящее.

Нападение на мирный город начинается с налета немецкой авиации. Все происходит ночью. Гроссман совмещает фактический и символический планы. Тьма соотнесена с первозданным хаосом, в который противник стремится погрузить город. Но для удачной военной наступательной операции необходимо освещение, и автор подчеркивает несовместимость естественного (небесного, высокого) и искусственного света. «Звезды стали исчезать и меркнуть, когда белые шары ракет, подвешенные к парашютам, разгораясь, повисли в воздухе», возникает «мертвый свет» ([1]; 199—200).

В динамическом образе катастрофы Гроссман детально воссоздает панораму города. Автор подробно передает процесс разрушения, боясь упустить мельчайшие штрихи. В том, чтобы запечатлеть события для будущих поколений, писатель видел и свою задачу документалиста. Город являл собой модель мира, был воплощением материальной и духовной культуры. Руины города вызывают горечь невозполнимой утраты.

Общая картина разрушения начинается с оглушительных взрывов, от которых «земля дрогнула» ([1]; 200). В изображении трагедии Гроссман использует прием аритмии, когда с перечислительной интонацией ставит в один ряд, казалось бы, несовместимое: это и «сошедшая с ума молодая женщина», которая «стояла посреди пустынной площади, освещенная пожаром, и держала на руках труп девочки»; и раненая лошадь и ее «темный, плачущий, полный муки зрачок»; и старичок-юрист со связкой книг ([1]; 203). Но все это лики одной трагедии.

С восходом солнца последствия ночного пожарища стали еще более очевидными. Утреннее солнце не воскресило погибших. Исторические пейзажные детали автор чередует с легендарными мотивами. Так, «грохот пушечной пальбы» во время артиллерийской атаки автор сравнивает с «далекими периодами доархейской эры», когда так же «гудел воздух над землей» ([1]; 248). Параллель между хаосом древности и современности подтверждает не только истинность происходящего, но и укрупняет масштаб трагедии. Интонация Гроссмана близка интонации ле-

тописей, хотя действующими лицами являются безымянные «красноармейцы, пожарники, милиционеры, рабочие и ремесленники» ([1]; 202). Писатель поэтизирует героику, поступок во имя спасения жизни. На этом фоне возникает мотив бессмертия.

Для Гроссмана важна толстовская мысль: «люди семейные, очень любящие своих детей, жен, матерей, воюют как-то особенно хорошо» ([1]; 232). Эту фразу произносит Богарев, на что ему отвечают: «А понять это можно — отечественная война!» ([1]; 232).

Так одним из первых писатель формулирует это исключительно важное понятие по отношению к войне с фашистской Германией. В повести представлено главное в борьбе во имя Отечества — единение народов для защиты общего дома. «Тут уже работали не отдельные люди: худой грузин — досылающий, плечистый, низкорослый татарин — подносчик, еврей — правильный, черноглазый украинец — заряжающий, прославленный мастер-наводчик Морозов, — здесь работал один человек /.../ сторукий, быстрый, неудержимый, смывший благородным трудовым потом все следы боязни со своего лица...» ([1]; 239). Писатель не может обойтись без прямых оценок: «Он не останавливался, не ложился, не бежал к блиндажу, когда выли бомбы, он не переставал трудиться под чугунными ударами разрывов...» ([1]; 239).

В повести актуализировалось субъективное авторское начало, выраженное в показе событий. Эта черта отличала литературу военных лет, когда литераторы тяготели к внешнему изображению явлений и действий героев. Повесть Гроссмана с высоты лет воспринимается как текст-высказывание. Автору необходимо было создать собирательный образ защитника страны. Изображение индивидуальных действий отступает на второй план, приоритет сохраняется за воссозданием общего дела и общих чувств.

В заключение автор берет на себя роль трибуна и обращается к потомкам, восклицая в назидательном тоне. «Пусть /.../ вспомнят, когда придет день победы и мира, об истребителях танков, о людях в зеленых гимнастерках с хрупкими бутылками горючей жидкости, с брезентовыми сумочками для гранат на боку... Пусть уступят им место на лавке в зеленом вагоне, пусть поделятся с ними кипятком в дороге» ([1]; 235). Последние слова в контексте конца XX — начала XXI века обретают особо горький смысл. В целом, повесть, рожденная начальным этапом войны, нацелена на прямое обращение к читателю, открытый диалог с ним. Стремление донести до сознания общества главные события войны и их осознание современниками обусловило и художественно-публицистические средства их воплощения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Здесь и далее произведение В.С. Гроссмана цит. по изд.: Гроссман В.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1998.

V. Grossman's Short Novel 'The People are Immortal': Poetic Ideas and their Embodiment in the Image Matter of the Work

The author of this article analyses images and ideas of a short novel 'Narod bessmertenn' ('The People are Immortal', 1942) by V. Grossman. It consists of three chapters which form a 'microtrilogy' about the first year of the Great Patriotic War. The publicistic basis developed in the short novel realizes in the open author's word. The image of the people's hero (Semen Ignatiev), biblical motifs, symbolic scenery help to express Grossman's main idea: eternal immortality of the people even in times of the Catastrophe.

Дерево как мифопоэтический символ в русской натурфилософской прозе 1970—80-х годов

Дерево занимает особое место в мировой мифологии. Оно являлось объектом поклонения, местом жертвоприношений. Древние верили в происхождение человека от дерева, в то, что оно наделено душой. Д. Зеленин в 1937 году писал о том, что «в Европе сохранились верования о происхождении людей от деревьев и о помещении человеком своей души в дерево на хранение» ([1]; 72). Деревья-тотемы считались покровителями определенной группы людей (клана, рода, позже — семьи). Во всех мифологиях мира имеется образ мирового древа как сакрального центра. М. Элиаде определяет его как «точку соприкосновения Неба, Земли и Ада» ([2]; 39). Кроме того, в мировой мифологии есть представление о дереве жизни как об одном из вариантов образа мирового древа ([3]; 1).

М. Никифоровский в работе «Русское язычество» (1875) объяснял достаточное распространение среди язычников верований в лесных богов лесистостью местности. И как о неоспоримом факте говорил о «непосредственном поклонении деревьям и роцам» ([4]; 46), о чем вплоть до XX века сохранилось много сведений. Так, Е.В. Аничков в 1914 году отмечал: «Культы деревьев упорно сохранились и имеют самое широкое распространение в обрядовом обиходе» ([5]; 295). Давая «общий абрис» язычества, в числе общепринятых языческих культов ученый называет «культы лесные, священные деревья и рощи» ([5]; 259). Неудивительно поэтому проникновение мифологических представлений в художественную литературу, их влияние на сознание современных авторов, особенно тех, кто обращается к натурфилософской проблематике. Так, следы поклонения деревьям, сохранившиеся в памяти народа, находят свое отражение в произведениях В. Астафьева, Ю. Сбитнева, В. Распутина, А. Кима и др.

В повести в рассказах В. Астафьева «Последний поклон» описывается подобное верование. В главе «Деревья растут для всех» есть сцена, в которой повествуется о лечении бабушкой Катериной Петровной внука от малярии, которую «по Сибири называют веснухой». Когда не помогают молитвы от всех скорбей и недугов и святая вода, она ведет внука в лес к толстой осине. «Поклонилась ей и стала молиться, а я три

раза повторил заученный от нее наговор: «Осина, осина, возьми мою дрожжалку-трясину, дай мне леготу», — и перевязал осину своим поском» ([6]; 33). В бабушке сочетаются языческое поклонение силам природы и православная вера. «В народной медицине на осину “переносили” различные болезни... “Передавая” болезнь дереву, просили...: “Осина, осина, возьми мою трясину, дай мне леготу!”» ([7]; 294). Именно этот магический прием и совершает Катерина Петровна, желая исцелить внука.

В прозе В. Астафьева мифологизируются как растительные образы, так и образы животных. В основном, этот процесс происходит опосредованно — через фольклор.

1. Мифологизация образа лиственницы и его связь с тотемизмом

Среди деревьев лиственница издавна почиталась северными народами. Ее считали «светлым деревом», связывая представление о ней с солнцем и небом, со «светлыми птицами — орлом, журавлем и др. Поскольку лиственницы — самые высокие из северных деревьев, считалось, что их крона достигает неба» ([8]; 114). Лиственница являлась атрибутом большинства жертвенных мест. Это представление рудиментарно закреплено в повести В. Распутина «Прощание с Матерой» (1976), в которой говорится о том, что царский листвень требовал жертвоприношений. С особым отношением к лиственнице мы встречаемся и в повествовании в рассказах В. Астафьева «Царь-рыба» (1976), правда, мифопоэтический подтекст образа выявляется в контексте целого, т.к. это дерево представлено в главе «Сон о белых горах» как символическая деталь, способствующая более полному психологическому раскрытию образа Эли. Если кедр настойчиво «присутствует» в сцене ожидания Акимом с Элей спасения — как символ смерти, царящей на зимовье (где «под кедром, не ведая бед и печали, спал теперь уж воистину свободный человек Георгий Герцев». [9]; 372), то после спасения они попадают в иную «зону», где «одинокое темнеет корявая лиственка с одной мохнатой лапой» ([9]; 375). Она является символом жизни. Ветка лиственницы, устремленная куда-то «нарядным крылом, солнечная и такая живая...» ([9]; 376), задержавшая на себе внимание Эли в минуты прощания с Акимом, напоминает этим «полетом» ожившую Элю, которую Аким не только спас от смерти, но и выходил и которая теперь устремлена к другой жизни. Соотносясь внутри главы с другим древесным образом — кедр, лиственница насыщается мифопоэтическим смыслом, связанным с анималистическими представлениями северных народов.

В истории культуры отмечено мифологическое осмысление дерева, обусловленное тотемизмом. Так, по словам А. Золотарева, «тотемизм возник как первая форма осознания родства в человеческом коллективе еще на почве примитивного охотничье-собираательского хозяйства палеолита. Но полного своего развития он достигает лишь тогда, когда появляется учение о душе и ее реинкарнации, т.е. в более высоко развитом родовом обществе» ([10]); 8). В «современной сказке» Ю. Сбитнева «Эхо» (1985) запечатлено осмысление тотемизма: «А сколько вообще растут лиственни? Сосны даже тут, на Севере, порою достигают шестисотлетнего возраста. Подумать страшно. Живое, растущее свидетельство шести веков земной истории! Сколько же лет этой странной лиственнице?» ([11; 131]). В мифологических и религиозных системах наиболее наглядным воплощением жизни (от рождения к цветению и плодоношению) являлось дерево. И лиственница выделялась среди других деревьев продолжительностью своей жизни, не случайно в некоторых мифах она символизировала древо жизни. Д. Зеленин писал о том, что «у примитивных людей были некогда особые, тотемические отношения к деревьям. Эти отношения требовали не срубать крупных деревьев, т.е. сопровождалась обычной табуацией тотема. Нарушение табу сопровождалось смертью человека-нарушителя» ([1]; 40).

В повести Ю. Сбитнева шаман Ганалчи называет лиственницу «Большой чинэ» и считает, что она очень старая. «Человека родить может...» ([11]; 131). Он рассказывает «легенду» о ней. «Чина-лиственница — дерево, отмеченное небом. Небо коснулось ее. Нет, не молнией. Камешком добрым, прозрачным, которым покрыт элон, в котором девять солнц, девять лун и три цвета — голубой, синий и белый. Есть и огонь — добрый. И видишь в нем, что есть, было и будет. Чина растет долго, высоко поднимая круг своей кроны. Там, между ветвей, есть теплая живая смола. От этой смолы женщина может родить мальчика-богатыря... Но есть и еще чина, совсем редко увидишь. Чина-ель. От этой смолы женщина рождает девочку-богатыря» ([11]; 132). Герой-повествователь воспринимает этот рассказ как легенду о непорочном зачатии. В этом мотиве закреплено отношение к дереву как к родовой святыне, основанное на тотемизме. Он достаточно распространен в мифах разных народов ([3]; II, 523). Так, например, у сахалинских нивхов существует миф о происхождении их предков от лиственницы, айнов — от ели, ороков — от березы и др. В современной русской прозе следы культа лиственницы, выразившиеся в символизации дерева, представлены также и в «Прощании с Матерой». В образе царского лиственя у В. Распу-

тина запечатлено его мифологическое осмысление, но более позднего происхождения, чем в повести Ю. Сбитнева «Эхо».

По сравнению с животными растения имеют более слабую и ограниченную связь с тотемизмом, что, очевидно, объясняется их более поздней мифологизацией. Тем не менее эта связь отмечается прежде всего в наиболее архаичных культурах ([3]; II. 369).

В. Иофе, исследовавший образы деревьев в русской поэзии, считает, что «самое распространенное дерево страны, лиственница, в литературе практически не обнаруживается» ([12]; 247). Возможно, это наблюдение и верно по отношению к русской поэзии XIX—XX веков, но относительно натурфилософской прозы последней трети прошлого века представляется ошибочным; более того, именно лиственница становится символом жизни в произведениях, обращающихся к коренным вопросам человеческого существования, места человека в природе.

2. «Человек-дерево» в романе А. Кима «Отец-Лес»

В народной культуре славян «в основе многих поверий и обрядов лежат представления о тесной связи между человеком и деревом, о соотнесенности их судеб и жизненных этапов» ([7]; 160). М.Н. Капрусова в числе «основных способов связи человека и дерева» выделяет следующие: представление о происхождении людей из деревьев, вера в возможность взаимопревращения человека и дерева, вера в дерево-двойник, уверенность в способности дерева передать свою жизненную энергию человеку, наконец, вера в то, что деревья способны видеть, слышать, чувствовать, а иногда и говорить, как люди» ([13]; 92). В русской прозе последней трети XX века мотив взаимопревращения человека и дерева находит воплощение в романе А. Кима «Отец-Лес» (1989).

Метафора «человек — дерево» реализуется в романе-притче благодаря уподоблению зеленого Леса человеческому Лесу. Герои произведения после смерти превращаются в деревья, а «дерево после смерти становится человеком» ([14]; 23). Смысл этого уподобления раскрывается в размышлениях Отца-Леса, некоего демиурга и творца жизни на Земле, от имени которого ведется повествование: «... Очень скоро человек сведет все деревья и тем положит конец своему собственному существованию. Потому что если дерево становится человеком — то кому же в будущем становиться людьми, если деревьев не будет?» ([14]; 23).

Тураевы (отец, сын и внук), главные герои романа, наделены способностью мыслить; они переживают пороки человеческого общества — жестокость, ненависть, насилие — как личную драму. Душевная

боль, свойственная героям, не позволяет им быть счастливыми. В жизни каждого из них наступает момент, когда от общего существования они уходят в зеленый Лес, который «растворял их души», превращая каждого «в такое же послушное и безмолвное существо», как его растения. Это являлось спасением, в том числе и от смерти, и позволяло жить и дышать «всею глубиною необъятной зеленой груди тысячелетнего Леса» ([14]; 21).

Мотив взаимопревращения человека и дерева привлекает автора не в качестве возможности извлечь из него мифопоэтический смысл, а с целью раскрыть единство и взаимосвязь всего живого на планете, выявить общий исток, породивший это живое. Образ Леса предстает у А. Кима как символ многовековой эволюции «живого вещества» (В. Вернадский). В романе «Белка» (1984) есть следующее описание леса: «Прорастая во времени, лес кончиками своих корней опирается на мертвую твердь — остывшую корку планетного огня, и вершинами самых больших деревьев отмечает ту высоту жизни, которой он смог достичь благодаря упорству своих невероятных усилий. А внизу, объемя корни, дышит черный жизненосный слой — единое громадное материнское существо, состоящее из неисчислимого сонма павших и сгнивших деревьев, трав и грибов. То, на чем стоит лес, является тем же тысячелетним лесом, но иных времен, и самая верхняя колючая хвоинка сиюминутно соснового бора соединяется напрямик через ствол и лохматые корневище с первым днем сотворения жизни на Земле» ([15]; 715).

В романе «Огнец-Лес» углубляются размышления автора о месте человека в Природе, чему способствует и мифопоэтическая по происхождению метафора «человек-дерево». Натурфилософ Николай Николаевич, старший из рода Тураевых, наделен «сокровенным» знанием, суть которого заключается в том, что «каждый из нас — это плоть и кровь того, кто первым из живых поднялся на Земле, — единого всеземного нашего Леса, и если мысленно проследить цепь развития — то каждый из нас в прошлом был деревом, и поэтому мы носим в себе его законы и нравственность» ([14]; 29). Образ дерева, наделенного человеческой душой ([7]; 160), раскрывается в романе и в связи с событиями исторического прошлого, в частности, войнами: «Шел двадцатый год нового столетия, деревья в лесу стало намного больше, людей на земле значительно меньше...» ([14]; 47). А. Ким повествует о воре-Гришке, подвергшемся самосуду народа, о гибели его, после которой душа Гришкина, «возродившись не очень крупным свиловатым дубком», «все человеческое прошлое позабыла, и в шелесте дубовой листвы не было никаких отзвуков былых страстей и следов неисповедимых мучений» ([14]; 48).

В творчестве А. Кима мифопоэтическая образность, мифологические мотивы получают своеобразное и совершенно индивидуальное осмысление и воплощение. Автор опирается на опыт мифа, он использует его как универсальную культурную формулу. Для А. Кима важно прежде всего «кодовое» значение того или иного мифологического образа или мотива, благодаря чему он извлекает из отобранного жизненного материала дополнительные смысловые импульсы.

В.Н. Топоров, характеризуя «отношение художественно-литературных текстов (особенно — великих текстов литературы)» к мифологическому, символическому, архетипическому как высшему классу универсальных модусов бытия в знаке, определяет его как двоякое: «Тексты выступают в «пассивной» функции источников, по которым можно судить о присутствии в них этих модусов, но эти же тексты способны выступать и в «активной» функции, и тогда они сами формируют и «разыгрывают» мифологическое и символическое и открывают архетипическому пути из темных глубин подсознания к свету сознания» ([16]; 4).

3. «Царский листвень» как сакральный центр мира в повести В. Распутина «Прощание с Матерой»

Согласно народным представлениям дерево связано с такими понятиями, как дорога, храм, вселенная ([7]; 159). С ним связано и представление о мировом древе, «воплощающем универсальную концепцию мира». В мировой мифологии мировое древо служит описанием основных параметров вселенной. Оно «помещается в сакральном центре мира... и занимает вертикальное положение. Оно является доминантой, определяющей формальную и содержательную организацию вселенского пространства» ([3]; I, 399). С его помощью устанавливаются основные сферы вселенной: пространственная, временная, «элементная» и др.

В славянской мифологии известен образ дерева, представляющего собой центр мироздания. Мировое древо соотнесено с подземным, земным и небесным мирами. Мифопоэтическая интерпретация образа дерева дана в повести В. Распутина «Прощание с Матерой».

Благодаря стоящему на бугре «вечно, могуче и властно» царь-дереву мир Матеры раскрывается в замкнутой целостности со своими упорядоченными отношениями внутри. Основу этой целостности составляют взаимосвязь и взаимопересечение прошлого, настоящего и будущего, верхней, средней и нижней пространственных зон вселенной; жизни — смерти — жизни. Царский листвень, как и мировое древо, гарантировал «целостный взгляд на мир, определение человеком своего ме-

ста во вселенной» ([3]; I, 405). Основу пространственно-временной структуры повести составила мифологическая система со своими подсистемами (вертикальной и горизонтальной). В мифе космическое мировое древо, являющееся «основой вертикальной модели» ([17]; 248), выступает как посредствующее звено между вселенной (макрокосмом) и человеком (микрокосмом), оно — «место их пересечения» ([3]; I, 405).

Горизонтальная подсистема характеризуется Е.М. Мелегинским как антропоцентричная, построенная на противопоставлении обитаемой средней земли тому, что находится вне ее «ограды». «Внутренняя» жизнь Матеры, раскрывающаяся в ее извечных занятиях, в течении времени, не остановим до тех пор, пока в нее не был внесен разлад в связи со строительством ГЭС, противопоставляется «внешнему» миру, находящемуся за границами острова. В этом противопоставлении «внутренней» жизни деревни — «внешней», родной (не только по месту рождения, но и по месту жизни предков, рода) земли — неродной, не-Матере реализуются оппозиции: свой/чужой, внутренний/внешний, центр/периферия, суша/вода. Дарья и собравшиеся в ее доме старухи воспринимают предстоящую жизнь без Матеры, в новом поселке, как конец жизни. Там все чужое. «Я там в одну неделю с тоски помру, — говорит Настасья. — Посередь чужих-то! Кто ж старое дерево пересаживает?» ([18]; 178).

По вертикали взаимосвязаны в повести верхняя, средняя и нижняя пространственные зоны вселенной: звездное небо, к которому возносится душа Дарьи, и голос слышится ей оттуда; людская жизнь на материнской земле, населенной также представителями низшей мифологии (Хозяин острова) и своими богами (Богодул); подземное царство мертвых — Дарья мысленно разговаривает с предками, она ощущает глубинную прохладу земли («тянет, тянет земля»).

По мнению В.Н. Топорова, «для мифопоэтического сознания все космологизировано, поскольку все входит в состав космоса, причастно ему, а именно космос и образует высшую ценность в рамках соответствующего универсума... Существенно, реально лишь то, что сакрально отмечено, сакрализовано, а сакрализовано только то, что порождено в акте творения, входит в состав Космоса как его часть, выводимо из него, причастно ему» ([19]; 13). Символом устойчивости, вечности Матеры предстает священное дерево. «Неизвестно, с каких пор жило поверье, что как раз им, «царским лиственцем», и крепится остров к речному дну, к одной общей земле, и покуда стоять будет он, будет стоять и Матера. Не в столь еще давние времена по большим теплым праздникам, в Пасху и Троицу, задабривали его угощением, которое горкой

складывали у корня /.../ считалось: надо, не то лиственъ может обидеться» ([18]; 317).

В факте жертвоприношения дереву закреплены древнейшие представления славян, связанные с языческими поверьями. После принятия христианства вплоть до XIX века в мировосприятии славян уживаются поклонение силам природы и христианство. «Существование человеческого коллектива представлялось попросту невозможным в отрыве от ритуальных контактов с природой», — отмечает В.В. Мильков ([20]; 45). Символично то, что в повести жертвенное приношение осуществляется по отношению к царь-дереву, олицетворяющему жизнестойкое, вечное начало, с одной стороны, и связывающему ныне живущих с умершими, с другой. «Зеленые святки» или русальная неделя — одно из самых больших празднеств древнеславянского земледельческого календаря, связанное с культом растительности. Впоследствии этот праздник слился с Троицей. Наиболее архаическая, лесная форма праздника состояла в том, что обряды совершались в лесу, вокруг избранного дерева, где происходила общественная трапеза, совершались жертвоприношения.

«Не принести жертву — оскорбление, которое может караться смертью» ([21]; 113). Это древнее представление закреплено и в «Прощании с Матерой». «Наиглавное, державное дерево» также требует жертв и карает смертью. На его суку повесилась «от несчастной любви молодая материнская девка» Паша, колчаковцы на «пашином суку» повесили «двух своих же», с него сорвался и захлебнулся в Ангаре мальчик. Не зря старые люди хранят к лиственю почтение, соединившее в себе суеврный страх и поклонение.

Царственный лиственъ — священное дерево Матеры. Его верхушку срезало молнией. В контексте славянской мифологии эта деталь приобретает особый смысл: дерево, в которое ударила молния, наделялось целебными, живительными свойствами, которые приписываются дождю и громовой стрелке ([22]; 217).

Предания о всемирном дереве имеются во всех религиях. «Космическое» дерево — «характерный для мифопоэтического сознания образ, воплощающий универсальную концепцию мира. Образ древа мирового засвидетельствован практически повсеместно...» ([3]; I, 398). Матера раскрывается в повести В. Распутина как мифопоэтическая модель мира со всеми присущими ей атрибутами, включая и мировое дерево.

Итак, основу образа дерева как мифопоэтического символа в натурфилософской прозе последней трети XX века составляет поклонение деревьям, уходящее своими истоками в глубокую древность. Отголоски

этого поклонения проявляются в произведениях современных авторов как фрагментарно (В. Астафьев, Ю. Сбитнев), так и целостно организуя натурфилософскую концепцию автора (А. Ким, В. Распутин).

ЛИТЕРАТУРА

1. Зеленин Д. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов // Труды института антропологии, археологии и этнографии. М.- Л., 1937. Т. 15. Вып. 2.
2. Элиаде М. Космос и история. М., 1987.
3. См.: Мифы народов мира: В 2 т. М., 1980, 1982.
4. Никифоровский М. Русское язычество. СПб., 1875.
5. Аничков Е.В. Язычество и Древняя Русь. СПб., 1914.
6. Астафьев В. Последний поклон. М., 2003.
7. Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995.
8. Прокофьева Е.Д. Старые представления селькупов о мире // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера. Л., 1976.
9. Астафьев В.П. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1981.
10. Золотарев А. Пережитки тотемизма у народов Сибири. Л., 1934.
11. Сбитнев Ю. Эхо: Современная сказка // Октябрь. 1985. № 4.
12. Иофе В. «Благая весть лесов» // Вестник новой литературы. 1990. Вып. 2.
13. Капрусова М.Н. Дерево — двойник человека в мифологической и народно-поэтической традиции // Русская филология. Ученые записки Смоленского гуманитарного университета. Т. 1. Смоленск, 1994.
14. Ким А. Отец-Лес: Роман-притча // Новый мир. 1989. № 4.
15. Ким А. Белка: Избранное. М., 1988.
16. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
17. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
18. Распутин В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1994.
19. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
20. Мильков В.В. Эстетические установки в мировоззрении древних славян // Эстетические ценности в системе культуры. М., 1986.
21. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 1986.
22. Афанасьев А.Н. Древо жизни: Избр. статьи. М., 1982.

Tree as a Mythical-Poetic Symbol in Russian Natural-Philosophic Prose of the 1970s–1980s

Mythical-poetic context of the image of tree in the Russian prose literature of the 1970s–1980s ('Farewell to Matera' by V. Rasputin, 'The Tsar-fish' by V. Astafyev, 'The Echo' by Yu. Sbitnev, 'Father-forest' by A. Kim) is considered in the article, tree being seen as a sacral center of the world, animalistic plant, totemic image. The echoes of the ancient worship of trees reveal themselves sometimes in fragments, but sometimes make a foundation of the integral philosophic conception of the authors.

Поэзия Нины Искренко: от авторской маски к лирическому «я»

Общая постмодернистская установка на «смерть автора» вылилась в лирике в идею отказа от самовыражения. Категории «лирический герой», «лирический субъект» в современной авангардной поэзии стали невозможны, их заменили «маска», «персонаж». «Как известно, в нашем крутом авангарде, — признается поэт Е. Бунимович, — чувств не проявляют. Дурной тон» [1]. В отличие от модернистского автора, поэт больше не претендует на роль Пророка или Теурга, который посредством Логоса способен преобразовать мир. Конец идеи логоцентризма исключает возможность ему быть больше, чем просто человеком. Теперь поэт — частное лицо, ничем не выдающееся, не ставящее перед собой цель кого-то вести за собой, чему-то учить. «Поэт обращается прежде всего к единомышленнику, а не к быдлу или, если угодно, пастве, которую надо вытаскивать из грязи, воспитывать и вести за собой», — писала Н. Искренко ([2]; 5). Такая принципиальная неотделённость поэта от социума поддерживается отказом говорить о себе. «Причины «абиографичности» различны, — отмечает исследователь А. Уланов. — От понимания того, насколько человек переполнен культурными клише, чтобы иметь возможность бесхитростно говорить от себя, до понимания того, насколько окружающий мир интереснее возможности что-то лично о себе в него выкрикнуть» ([3]; 4). Отказ автора быть смысловым центром произведения приводит к его смещению на периферию в пользу самого факта художественного высказывания. Язык с заключенным в нем богатством смыслов становится центром постмодернистской поэтики.

Творчество рано ушедшей из жизни Нины Искренко (она скончалась в 1995 году от рака в возрасте 44 лет) исследователи обычно вписывают в контекст концептуалистской поэзии, лидерами которой стали Дм. Пригов и Л. Рубинштейн. Концептуализм, существовавший как самиздатовское явление в 70-е годы, особенно актуализировался в 80-е. Русский концептуализм и соц-арт работают с языком и стилем советского искусства. Идеологически «правильные» тексты зачастую помещаются в другой контекст, что производит эффект профанации первоисточника.

Из всех форм комического постмодернисты отдают предпочтение иронии, которая у них не отделена от самоиронизации и пародирования. Для концептуализма характерен открытый эпатаж по отношению не только и не столько к советской тоталитарной системе, сколько к особому советскому «менталитету», «совковости» сознания.

По воспоминаниям друзей, Нина Искренко была довольно эксцентричной личностью. Она спонтанно устраивала различные мини-литературные акции в самых неожиданных местах: в очереди в Макдональдс, в электричке, следующей по маршруту «Москва — Петушки», на катке Патриарших прудов, приводя в замешательство «мирных» советских граждан. «В Нине Искренко, — вспоминал Е. Бунимович, — лёгкой, грациозной, взъерошенной, жила немерянная внутренняя сила — пружина? шило? винт? талант? — которая раскручивала пространство, вовлекая всех и вся вокруг» [1].

Спецификой концептуализма является его выход за пределы иронического текста «в пространство акции, перформанса, хэппенинга, сопровождающийся театральным «разыгрыванием» текста, включающим в себя и иронический аспект» ([5]; 394). Следствием этого становится эффект «удвоения» иронии» (И. Скоропанова).

Исследователь В. Летцев выделяет три основные группы концептуалистских текстов: «языковые игры», тексты-«схематизмы» и текст как «мир мнений» ([6]; 107—113). Большинство текстов Искренко основано на языковой игре. Так, например, текст «Пекёт Текёт И нагинается...» конструируется при помощи неправильно употребляемых в разговорной речи глаголов («пекёт», «позвонит», «заплотит» и т.д.), призванных передать, с одной стороны, запрограммированность безумного бреда повседневности, а с другой — примитивную ментальность советской женщины, замученной атмосферой тотального дефицита:

Пекёт Текёт И нагинается
Кой-как зажгёт и снова мается
Позвонит включит поканючит
Заплотит и уж чуть не плачет
А тут как выбросят Возьмёт
и в сумку ложит
Улыбается ... [7].

Тот же принцип языковой игры лежит в основе другой стихотворной «миниатюры» — «Он спит...», воссоздающей иронический взгляд женщины на мужчину (возможно, жены на мужа). Комический эффект здесь достигается за счёт пародийно-иронического соединения семантически нейтральных лексических единиц с имитацией «детского» зву-

единающего в себе как элементы вербального, так и элементы изобразительного искусства. Помимо перечисленного, поэтесса, как и многие постмодернистские авторы, отказывается от строгой традиционной рифмовки и обращается к свободному стиху.

В конце 80-х годов лидер московского концептуализма Дм. Пригов провозгласил «поворот к «новой искренности»: от жестких концептуальных схем, пародирующих модели советской идеологии, — к лирическому освоению этих мертвых слоёв сознания» ([11]; 202). Следствием стало обращение к форме «псевдавторско-персонажной» маски (И. Скоропанова). Теперь поэт как бы отождествляется со своим героем, что подчёркивается использованием формы «я», создающей иллюзию «лирического самовыражения». Так, например, Дм. Пригов создает речевую ироническую маску — Пригова Дмитрия Александровича, пародирующую самого поэта. То же наблюдается и в поэзии Искренко:

Уронила вёрстку на пол
стоя за свиной
Экая ты Нина
писательница неаккуратная.

Однако устойчивым имиджем Искренко является не «персонаж-поэтесса», а «персонаж-женщина», которая остро ощущает свою «инаковость» по отношению к «сильному полу» и вместе с тем иронизирует по этому поводу. Во многих текстах Искренко содержится «ироническая эротика» (А. Вознесенский), которая помогает передать близкое к феминистскому восприятие действительности, с присущим ему ощущением неравенства полов и попыткой расшатать привычные гендерные стереотипы.

Творческое лицо Искренко определяют не только чисто «концептуалистские» тексты, цитировавшиеся выше, но и сложнотрафаретные «метафорические» тексты, представляющие собой некий сплав реального и фантастического, высоко-поэтического и технического (физик по образованию, она нередко использует в своей поэзии научную терминологию, техницизмы). Красочные метафоры, составляющие зрительный образный ряд, как бы перетекая одна в другую, образуют хитроумные ассоциативные сплетения, не поддающиеся однозначному логическому прочтению. «Возникает эффект ошарашивающего диссонанса, — пишет И. Васильев, — в котором тем не менее проступает некая поэтическая логика, позволяющая принять абсурд и согласиться с предлагаемыми правилами общения» ([12]; 198).

Квадратных листьев говорливый улей
куличики часов сухой штамповки
каштаны гладкие как соль на смуглой коже

всего дороже день который умер
 картонный звук за стёклами двойными
 то там то тут
 брусочки слёз напильные ровно без зазубрин
 и сабли сладкие растянутых томлений
 наточенные перпендикуляры
 травы и ночи
 волчьи кастаньеты
 оплакать надо бы последних три пролёта
 к чугунной виселице волосок привязан
 и пластиковый шарик поцелуя
 качается забытый под сентябрьским снегопадом
 когда преодолев трескучий мел метели
 деревья прячутся от нас
 и остывают
 по горизонтали [7].

Трагический абсурд, явленный здесь в условно-фантастической форме и созданный при помощи «нейтрального» письма, вызван чувством одиночества, ситуацией прощания с любовью, которая «рифмуется» с умиранием природы. Подобные тексты Н. Искренко, перекликающиеся с поэзией метареалистов — И. Жданова, А. Ерёмченко, А. Парщикова и др., свидетельствуют о её трагическом мироощущении. «Пишу в жанре Трагической Неразберихи, — признавалась она, — в том смысле, что ничто постмодернистское мне не чуждо в скромном, но неотвязном стремлении нащупать некоторые предельные точки этого мира, не претендуя на раскрытие в целом его неопределённости» ([13]; 66). Метафорические тексты Искренко можно разделить на два типа: «безличностные», или «нейтральные» (И. Скоропанова) тексты, отмеченные метафорической сгущённостью, условностью, и тексты — «иллюзию лирического монолога», написанные от лица псевдоавтора-персонажа, которого можно охарактеризовать как личность трагическую, страдающую от одиночества, тоскующую по родной душе («Осень Осень Тело ломит / пикасит и мандельштамит / из себя меня корёжит / и кусается во сне») и вместе с тем прикрывающую истинность своих чувств иронией и грубоватым юмором:

Сколько пицци для пародий
 в каждой тапочке домашней
 Сколько скрытой симметрии
 Сколько скрытой теплоты

в темно-синем поцелуе
 слева в челюсть после чая
 Человек оно большое
 больше раз наверно в сто... [7].

Высокая степень ироничности ко всему окружающему, эпатажность, ёрничество, игровой характер текстов не позволяют воспринять её стихи, написанные от первого лица, как форму самовыражения.

Искренко — поэт, синтезирующий в своём творчестве два крайних полюса современной авангардной поэзии — концептуалистское и метареалистическое начала. Её определяют как «фигуру переходного типа» (И. Васильев), не вписывающуюся ни в одно из сложившихся сегодня направлений постмодернистской поэзии. «Нина Искренко выламывалась из всех рамок, — подтверждает Е. Бунимович, — с редкой грацией и свободой мешая в стихах библейскую лексику с трамвайной, она отстаивала право на ошибку, сбивала ритм, теряла рифмы и знаки препинания, писала поперёк и по диагонали, оставляла пробелы, зачёркивания, оговорки и проговорки, говорила на своём, только ей присущем языке» [1].

Публикации, последовавшие уже после её смерти, раскрывают иной облик Искренко. В последних стихах, наполненных искренностью переживаний, она сбрасывает маску и начинает говорить прямо и открыто от лирического «я». Лёгкая ироничность (чаще — самоироничность) сохраняется в её текстах, но она не способна скрыть истинность и глубину трагических чувств поэтессы. Небольшое по объёму стихотворение «Гусь» сохраняет внешние черты авангардистского текста: здесь и абсурдная образность, напоминающая обэриутскую поэзию, и неожиданные ассоциации, которые сродни детскому фантазийному мышлению («День хорош как гусь»), и парадоксальные соединения слов и понятий, заглавия и содержания текста. Однако в целом здесь создаётся иллюзия потока сознания, состоящего из обрывков мыслей, которые приходят в голову обречённого на смерть человека:

Прилетела птичка клюнула верёвку Улетела птичка Я лежу в пижаме	Как она красива эта дура-осень как моя пижама made in Bangladech
День такой хороший Я умру наверно То есть как наверно? День хорош как гусь	Гусь такой поджарый Осень так костлява Птичка как верёвка скачет без ума
Я лежу в пижаме крутит мои кости нутренняя осень Я люблю про осень	Внутренняя птичка Птичка под пижамой на верёвке осень за окном зима [1].

Интонационно стихотворение неоднородно: спокойная эпическая интонация «рассказа» нарушается ощущением тревоги; жалоба сменяется восхищением красотой мира природы, которое в свою очередь перебивается самоиронией. Трагизм стихотворения особенно усиливается в последней строфе за счёт переосмысления слов и образов, номинированных в начале стихотворения: «птичка» становится знаком тревожно бьющегося сердца; «верёвка» — знаком последней связи лирического субъекта с жизнью. В последнем стихе появляется образ зимы как знак неминуемой смерти, небытия.

Особой лирической открытостью, проникновенностью отличается стихотворение, написанное Искренко за год до смерти: «Пошли мне Ангела Господи Ангела...» ([4]; 133—137). Стихи воспринимаются как сокровенное бормотание. По сути, это пронзительная молитва, направленная к Богу, продиктованная глубокой верой в его всемогущество и в чудо своего спасения.

Пошли мне Ангела Господи Ангела
 Я утром встану подойду к окну
 Пускай он заметит меня одну
 Совсем одну Без Ангела
 Пошли мне творящего волю Твою
 а не просто дождь
 Белого хайрастого с крыльями
 а не просто дождь со снегом
 В снег да в дождь ему трудно будет добраться
 Так-то он мигом
 А в дождь или снег не очень-то и ориентируешься среди наших
 однообразных с виду жилищ
 Не разглядит ведь одну из тыщ... [7].

Заканчивается «молитвословие» поэта прямой, лишенной даже тени иронии цитацией начального стиха Литургии Преждеосвящённых Даров, читающейся во время Великого Поста: «Да исправится молитва моя, яко кадило пред тобою: воздеяние руку моею, / жертва вечерняя». Финал текста может быть прочитан как прямое обращение к Господу с просьбой принять эту молитву, услышать её. Данное стихотворение ярко демонстрирует поворот поэтессы к традиционным ценностям, к Главному и Вечному в искусстве — правде чувства. Нина Искренко сбрасывает маску, отказывается от вечной постмодернистской игры в пользу открытого выражения искренности чувств. Осознание трагизма собственной судьбы приводит поэтессу к кардинальным метаморфозам в творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунимович Е. <http://www.poet.forum.ru/archiv/iskvstb.html> [21.12.2004].
2. Искренко Н. Анкета «Молодые о себе». Клуб «Поэзия». Взгляд изнутри // Лит. газета. 28 сент. 1988. № 39.
3. Уланов А. Общие места // Вопросы литературы. 2001. Май-июнь.
4. Искренко Н. После // Знамя. 1996. № 3.
5. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб., 2002.
6. Летцев В. Концептуализм: чтение и понимание // Даугава. 1989. № 8.
7. Искренко Н. Или. М., 1991.
8. Искренко Н. «Знаки внимания»: Стихи http://www.vavilon.ru/texts/iskrenko_5-1.html [27.12.2004].
9. Николина Н. Беспунктуационные тексты в современной русской поэзии // Слово и контекст. М., 2002.
10. Костюков Л. Поэзия нового века // Дружба народов. 2000. № 10.
11. Эпштейн М. Прото- или конец постмодернизма // Знамя. 1996. № 3.
12. Васильев И. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999.
13. Искренко Н. Несколько бесполезных сведений об авторе // Юность. 1991. № 11.

Nina Iskrenko's Poetry: from Author's Mask to Lyrical Subject

General postmodernistic view on 'the death of the author' in lyrics led to the idea of the rejection of self-expression. 'Lyrical subject' in modern vanguard poetry is changed into a 'mask', 'personage' or nonsubjectiveness (a text lacking an open expression of feelings with the help of lyrical 'me' form). Both these forms of author's awareness manifestation appear to be leading in Nina Iskrenko's poetry (1951—1995), which have an open game character. However, awareness of the tragic destiny of the author (the incurable disease, from which the author died being just 44 years old) leads the poetess to the cardinal changes in her work. She drops the mask, rejects the post-modernistic game in favour of sincere expression of feelings. The poetry written before the author's death demonstrates the turn to the traditional values, to the Eternal, to God.

Драматургия Н.В. Коляды 1980—90-х годов

Н.В. Коляда — самый репертуарный и, пожалуй, самый известный современный драматург России, чьи пьесы, поставленные на сценах всего мира, при жизни обессмертили имя своего создателя, поставив его в ряд с именами великих русских драматургов. Пьесы Коляды, собранные вместе, рисуют гиперболизированный, сотканный из осколков бытия портрет России 1980—90-х годов.

Произведения Коляды привлекают внимание не только режиссеров, но критиков и литературоведов. Коляде, единственному из современных драматургов, посвящена статья В.Н. Курицына в биографическом словаре «Русские писатели 20 века», правда, с рядом недочетов (семинар Шугаева, в котором учился драматург, назван почему-то семинаром Шукшина) ([1]; 356). Творчеству Коляды посвящены статьи Б.С. Бургрова [6], а также А. Злобиной [3], отнесшей все творчество драматурга к разряду «чернухи», к низкопробному коммерческому театру, тяготеющему к масскультуре, В. Пилата [5], И.А. Канунниковой [2]; М. Дубновой [4] и др. Несмотря на кажущуюся широту исследований, подробного анализа художественного своеобразия «театра Коляды» нет. Исключением является, пожалуй, только работа Н.Л. Лейдермана, посвятившего пьесам Коляды небольшую монографию [7].

Видимо, существует «феномен Коляды», «театр Коляды» с его индивидуальностью, узнаваемостью, стилевой красочностью. Можно говорить даже о целой школе Коляды. Драматург не просто отдельное явление литературной жизни XX века, а основатель традиции, в русле которой творят с 1994 года и некоторые студенты его драматургического семинара в Екатеринбургском государственном театральном институте.

В произведениях Коляды последнего времени просматривается новая тенденция. По мнению Н.Л. Лейдермана, именно эту новую тенденцию называют «метафизическим сентиментализмом», «сентиментальным натурализмом» ([8]; 156—172); можно ее назвать натуралистическим сентиментализмом, экзистенциальным психологизмом и т.п. Дело вовсе не в названии, а в том, что однобокий взгляд на творчество Коляды ведет к искажению восприятия его произведений.

В пьесах драматурга необходимо выделить несколько уровней. В них совмещаются и взаимодействуют натуралистический, карнавальный (выделенные Н.Л. Лейдерманом, и в этом определении мы идем вслед за ученым) и сентиментальный пласты. Из бытовой конкретики рождается новый символ эпохи, наполненный экзистенциальными мотивами.

Показательна пьеса Коляды «...Нелюдимо наше море..., или Корабль дураков» (1986). В пьесе намечены три уровня: натуралистический — бытовая «чернуха» (перипетии вокруг затопления коммунального барака), карнавальный, или серьезно-смеховой (сюжет «ложной смерти»), и сентиментально-экзистенциальный (финальная ремарка Автора и реплика Вовки). За вторым — условным — планом в пьесе ощущается «мощный метафорический «сверхтекст» ([7]; 20): он смещает традиционные границы бытовой комедии и векторно направляет ее в сторону трагикомедии, наполняя стихийной философией бытия. В комедии второй план проступает сквозь бытовую «чернуху» спонтанно. Простонародное веселье, вольность, карнавальность и экстравагантность здесь скорее случайны, нежели программны. Автор не углубляется в план натуралистичности, на первом месте в этой пьесе серьезно-смеховой пласт изображения.

Эти несколько пластов наместились уже в «Игре в фанты» (1986), первой пьесе Коляды: натурализм ощущается в воссоздании жизни героев, их характеров; карнавальность — в водовороте стремительно развивающихся событий, приводящих к «ложному» убийству и смерти внесценического персонажа (в последнем видится проявление экзистенциальности). Однако такого резкого деления на составляющие в этой пьесе еще нет. Тем не менее три плана — бытовой, карнавальный и сентиментально-экзистенциальный — стали определяющими для его творчества.

В своем художественном мире драматург старается добраться до сути тех конфликтов, которые сотрясают мир. В 1989—90-х годах Коляда написал пять своих самых мрачных пьес — «Рогатку», «Мурлин Мурло», «Чайка спела», «Манекен», «Сказку о мертвой царевне». После них появились две самые крупные, самые «полнометражные» пьесы в двух действиях — «Канотье» (1992), в которой ощущаются традиции драматургов-предшественников — А. Чехова, А. Вампилова, А. Володина, В. Розова, и пьеса «Полонез Огинского» (1993), в основу которой положен сюжет пьесы Т. Уильямса «Трамвая «Желание»». Первая пьеса — о Жизни, о Любви, о Смерти, об отношениях отцов и детей. В последней воедино собраны мысли Автора о доме, мире, гармонии, которые неразрывно связаны с детством. В обеих пьесах индивидуальность драматурга обнаруживает себя в полной мере: складывается то, что можно

назвать «пьесой Коляды», у которой есть «свой жанровый каркас и свой стилиевой колорит» ([7]; 21).

Коляда написал два цикла одноактных пьес, несколько комедий, создал фантазии на темы Н.В. Гоголя и А.С. Пушкина. Однако большинство произведений Коляды трудно ввести в привычную систему жанровых координат. Свои драматические произведения Коляда нейтрально обозначил как «пьесы», дав тем самым повод исследователям дискутировать об их жанровой специфике.

Пьеса «...Нелюдимо наше море..., или Корабль дураков» названа в подзаголовке «трагикомической притчей», а в ремарке — «грустной комедией». По мнению С.Я. Гончаровой-Грабовской, это трагикомедия, которая синтезирует в себе «элементы других жанровых форм, нарушая “чистоту” опорного жанра» ([9]; 67). Само название предполагает, что в пьесе есть трагический подтекст. Эта пьеса строится на принципах комедии положений, но пропитывается трагизмом, который ощутим лишь в подтексте. Происходит изменение жанровой модели. «...Нелюдимо наше море...» — трагикомедия, сочетающая в себе комическое, трагическое, драматическое, а также притчевые, дидактические моменты, тяготеющие «к глубинной “премудрости” религиозного или моралистического порядка» [10].

«Игра в фанты» — «пьеса в двух действиях для молодежного театра». В этом произведении прослеживаются черты трагедии: некоторые действующие лица отличаются незаурядной силой воли, ума и чувства; действие заканчивается гибелью внесценического персонажа; заострено изображение действительности, вскрывающей глубочайшие конфликты реальности в предельно напряженной форме, обретающей значение символа. Однако это не трагедия в чистом виде; пьеса вбирает в себя черты драмы (характеры не столь исключительны, конфликт допускает возможность благополучного разрешения) и фарса (царит раскованная атмосфера игры, шуток, ссор; непринужденны слова и жесты героев, однако сохраняется некая ритуальность массового празднества, о чем писал М.М. Бахтин. [11]). Синтетический жанр, соединяющий жанровое содержание трагедии, драмы и фарса, — так можно определить сложную типологическую природу произведения.

Пьесами в двух действиях названы «Мурлин Мурло», «Рогатка», «Чайка спела (Безнадега)», «Сказка о мертвой царевне». Это психологические драмы, главные герои которых — личности трагического мироощущения. Герои страдают и побуждают к состраданию. Это персонажи драматические, персонажи «порогового» состояния и сознания. Пьеса «Для тебя» (1991) объединяет два произведения — «две пьесы для ак-

тера и актрисы», близкие по жанровой природе. Пьесы «Венский стул» и «Черепаша Маня» можно назвать «драмокомедиями» (новый нетрадиционный комический жанр. [12]). В «Венском стуле» доминирует драматическое начало, оказывающее влияние на художественную структуру пьесы. Во второй пьесе происходит «драматизация» комедийных героев и комической ситуации.

Пьеса «Канотье» не однозначна. Сентиментально-экзистенциальная драма — так можно определить жанр пьесы и его типологию. Драматическим открытием является выявление существующих и постепенно раскрываемых характеров, отношений, обстоятельств. Пьеса воспроизводит частную жизнь героев, но цель ее, в отличие от комедии и трагедии, не осмеяние нравов, не воссоздание острых противоречий, а изображение личности в ее драматических отношениях с обществом. Социальный конфликт отцов и детей переплетается с внутренним, психологическим конфликтом героев, основанном на сомнениях, недомолвках, смутных представлениях о действительности. Тема небольшого, разношерстного и агрессивного коллектива — компании, шайки молодых людей — была развернута драматургом уже в «Игре в фанты» и «Бараке», в них Коляда разрабатывал оригинальную и продуктивную тему «отсутствующего» поколения и отсутствующих между людьми границ по принципу возраста, принадлежности к той или иной социальной группе. Конфликт поколений в пьесе «Канотье» из социального перерастает в экзистенциальный, бытийный. Смерть становится главным противником поколения отцов и детей, общим врагом, в борьбе с которым надо объединяться.

Практически в каждой пьесе рубежа 1980—90-х годов Коляда прямо или косвенно создает образ смерти. Смерть в пьесах Коляды материализуется, приобретает телесные очертания, воплощается в образах старух, животных. Образ «живой» смерти — наиболее сильный в пьесах Коляды. В пьесах даны размышления героев и самого Автора о феномене Смерти, о смысле жизни.

Сквозной мотив творчества Коляды — одиночество людей. Бесприютные герои, герои-сироты, одинокие люди — вот персонажи его пьес. Человек предоставлен самому себе, и если не развивается «горизонтально», т.е. не движется по социальной лестнице, не меняет место и образ жизни, то за ним сохраняется «вертикаль» — возможность соотнестись с Богом, ведущая к смене мировоззрения.

Коляду заслуженно считают мастером виртуозного использования языковых средств в жанре драмы. Язык пьес демонстрирует причудливое сочетание нескольких уровней: бытового, карнавально-игрового и

экзистенциально-сентиментального. Поэтику слова рассматривали Н.М. Малыгина, О. Сальникова. Так, Н.Л. Лейдерман подчеркивает: «У Коляды драматургично само слово, весь словесный массив в его пьесах насквозь диалогичен. В пьесах Коляды первостепенная роль принадлежит сцеплению двух речевых стилей — того, что тяготеет к литературной норме, и ненормативного, бранного. Диалог этих речевых стихий является *стилевой доминантой* драматургического дискурса Коляды» ([7]; 37, 38).

Экзистенциальные муки персонажей находят выражение именно в языке, внешне карнавальном, включающем в себя узнаваемые фрагменты русской и зарубежной классики, «проходимой» в школе, строки популярных песен, измененные, но вполне узнаваемые ненормативные сочетания. Ругань, являющаяся реакцией человека на рассыпающуюся жизнь, нелепое и безумное бытие, оказывается оправданной в изображаемой ситуации и соответствует миру и внутреннему состоянию действующих лиц.

Диалогическое слово, сочетание лексики разных стилей становятся у Коляды формой экзистенциального действия. Поэтичная речь Татьяны из «Полонеза Огинского» резко контрастирует с грубостью, циничностью языка Людмилы и Сергея. Яркая экспрессивность языка Татьяны, сложные, причудливые метафоры, расточительная образность не только свидетельствуют о ее происхождении, но и призваны подчеркнуть артистический склад ее натуры. Повышенная эмоциональность ее монологов — следствие как чувствительности ее натуры, так и возбужденного психического состояния.

Артистизм — отличительная черта персонажей Коляды, в чьих репликах изобилуют метафоры, брань сочетается с художественным словом. Бывшие артисты (но не актеры), владеющие высоким мастерством перевоплощения, являются героями многих пьес Коляды (Инна в «Мурлин Мурло», Катя в «Канотье», Алла, Диана, Нонна в «Курице» и др.). Словесная игра приобретает столь большое значение, что можно говорить о наличии независимого от интриги действия. Смысл не исчерпывается остроловием, но художественный мир произведений воспринимается читателем-зрителем в определенной стилевой тональности.

Поэтике Коляды чужды сюжеты с множеством перипетий и умиротворяющей развязкой, воплощающие представление о жизни как о чем-то устойчивом и неизменном. Конфликт, остро переживаемый героями, «подается не в качестве временного отклонения от гармонии, а как неотъемлемая грань несовершенного земного бытия» ([13]; 224). Вместе с тем конфликт в пьесах — внутренний: не в среде, а в бытии героя, как

у любимого Колядой А.П. Чехова. Чеховская драма и вслед за ней драмы Коляды — это произведения, в которых герои стоят перед неразрешимыми вопросами. Хронотоп порога, о котором писал М.М. Бахтин, сочетается с хронотопом кризиса и жизненного перелома [14].

Время действия в пьесах переломное: канун Нового года («Игра в фанты», «Мы едем, едем, едем в далекие края...»), «Сказка о Мертвой царевне»), день рождения главного героя («Канотье», «Полонез Огинского»). Герои Коляды либо разыгрывают пограничную ситуацию, чтобы заглянуть в бездну и обдумать самое главное («Барак», «Игра в фанты», «Мурлин Мурло»), либо живут «с ощущением бездны» («Рогатка», «Сказки о мертвой царевне»). Пытаясь понять смысл, тайну бытия, человек «порогового» сознания приходит к вершинам самосознания. Но это возвышение над другими оказывается трагическим.

Место действия пьес драматурга — «вся Расея». Но в мире Коляды нет любовной, гармоничной близости героев (как, например, в «Днях Турбиных» М.А. Булгакова). Обретение героями Коляды гармонии происходит вне бытового пространства, ибо дом в пьесах драматурга — место, где нельзя жить. Так, в пьесе «Венский стул» нет конкретных обозначений времени и места действия; есть некое экзистенциальное пространство, куда попадают герои. В произведении главным становится тонкий психологический рисунок, органика человеческих отношений, сиюминутность переживаний героев. Ведущим оказывается мотив воспоминания, который обнажает скрытые факты, активизирует восприятие, объясняет мотивацию поведения героев, расширяет знание о них. В пьесах Коляды герои вспоминают свое детство, молодость, свои мечты о дальних странах, своих родных и близких, наиболее яркие моменты жизни. Дети в пьесах Коляды — это новое «потерянное поколение», дети перестройки, забывшие или не знающие. Таковы герои «Игры в фанты».

Особое значение Коляда придает чувству любви. «Именно она, — по мнению В. Пилата, — является той величайшей ценностью, которая в условиях разрушения нравственных и моральных основ современного мира, несет в себе идею очищения человека» ([5]; 189). Это высочайшее начало бытия, которое способно спасти человека «промежутка», человека «порогового» состояния или сознания.

Пьесы Коляды, совмещающие нескольких пластов (натуралистический, карнавальный и сентиментальный), в своей совокупности представляют целостное исследование жизни. Такое жанровое содержание обуславливает синтетизм жанровой природы произведений. Драматургическое творчество Коляды образует стройную, выверенную систему, составляющими которой являются перекликающиеся, смежные, сквоз-

ные образы и ситуации. Пьесы, связанные между собой общими мотивами, образуют единый, неповторимый «мир Коляды».

ЛИТЕРАТУРА

1. Русские писатели 20 века: Биографический словарь / Под ред. П.А. Николаева. М., 2000.
2. Канунникова И.А. Русская драматургия XX века: Учеб. пособие. М., 2003.
3. Злобина А. Драма драматургии. В пяти явлениях, с прологом, интермедией и эпилогом // Новый мир. 1998. № 3.
4. Дубнова М. Чудо, деньги, любовь...: Основные ценности девяностых в популярных пьесах десятилетия // Вопросы литературы. 2003. № 6.
5. Пилат В. Николай Коляда: Драматургия «промежутка» или художественный взгляд в будущее? // Балтийский филологический курьер. Калининград, 2000.
6. Бугров Б.С. Дух творчества: (Об отечественной драматургии конца века) // Русская словесность. 2000. № 2.
7. Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды: Критический очерк. Каменск-Уральский, 1997.
8. Лейдерман Н.Л. Маргиналы вечности, или Между «чернухой» и светом: (О драматургии Николая Коляды) // Урал. 1998. № 10—12.
9. Гончарова-Грабовская С.Я. Жанровая модель трагикомедии в русской драматургии конца XX века // Драма и театр. III: Сб. научных трудов / Под ред. Н.И. Ишук-Фадеевой. Тверь, 2002.
10. Аверинцев С.С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
11. См.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
12. См. об этом: Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии 1980—90-х годов (жанровая динамика и типология): Автореферат дис. ... д-ра филол. наук. Минск, 2000.
13. Хализев В.Е. Тсория литературы. М., 1999.
14. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

N. Kolyada's Dramatic Works of the 1980s—1990s

The author analyzes the creative works of the popular playwright N. Kolyada, whose plays of the 1980s—1990s are considered in the article from the point of view of their three-level structure. Having represented Kolyada's works as a multilevel system the researcher then points out some general images and motifs which penetrate the playwright's dramatic 'world'. Characters, conflict, genre specificity and the language of the plays of Kolyada are also analyzed.

III. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: ВОПРОСЫ ТИПОЛОГИИ И КОМПАРАТИВИСТИКИ

Т.Г. Чеснокова

Шекспировские мотивы в лирике А. Блока

Анализ шекспировских мотивов в творчестве такого крупного художника, как А. Блок, требует, бесспорно, большой осторожности: легко увлечься и увидеть шекспировское влияние там, где в лирике русского поэта слышатся подлинно трагические ноты, звучат глухие раскаты «бурь», «гроз» и «битв». Столь же велико искушение преувеличить шекспировское начало в образах ранней поэзии Блока, в которых мифопоэтическая трактовка шекспировских творений еще во многом спорит со стилизацией «под Шекспира». Тем не менее обращение Блока к мотивам и образам, созданным воображением английского драматурга, не было случайным. К трагедиям Шекспира как к выражению глубокого трагизма и красоты бытия Блок испытывал постоянный, неугасающий интерес, проявившийся не только в художественном творчестве поэта, но и в его критических статьях, речах и заметках.

Уже в ранних стихотворениях Блок часто обращается к именам Гамлета и Офелии, вводит в произведения прямые цитаты и эпиграфы из трагедии «Гамлет»:

Я видел принца над потоком,
В его глазах была печаль...

(«Офелия в цветах, в уборе...», 1898—1919),

Тоску и грусть, страданья, самый ад —
Все в красоту она преобразила.

(«Я шел во тьме к заботам и веселью...», 1898),

Мои грехи в своих святых молитвах,
Офелия, о нимфа, помяни.

(«Прошедших дней немеркнувшим сияньем...», 1900) [3].

И все же в этих образах — скорее живописно-описательных, чем лирико-драматических — еще нет мощного мотива распавшейся «связи

времен», который характерен не только для шекспировской трагедии, но и для зрелой лирики самого Блока. Имена Гамлета и Офелии в раннем «гамлетовском цикле» поэта окружены, словно декоративной рамкой, мотивами романтических слез, печали и воспоминаний:

Там, там, глубоко под корнями
Лежат страдания мои,
Питая вечными слезами,
Офелия, цветы твои!

(«Есть в дикой роще, у оврага...», 1898).

«Картинная» рамка этих образов легко превращается в сценическую рампу, отделяющую героев (в их несколько условной красоте) от зрителя. Вот почему центральный персонаж ранних «гамлетовских» стихов Блока «не Гамлет — участник и движитель трагических событий, а Гамлет, скорее картинно-театральный, условно-сценичный. В нем больше от увлеченности любительскими спектаклями в Шахматове и Боблове, где принимал живейшее участие юноша Александр Блок, чем от сути шекспировского образа» ([1]; 151). Точно так же в описании Офелии («Офелия в цветах, в уборе...», «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене...», 1898) проглядывает сценический образ Любови Дмитриевны Менделеевой, исполнявшей роль шекспировской героини в бобловском любительском спектакле: в сцене безумия, по воспоминаниям М. Бекетовой — тетки поэта, она появлялась с распущенными завитыми волосами, увитыми цветами. Некоторая аффектация, свойственная описанию Гамлета и Офелии в цикле «Ante lucem», отчасти перекликается и с манерой игры Л.Д. Менделеевой и А. Блока: «Стихи они оба произносили прекрасно, играли благородно, но в общем больше декламировали, чем играли» ([2]; 51). Этому декламационному элементу игры Л.Д. Менделеевой и А.А. Блока соответствовал в лирике последнего некий эмблематизм, связанный со сценографическими штампами шекспировских спектаклей XIX в. (см.: [16]; 28—30), но имевший более глубокий поэтический смысл.

Драматизм шекспировских образов не просто был воспринят Блоком сквозь призму театральных условностей, но намеренно растворялся поэтом в вечной красоте символа. Благодаря этому факты собственной духовной биографии смогли облечься для него в форму «гамлетовского мифа» ([8]; 40—41, см. также: [10]; 34—41), включившего в себя важнейшие компоненты гамлетовской ситуации, но соединенные новой — эмоционально-лирической связью. Сама эмоциональность этих образов оставалась, однако, не вполне «шекспировской». Блоку

еще не открылась парадоксальная красота, заключенная в кипении страсти. Ему ближе плавная, «замедленная» красота страдания, сопрягающая бурные порывы чувств и приходящая им на смену. Медлительность движений, задержка внимания на дрящемся моменте — фиксация образа в определенном состоянии — все это связано с желанием поэта «остановить мгновение», подкрепив вечный статус шедевров спировских образов лирическим опытом собственных опозитизированных и «мифологизированных» переживаний. В этом отношении раннее творчество Блока смыкалось не только с концепцией красоты в поэзии А. Фета («Офелия гибла и пела, // И пела, сплетая венки...», «Н тебе песнь любви я пою, // А твоей красоте ненаглядной...» и т.п. [14] 68, 203), но и с «духом» европейского символизма, позволившим Артуру Рембо заново воссоздать знаменитую сцену гибели Офелии, превратив ее в «моментальный навек» (говоря словами Б. Пастернака «снимок» вечности:

По сумрачной реке уже тысячелетье
Плывет Офелия, подобная цветку;
В тысячелетие, безумной, не донет ей
Свою невнятицу ночному ветерку. /.../
Свобода! Небеса! Любовь! В огне такого
Виденья, хрупкая, ты таяла, как снег;
Оно безмерностью твое глушило слово
— И Бесконечность взор смутила твой навек ([11]; 65—67).

Гамлет и Офелия в ранней лирике Блока — фигуры относительно равноправные. Она — воплощение светлого женского начала, чья темная «Полониева кровь» ([5]; 439) смывается безумием и страданием, растворяется в природной стихии, куда возвращается героиня, почувствовав вечный холод, оледенивший ужасом душу Гамлета («Он вчера нашептал мне много...», 1902). В силу этого образ Офелии остается неразрывно связан с ранним творчеством Блока — с «прямым» воплощением идеала. Иное дело Гамлет. В зрелой лирике поэта он становится единственным центром «гамлетовского мифа», эволюционируя от эмблематизма и «сценичности» в сторону все более углубляющегося драматизма и трагизма.

Я — Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети,
И в сердце — первая любовь
Жива — к единственной на свете.
Тебя, Офелию мою,
Увел далеко жизни холод,

И гибну, принц, в родном краю
Клинком отравленным заколот.

(«Я — Гамлет...», из цикла «Ямбы», 1907—1914).

Гамлет «Ямбов» — человек, стоически преданный своему идеалу вопреки окружающему «холоду» жизни. Это по-прежнему сугубо «блоковский», во многом автобиографический образ, однако последовательная индивидуализация Гамлета как лирической маски парадоксальным образом приводит к ее сближению с шекспировским трагическим характером: с Гамлетом V акта, Гамлетом-стойком, принимающим — вопреки «злым» предчувствиям и «опутавшему» его «негодяйству» — собственную судьбу и волю провидения: «Нас не страшат предвестия; и в гибели воробья есть особый промысел. Если теперь, так, значит, не потом; если не потом, так, значит, теперь; если не теперь, то все равно когда-нибудь; готовность — это все» ([17]; V, 2). Подобная эволюция блоковского Гамлета, приводящая к его смыканию с драматургическим прототипом, разумеется, не была обязательной для всех шекспировских образов в лирике Блока, однако ее закономерность подтверждается повторяемостью стоических мотивов в других стихотворениях этого периода: «Он занесен — сей жезл железный...» (1914), «Я не предал белое знамя...» (1902—1914) и др.

Отметим также, что «холод» родного края в «гамлетовском» стихотворении, зловещий парадокс губительности и измены всего самого близкого, — сродни парадоксальной двойственности образа России в поэзии Блока. Россия Блока выступает то в светлых одеждах небесной Жены, то в извращенном образе пьяной, «гугнивой» и продажной девки, погубившей тело и душу поэта. «Гамлетовский» стоицизм — один из возможных ответов на эту двойственность, предельно обобщенный «образ» пассивного мужества. Его опора — сохранение веры в незамутненный идеал, которому герой отдал душу, теперь жестоко «отнятую» у него «холодом» жизни. Гамлет предчувствует, что «холод» скует его сердце, окутает тело мертвой неподвижностью, но он выбирает «холодный» и чистый конец в противоположность кипящему аду страстей, сгубившему благородного венецианского мавра. Гамлет «Ямбов» остается высшим проявлением стоической ипостаси блоковского героя, однако самому этому герою приходится все же ощутить первобытный «хаос» страстей, а заодно примерить новые лирические маски.

Если Гамлет, бесспорно, любимый шекспировский герой Блока, то из всех трагедий Шекспира на поэта (по его собственному признанию) наиболее сильное воздействие оказал «Макбет» (см.: [3]; II; 559). На протяжении долгих лет Блок испытывал на себе магическое обаяние гран-

диозных метафор «Макбета», в особенности «пузырей земли», давших название циклу блоковских стихотворений 1904—1906 гг. В тексте шекспировской трагедии «пузырями земли» Банко называет ведьм, явившихся ему и Макбету словно из-под земли и так же внезапно исчезнувших. В сознание Блока это словосочетание вопло благодаря классическому переводу А. Кронеберга, заменившего описательное выражение подлинника («The earth hath bubbles, as the water has, / And these are of them» — «Земля содержит пузыри, как и вода, / И эти /ведьмы. — Т.Ч./ из них». [21]; Macbeth, I, 2) классической формулой: «Земля, как и вода, содержит газы — // И это были пузыри земли» (см.: [13]; 785—786, а также [6]; 7—8 и [7]; 161).

К созданию цикла, как принято думать, Блока подвигло увлечение народной демонологией, разделяемое им с Ф. Сологубом, А. Ремизовым и другими представителями нового искусства. Стихотворения цикла проникнуты особым вниманием к «неблагословенным» созданиям природы — «тварям милым, небывалым», слитым со стихиями и разделяющим судьбы этих стихий. В самом деле, «болотные чертенятки» с их дурацкими колпачками кажутся бесконечно далекими от демонических образов макбетовских ведьм, сближаясь с непосредливым Пэком из шекспировского «Сна в летнюю ночь», с волшебными жуками из свиты королевы Мэб в «Ромео и Джульетте» и, наконец, с духами, преследующими Калибана в «Буре». Цикл проникнут пафосом единства всего сущего — как в «центре» бытия, так и на его «окраине», где «тварей милых, небывалых» благословляет «болотный попик». Этот «народно-христианский», полуязыческий настрой блоковских «Пузырей земли» вызвал в свое время резкую отповедь А. Белого, полагавшего, что Блок выглядит в этих стихах «бедным и растерянным Иванушкой-дурачком, затеявшим безрассудную и опасную игру с “чертенятками”, “колдунами”, стихийными и лишенными благодати силами земли, — и заплатившим за эту “идиотскую” игру ценою своей бессмертной души и великих сокровищ, некогда врученных ему» (цит. по: [12]; 162). Однако стремление поэта обнять своей любовью всю природу, включая «небывалых» тварей, почувствовать свое тайное родство с ними не было просто «безрассудной игрой». Оно несло на себе печать трагизма, в значительной степени осознаваемого поэтом.

Призрачно-«нейтральный» мир «пузырей земли» — отголосков и «следов // Чьей-то глубины» — при всей его видимой «почвенности» завораживает и пугает своей экзистенциальной пустотой. Кувыркаясь и дразня прохожих, «добродушные и бессловесные» твари намекают на какую-то тайну. Они — тени исчезнувшего, забытого, но хранимого не-

ведомой «глубиной» «чужого» существования. Они, как и сами мы, — чей-то сон. Однако именно таковы «вещие сестры» в «Макбете». Лишенные подлинного бытия и действительной сути, они силой таящегося в природе зла придают форму бушевающим душу Макбета демоническим страстям. В силу этого они олицетворяют «возмездие» (см.: [8]; 41, [9]; 41), настигающее героя еще до совершения преступления.

Трактовка «нейтральных» сил природы и законов возмездия, однако, у Шекспира и Блока неодинаковы. В шекспировской антропоцентрической картине мира источником зла выступает, в конечном счете, сам человек. Сила его помыслов «концентрирует» все зло человеческой природы в единстве эгоистической цели, подчиняющей себе волю и силы человека как некоего «микрокосма». Ведьмы, варя колдовское зелье, лишь символически повторяют этот процесс, чтобы вернее погубить Макбета. Они соединяют в своем котле всё, что пришло некстати и «не в срок», — все извращенные существования, в которых, говоря словами ученого монаха Лоренцо ([20]; II, 3), природное «благо» превратилось в «порок»:

Жабу, тридцать дней проспавшую,
Острый яд в себя впитавшую /.../
Все проклятьем пораженное,
Злом в природе зарожденное! ([19]; IV, 1).

У Шекспира «темные», полуночные твари «естественным образом» становятся орудиями и носителями зла. И разве не такие же, как у Блока, «болотные чертенятки» «гаскают» в «Короле Лире» Бедного Тома (Эдгара Глостера) «по огню, по пламени, по броду, по омутам, по болотам, по трясинам» ([18]; III, 4)? Из одиноких и «милых» тварей, из озорных эльфов и духов они превращаются в безжалостное адское воинство, оседлавшее толпу шлотских желаний, таящихся в каждом смертном. И все же разгул «демонических» сил природы в шекспировской трагедии остается лишь отражением зла, растущего в человеческой душе. Для Эдгара уязвимость человека перед лицом нечистой силы объясняется его собственными пороками. Трагизм человеческого удела, однако, заключается в том, что порок может быть неотделим от добродетели, укоренен в «разнообразии» человеческой природы, органически присущ наиболее естественной для человека форме существования. И потому человек, утверждая в своем сознании то, что ему присуще «бессознательно», «обречен» творить зло — если не ради самого зла, то ради по-человечески ограниченного «добра».

Блок выводит проблему человеческой ответственности за пределы ренессансного антропоцентризма. Источником зла и добра выступает

для него не столько человек, сколько та неизъяснимая «глубина», которая скрыта за каждым существованием. Погружение в «глубину» оборачивается восторгом и падением, неизбежным и двойственным по своей сути. «Глубина» неотвратима, ибо в ней заключен источник всего. «Призрачное» существование небывалых тварей служит отголоском «высшей» призрачности «инога» — тех таинственных первоначал, чьи образы гетевский Фауст извлекает на свет, ударяя волшебным ключом по треножнику великих богинь — Матерей. Добро и зло таятся в «глубине», но человек несет ответственность за то, что он выносит на поверхность, подчас не ведая, что творит. В этом намеке на «иное», на некий праобраз всякой вещи и заключается источник того «волнения», которое вызывает у Блока метафора «пузырей земли», по-своему воплощенная в стихотворении «Она пришла с мороза...» (1908).

Едва дойдя до пузырей земли,
О которых я не могу говорить без волнения,
Я замстил, что она тоже волнуется
И внимательно смотрит в окно.

Оказалось, что большой пестрый кот
С трудом лепится по краю крыши,
Подстерегая целующихся голубей.

Я рассердился больше всего на то,
Что целовались не мы, а голуби,
И что прошли времена Паоло и Франчески.

Формально можно выделить здесь черты романтической иронии: героиня проявляет равнодушие к возвышенным порывам поэтической мечты, и для нее высокий драматизм шекспировской трагедии не в состоянии выдержать сравнения с незатейливым драматизмом домашней сценки, полностью завладевшей ее вниманием. Однако «приземленность» героини не вызывает резкой отповеди поэта-«романтика». Спустившись с высот, он также «обнимает» весь мир земной и признает над собой власть вполне «реальной» мечты. Но мечта эта вновь воспаряет ввысь на крыльях новой фантазии, навеянной образами «Божественной комедии» Данте. «Реальная» мечта о поцелуе превращается в поэтическую мечту о том идеальном «времени» культуры, в котором вот уже несколько столетий длится поцелуй Франчески и Паоло над страницами «Ланселота», и будет длиться вечно. Дантовский мотив, таким образом, служит не столько противоположностью мотива шекспировского, сколько «синтезом» предшествующих образов, сохраняющим в себе «сверхреальную» стихию «пузырей земли», пропешдшую через двойное отрицание (см. о дантовских мотивах в творчестве А. Блока: [15]; 84—94).

Расширение семантических связей образа — один из важнейших путей «присвоения» Блоком созданий шекспировской фантазии. При этом меняется структура художественного мотива, объем устойчивых ассоциаций; старые связи заменяются новыми, образуя органически развивающийся комплекс, символическим обозначением которого служат имена персонажей, крылатые фразы и знаменитые метафоры шекспировских трагедий. Сказанное можно отнести и к блоковским вариациям на темы «Короля Лира». Недаром «объясняя» в одной из своих речей смысл трагедии, Блок «переводит» ее образы на язык собственной лирики (в особенности зрелой и поздней), пронизанной символами бури, грозы, «провалов» и бездн, олицетворяющих страшные и неотвратимые пропасти бытия, «обойти которые не всегда зависит от нашей воли» ([4]; 393). Высшее предназначение шекспировской трагедии, по Блоку, как раз и заключается в том, «чтобы открыть наши глаза» на эти пропасти и бездны во всем их «непроглядном ужасе» (там же). Однако именно такую цель Блок ставит в зрелые годы и перед собственной музыкой. Ср.:

На непроглядный ужас жизни
Открой скорей, открой глаза,
Пока великая гроза
Не все смела в твоей отчизне...

(«Да. Так диктует вдохновенье...» из цикла «Ямбы»).

Более подробный анализ мотивов трагедии «Король Лир» в творчестве Блока (наряду с анализом некоторых других аспектов темы «Блок и Шекспир») выходит за рамки настоящей статьи и должен стать целью отдельного исследования.

При всей ограниченности материала, на котором (по необходимости) проводилось сопоставление, мы вправе заключить, что восприятие шекспировских мотивов Блоком — лириком носило глубоко индивидуальный, творческий характер. Драматургические и поэтические образы Шекспира были окружены в сознании русского поэта рядом ассоциаций, происхождение которых далеко не всегда можно проследить вплоть до самых истоков. Возможно, некоторые из поэтических идей Блока возникли под влиянием Шекспира; другие, сформировавшись самостоятельно, на определенном этапе «встретились» с шекспировскими творениями, органически включив их мотивы в собственную структуру. В обоих случаях собственный лирический опыт Блока (а также опыт европейской и русской лирической поэзии XIX в.) всегда стоял «между» шекспировским творчеством и его преображенными мотивами в поэзии автора «Незнакомки» и «Скифов».

Воспринимаемая шекспировские мотивы преимущественно как лирик, Блок в большей степени исходит из их поэтической, а не драматургической структуры. Следствием этого является несовпадение объема ассоциаций шекспировских образов в их первоначальном контексте и в контексте лирики Александра Блока. Гамлет и Офелия Блока, преломляя в себе личный опыт поэта, включаются в новый ряд романтико-символистских ассоциаций. «Пузыри земли» лишаются прямой отнесенности к фигурам макбетовских ведьм, вступая в новые смысловые связи с образами народной демонологии, встречавшимися также и у Шекспира.

Раннего Блока привлекает декоративно-эмблематическая сторона шекспировской драматургии; юный поэт «театрализует» свой лирический мир, опираясь на посредство шекспировских творений. Однако по мере того как в лирическом мире поэта-символиста драматическое и трагическое начала усиливаются, Шекспир становится все более важен для Блока внутренним содержанием своего трагизма, его «тайным смыслом», выходящим за рамки отдельного произведения и эпохи.

Некоторые образы Блока, выступая как вполне самостоятельные вне контекста шекспировских ассоциаций, в сознании поэта легко включались в единый ассоциативный ряд с творениями Шекспира и даже становились средством образной интерпретации шекспировских трагедий. Образы грозы, бури, поваленного дерева, мрачных «провалов» и бездн говорили поэту о сходных вещах и раскрывали глубинный трагизм бытия, постигаемый Блоком лирически, подобно тому, как в шекспировском творчестве этот трагизм получил драматическое выражение. Поздний Блок — автор «шекспировских» театральных речей с особым мастерством опосредует собственную интерпретацию трагедий Шекспира атмосферой и образами своих лирических стихов. Параллельно этому в поэзии Блока усиливается не только индивидуальное своеобразие трактовки, но и внутренняя значительность «шекспировских» мотивов. По-своему (и в своей — лирической — сфере) они становятся конгениальными своим великим праобразам и архетипам, возникшим или наиболее полно воплощенным в произведениях Шекспира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авраменко А.П. Блок и русские поэты XIX в. М., 1990.
2. Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990.
3. Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 1—5.
4. Блок А. «Король Лир» Шекспира // Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. М.А. Дудина и др. Л., 1980—1983. Т. 4.
5. Блок А. Моя декламация, роли, заметки, стихи разных поэтов, выписки из

- книг и пр. (1898—1901) // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. М.; Л., 1960—1963. Т. 7.
6. Бойко О. «Пузыри земли» в поэтическом мире А. Блока // Шекспировские чтения 2002. Владимир, 2002.
 7. Книпович Е.Л. Шекспир Александра Блока // Вопросы лит. 1985. № 12.
 8. Приходько И.С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. Владимир, 1999.
 9. Приходько И.С. Блок и Шекспир // INTER-CULTURAL@L-NET. 2003. Вып. 2.
 10. Приходько И.С. Гамлетовский комплекс лирического героя Блока // Пути и формы анализа художественного произведения. Владимир, 1991.
 11. Рембо А. Офелия / Пер. Б. Лившица // Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе: Сборник. М., 1988.
 12. Соловьев Б. Поэт и его подвиг: Творческий путь Александра Блока. М., 1973.
 13. Сорока О. Загадки Шекспира (Вечера с Евсеем Луничем) // Шекспир У. Комедии и трагедии / Пер. с англ. О. Сороки. М., 2001.
 14. Фет. А.А. Стихотворения. М., 1979.
 15. Хлодовский Р.И. «Песнь Ада» (заметки к теме «Блок и Данте») // Александр Блок и мировая культура: Мат. научн. конференции 14—17 марта 2000 г. Вел. Новгород, 2000.
 16. Чекалов И.И. Поэтика Мандельштама и русский шекспиризм XX века: Историко-литературный аспект полемики символистов и акмеистов. М., 1994.
 17. Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском / Пер. М. Лозинского // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1936. Т. 5.
 18. Шекспир В. Трагедия о короле Лире / Пер. М. Кузьмина // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1936. Т. 5.
 19. Шекспир У. Макбет / Пер. А. Кронеберга // Весь Шекспир: В 2 т. / Пер. с англ. М., 2002. Т. 2.
 20. Шекспир У. Ромео и Джульетта / Пер. Б. Пастернака // Весь Шекспир: В 2 т. / Пер. с англ. М., 2002. Т. 1.
 21. Shakespeare W. The Complete Works. Ware, 1994. — (Wordsworth Poetry Library).

Shakespearean Motifs in Alexander Blok's Lyric Poems

The article presents an analysis of essential substance and evolution of Shakespearean motifs in Alexander Blok's lyrics at different periods of his creative activity. The subject of the analysis is not only conscious reminiscences of Shakespeare's images in Blok's poetry but also unconscious analogies, based on typological similarity of certain moments of creative evolution of the two artists. Speaking of the motifs of Shakespeare's 'Hamlet' in the creative works of the Russian symbolist the author underlines their mediated nature and their association with stage experience of young Blok who took the part of Hamlet in an amateur performance in Boblovo. Thus Hamlet's character appears to be a kind of impersonation of Blok's lyrical hero and a character closely connected with a certain tradition in Russian and western poetry of the XIX century. The motifs of other Shakespeare's tragedies are viewed in the same context of Blok's creative evolution and against the background of the Russian poet's conception of Shakespearean tragedy and the tragic itself.

Онегинская строфа в строфическом репертуаре Юргиса Балтрушайтиса

Использование онегинской строфы в лироэпике XIX—XX вв. не было редкостью — достаточно вспомнить «Тамбовскую казначейшу» М. Лермонтова, «Бал» Е. Баратынского, «Младенчество» Вяч. Иванова, «Письмо» М. Волошина, «Университетскую поэму» В. Набокова, роман в строфах Игоря Северянина «Рояль Леандра» [5]. Примечательно, что практически все случаи подражания и обращения к онегинской строфе исследователи увязывают с различного рода ассоциациями с романом «Евгений Онегин» и, в частности, с раздумьями о письмах Татьяны и Онегина (хотя, отмечает М.Л. Гаспаров, именно эти письма в романе написаны не онегинской строфой, а астрофически. [2], 164).

Предметом рассмотрения в этой статье стал факт использования особой строфической формы русской поэзии — онегинской строфы — в литовской лироэпике [1]. Ю. Балтрушайтис написал онегинской строфой на литовском языке предисловие к неоконченной поэме «Dulkės ir žvaigždės» («Пыль и звезды») [10]. Осмысление этого факта связано с ответом на вопрос, каким образом историко-культурная память онегинской строфы (формальная структура, ассоциации, диалог с пушкинским романом) способствует созданию поля, где разворачивается литовский текст.

В литуанистике сложилась традиция выделять в творчестве Балтрушайтиса два периода: «русский», или символистский (1910-е — первая половина 1920-х гг.), и «литовский» (1940—1944 гг.). По словам известной исследовательницы творчества Балтрушайтиса Виктории Дауётите (V. Daujotytė), «основы двух периодов его творчества неодинаковы. Русская лирика более ориентирована на философскую традицию, причем именно своего времени, отчасти и религиозную философию, на ту ее форму, представителями которой были В. Соловьев, Н. Бердяев» ([12]; 10). По определению исследовательницы, лирический субъект Балтрушайтиса «русского» периода — «пустынник»: это «сущность, в которой больше небытия, чем бытия» ([12]; 13).

На русском языке Балтрушайтис выпустил два сборника стихов: «Земные ступени» (1911) и «Горная тропа» (1912); третий, «Лилия и серп», начатый в 1915 году, вышел в 1947 году в Париже. Литовские исследователи считают, что русский язык остался для Балтрушайтиса «выученным

языком»: существовала «непреодолимая грань между вторичным (художественным, научным) и первичным (непрерывным возобновлением говорения) опытом» ([12]; 16, [15]). Однако Балтрушайтис в свое время приобрел прочную репутацию активного и весьма успешного переводчика многих произведений западноевропейской литературы (Г. Ибсена, К. Гамсуна, А. Стриндберга, Г. Д'Аннунцио, О. Уайлда и др.) на русский язык ([11]; 318—319). Возможно, сложности в выработке поэтического языка были причиной того, что в огромном переводческом наследии Балтрушайтиса удельный вес поэзии не очень велик. Выбор метрических и строфических решений Балтрушайтиса был обусловлен поиском в репертуаре русской лирики подходящих образцов для поэтических интерпретаций произведений Р. Тагора, М. Мегерлинка, Р.Л. Стивенсона, И.Л. Переца, В.М. Текеяна и других [9]. Многолетняя переводческая практика обусловила высокий профессионализм Балтрушайтиса в технике стихосложения.

В лирике «русского» периода, в течение примерно восьми лет (1915—1923), а именно в сборнике «Лилия и серп», можно найти несколько стихотворений, в которых Балтрушайтис без явных нарушений использовал все параметры стихового построения онегинской строфы: метро-ритмическую базу четырехстопного ямба, 14-строчную строфу со строгой последовательностью способов рифмовки AbAb CCdd EffE gg (прописные буквы — женские рифмы, строчные — мужские). Балтрушайтис «размывал» строгий рисунок композиции строфы: стиралась грань между 1-м четверостишием, дававшим тему строфы, и 2-м, тему развивавшим; кульминация нередко соединялась с концовкой. Изменялась и сама строфическая функция. Замечание М.Л. Гаспарова об однострофных стихотворениях, в которых из собственно строфы (повторяющейся структуры строк) строфа онегинская становится как бы твердой формой ([3]; 261), следует, по-видимому, отнести и к другим случаям, где количество строф колеблется от одной (I) до четырех (IV). Таковы «Село Ильинское» (1915—1916, I—IV), «Метель» (1917, I), «Письмо» (1917, I—IV), «Вешние струны» (1918, I), «Вячеславу Иванову в Красной Поляне» (1918, I—III), «Два стихотворения» (1923, I—II) [1]. В этих произведениях превалирует лирическое медитативное начало — «состояние задумчивости» ([7]; 167), в нем слышны отголоски всех излюбленных балтрушайтисовских тем и мотивов: одиночества, экзистенциального сиротства, размышлений о судьбах человека и поэта. Поэтому здесь онегинская строфа формально остается релевантной сфере лирического произведения: с формальной стороны, Балтрушайтис явно подчеркивал сходство стихосложения своей стро-

фы с онегинской, с другой — нарушал традицию ее использования и восприятия, что, по словам М.Л. Гаспарова, придавало лирической медитации характер тонкой поэтической игры ([3]; 261).

«Литовский» период творчества был существенно иным: «в качестве основы литовской лирики сильнее ощутил опыт Евангелия и культуры земледельцев, сконцентрированный в пословицах, народных сентенциях» ([12]; 10). Возвращение к родному языку во втором периоде творчества было нелегким: «больше всего воли и усилий потребовалось поэту для преодоления языкового барьера» ([7]; 208), но оно стало для Балтрушайтиса важнейшим фактором, определившим новый пафос его творчества: выражением духа литовского народа. Этот момент можно охарактеризовать как наметившуюся тенденцию поиска выражения этнонациональной идентичности. Поэтому совершенно естественно лирический субъект Балтрушайтиса в лирике литовского периода сливается с сакральной фигурой «дайнюса» (певца). Культура бытования этого образа в балтийских литературах обусловлена его универсалистской функцией: из уст дайнюса звучат идеалы духовности, гуманизма, народности ([13]; 36—53, 248).

Поэма «*kurtūvės*» («Новоселье») — первое произведение, напечатанное на литовском языке, — появилась в 1941 году в Париже. Современный Балтрушайтису литовский критик с одобрением отмечал, что его лирический субъект «теперь /.../ смотрит на мир через окошко маленькой избенки и видит чудо — ему из избенки ближе до неба» [15]. Там же в Париже были созданы еще два сборника литовских стихотворений — «*Ašarų vainikas*» («Венок из слез»; 1—2 части, 1942 г.) и «*Aukuro dūmai*» («Дым жертвенника», 1943 г.), о которых тот же критик писал, что в этой поэзии возникает особая магия духовности, квинтэссенция «литовскости» [15]. Четвертой частью сборника «*Aukuro dūmai*» должна была стать опубликованная в 1944 году в литовской периодике поэма «из народной жизни» «*Dulkės ir žvaigždės*», предисловие к которой и составляют двенадцать строф, опознаваемые как строфы онегинские, но написанные на литовском языке. В чем заключается своеобразие онегинской строфы на литовском языке?

Балтрушайтис трансформировал структуру строфы с помощью всего одного приема: нерегламентированного в онегинской строфе появления гиперкаталектических (наращенных) женских окончаний вместо окончаний мужских в шести стихах. 1—12 стихи в онегинской строфе Балтрушайтиса — с женскими клаузулами, 13—14 — с мужскими (см. табл.).

Рассмотрим, насколько это незначительное изменение меняет экспрессивную роль композиционной структуры балтрушайтисовской

Номер стиха	Схема рифмовки		Клаузулы у Пушкина	Клаузулы у Балтрушайтиса
	Пушкин	Балтрушайтис		
1	A	A	ж	ж
2	b	B	м	ж
3	A	A	ж	ж
4	b	B	м	ж
5	C	C	ж	ж
6	C	C	ж	ж
7	d	D	м	ж
8	d	D	м	ж
9	E	E	ж	ж
10	f	F	м	ж
11	f	F	м	ж
12	E	E	ж	ж
13	g	g	м	м
14	g	g	м	м

строфы. Ритмика 1—12 стихов достаточно ощутимо изменена благодаря женским окончаниям. Как отмечено литовскими исследователями, «большинство литовских стихотворений Балтрушайтиса написано женскими парными и перекрестными рифмами с незначительным преобладанием парных» ([7]; 245—246). Безударные окончания строк (женские клаузулы) подчеркивают ритмическую монотонность стихотворений. Эту особенность Балтрушайтис перенес в архитектонику онегинской строфы: сохранив пушкинскую схему рифмовки, он преобразовал ее в соответствии с закономерностью своего литовского стихосложения. И лишь в 13—14 стихах сохранил мужские парные рифмы, как у Пушкина. Благодаря этому «перепаду» ритма в каждой строфе в 13—14 стихах с мужскими окончаниями появляется экспрессия аккордных стихов, в которых особо акцентируется точка зрения автора-повествователя.

Благодаря формальному пересозданию в строфе также преодолелась ограниченность запаса рифм, Балтрушайтис мог рифмовать словоформы разных частей речи. Для чего это могло понадобиться? Исследователи отмечают пристрастие Балтрушайтиса к богатой рифме, то есть максимальной фонетической схожести рифмуемых слов, что в его литовской лирике является законом ([7]; 246). Эта же тенденция сохранена в онегинской строфе поэмы: рифма совпадает до четырех звуков.

Как известно, пушкинская онегинская строфа воспринималась как носительница новой ритмической тенденции, когда четырехстопный ямб соотносился с романнным жанром и с разговорным типом речи. Именно такая разговорная интонация создается Балтрушайтисом. Использование этой жанрово-стилистической особенности онегинской строфы актуализирует ассоциацию с пушкинским романом: подобно фигуре «автора романа» в «Евгении Онегине», чьим приятелем называется Онегин, в «Dulkēs ir žvaigždēs» появляется фигура «автора поэмы», знакомого с дайнюсом, который мог стать в поэме главным персонажем (судя по Предисловию). Убеждает в этом сопоставление мотивов знакомства «автора» и героя во II строфе «Евгения Онегина» и в I строфе поэмы.

II

1. Так думал молодой повеса,
2. Летя в пыли на почтовых,
3. Всевышней волею Зевеса
4. Наследник всех своих родных.
5. Друзья Людмилы и Руслана!
6. С героем моего романа
7. Без предисловий, сей же час
8. Позвольте познакомить вас:
9. Онегин, добрый мой приятель,
10. Родился на берегах Невы,
11. Где, может быть, родились вы
12. Или блистали, мой читатель;
13. Там некогда гулял и я:
14. Но вреден север для меня.

I

Подстрочный перевод

- | | |
|------------------------------------|--|
| 1. Šio krašto dainių aš pažįstu... | 1. Певец этого края мне знаком... |
| 2. Daug apie jo kankles kalbėti | 2. Много говорить о его канклес /гуслях/ |
| 3. Gal niekas kitas ir nedrįstų, | 3. Другой бы и не решился, |
| 4. Bet ašen — aš lankiau jo klėtį, | 4. Но не я — я был у него в амбаре, |
| 5. Geraį žinau jo visą kiemą | 5. Хорошо знаю весь его двор |
| 6. Ir žaliaį vasarą, ir žiemą... | 6. И зеленым летом, и зимой... |
| 7. Ir jo, ir mano ryto svajos | 7. И его, и мои утренние грезы |
| 8. Ir viltys buvo lygiai gajos, | 8. И надежды были одинаково живучими, |
| 9. Ir mudu auklėjo ir šildė | 9. И обоих нас воспитывал и грел |
| 10. Viena ugnis, šios žemės saulė, | 10. Один огонь, солнце этой земли, |
| 11. Kaip ir viciaip dienų apgaulė | 11. Так или иначе, обман дней |
| 12. Vargus ir lūkesius atpildė... | 12. Отплатил горестями и ожиданиями... |
| 13. Be to — abu iš Pantvardžių, | 13. Кроме того — мы оба из Пантварджий, |
| 14. Iš kur pradžia visų pradžių... | 14. Где начало всех начал... |

Содержание II—XII строф Предисловия — представление характернейших черт литовской жизни, быта и исконного литовского характера, воспринимаемых в качестве национальной ценности благодаря дайнюсу, поселившемуся в родной деревне Балтрушайтиса Пантварджай. Это радикальный шаг Балтрушайтиса, придавший сакральной фигуре певца статус обычного деревенского жителя, литовца как такового. Мир Пантварджай моделирует ситуацию отношений индивида и замкнутого пространства, образующих «чувственно воспринимаемый, конкретный законченный космос знакомых предметов и людей» ([16]; 42), идентифицируемый в сознании каждого литовца с деревней, с домом. В знакомом пространстве человек становится понятен сам себе: называя предметы и все окружающее, он достигает самоопределения. Условие наличия онтологически знакомого пространства, сущностной среды экзистенции — Дома — формирует своеобразие мироощущения дайнюса, автора поэмы и их сознания. Чье же сознание изображено в Предисловии к поэме?

Переход от формы лирической к форме лироэпической заявлен в Предисловии и как слияние, и как разделение — возникновение дистанции между дайнюсом и «автором поэмы». Автор-повествователь смотрит на свой родной край как бы со стороны, подвергая изображение «исконных литовских углов» (III, 12) более строгому осмыслению. Именно этот момент подчеркивает разницу между автором и дайнюсом: «Но вернемся к дайнюсу — / Хотя все, о чем я здесь сказал, / Вряд ли сам дайнюс понял, / И мне это не раз подтверждал» (XII, 1—4). Вспомним аналогичный ход у Пушкина: «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной» (I, lVI). Представляется, что грани сознания, связанные с этническими критериями, этическими устремлениями, прежде всего, моральной регуляцией, и действенные в сфере прошлого (памяти народа) как гармоничное сочетание указанных качеств, соотносимых с литовской идентичностью, литовским «способом представления мира в сознании» ([4]; 52), релевантны сознанию дайнюса. В настоящем уровень этих представлений снижается или подвергается забвению вследствие исторических перемен в жизни жителей деревни и Литвы в целом, поэтому они актуализируются как национально-исторические в сознании «автора поэмы». Балтрушайтис также перенес в поэму свое метафизическое ощущение жизни (свойственное его лирическим произведениям), и от имени автора-повествователя осмыслил жизнь отдельного деревенского бедолаги, жизнь дайнюса, вероятно, и свою собственную в контексте человеческой жизни вообще. Человеческая жизнь — необыкновенное и таинственное событие, указывающее на

нечто такое, чего жизнь не охватывает, не вмещает: «Так суждено, что вся / Правда человека — правда одного дня...» (X, 13, 14); «Она на глазах сгорает и гаснет, / Человек столько знает правды, / Столько правды в веках было, / Сколько в капле — океана...» (XI, 1—4).

Вследствие такого усложнения структуры личностного сознания — дайнюса и автора поэмы — формируется доминирующая проблема: судьба Литвы, осмысленная в Предисловии как «движение» литовской идентичности, в онтологическом пространстве и времени.

Итак, значение историко-культурной традиции во многом обусловило стихотворную форму поэмы Балтрушайтиса: определенная проблематика и ее жанрово-стилевые особенности предопределили форму стиха — онегинскую строфу. В архитектонике стиха проявляется потенциал художественной выразительности балтрушайтисовской онегинской строфы. Важным качеством поэмы является стремление к разговорной краткости периодов и простота лексики. Также отмечена органическая связь структуры стиха со спецификой литовского языка.

В целом современные исследователи воспринимают литовский период творчества Балтрушайтиса как синтез глубочайших традиций литовской культуры и европейских новаций начала XX века. Весьма своеобразные нити связывают творчество поэта с поэтической традицией пушкинского романа. Оригинальность структурно-смыслового решения при создании литовской поэмы в немалой степени обусловлена воздействием стиха онегинской строфы, чьи уникальные особенности были осмыслены Балтрушайтисом как наиболее адекватная форма для поэмы «Dulkės ir žvaigždės».

ЛИТЕРАТУРА

1. Балтрушайтис Ю. Дерево в огне: Стихи. Вильнюс, 1983.
2. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х—1925-го годов в комментариях. М., 1993.
3. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 2000.
4. Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1988.
5. Гринбаум О.Н. Ритмика и архитектоника Онегинской строфы // Эстетико-формальное стиховедение. — СПб., 2001 [http://rusnauka.narod.ru/lib/author/grinbaum_ol/3/index.html] (23. 10. 2004).
6. Гринбаум О. Сопоставительный анализ онегинской строфы Пушкина и Баратынского // *Respectus philologicus*. N 1(6). 2002 [http://filologija.vukhf.lt/102green.htm] (10. 12. 2004).
7. Даўэтите В. Юргис Балтрушайтис. Вильнюс, 1983.
8. Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т.4. М., 1975.
9. Ю. Балтрушайтис // Век перевода: Русский поэтический перевод XX—XXI веков, 2005 [www.vekperevoda.com] (10.01.2005).

10. Baltrušaitis J. Dulkės ir žvaigždės. Poemos pratarinė // Baltrušaitis J. Poezija. Vilnius, 1967. Подстрочный перевод мой. — М.Р. В тексте статьи цитаты из поэмы с указанием в круглых скобках номера строфы и стиха.
11. Baltrušaitis J. Autobiografijos žinios // Baltrušaitis J. Poezija. Vilnius, 1967.
12. Daujotytė V. Jurgis Baltrušaitis — metafizinis poetas // Jurgis Baltrušaitis: poetas, vertėjas, diplomatas. Vilnius, 1999. Перевод с литовского здесь и далее мой. — М.Р.
13. Gaižiūnas S. Kultūros tradicijos baltų literatūroje. Vilnius, 1989.
14. Kubilius V. Jurgio Baltrušaičio kelias // Baltrušaitis J. Poezija. Vilnius, 1967.
15. Merkėlis A. Žmogus visatoje (Didžiojo dainiaus J. Baltrušaičio mirties proga) // Ateitis. Kaunas, 1943. Balandžio 3.
16. Šliogeris A. Žmogaus egzistencija ir šiuolaikinis romanas // Šiuolaikinė literatūros pasaulis. Vilnius, 1989.

Onegin's Stanza in the Strophic Repertoire of the Jurgis Baltrushaitis

In the article under discussion the works of the famous Lithuanian Jurgis Baltrushaitis (1873—1944) are analyzed in their connection with Russian cultural tradition. The author of the article argues that Baltrushaitis regarded the unique features of Onegin's stanza from the novel 'Evgeny Onegin' by A. Pushkin as the most adequate genre-stylistic form for the poem 'Dulkės ir žvaigždės' in the Lithuanian language. In the Lithuanian language Onegin's stanza reflected the peculiar style of Baltrushaitis and corresponded to the poetic system of his native language.

Луис де Гонгора и русский символизм

В «Эмблематике смысла» (1910) [1] Андрей Белый прослеживал «невольный» переход теории знания в теорию ценностей, при котором обосновывается необходимость описать и систематизировать проявленные ценности, что, в свою очередь, приводит к возникновению литературоведения как науки, которая бы занималась изучением творческих памятников со стороны их формы, содержания и взаимной связи: «...Самая метафизика переходит в теорию ценностей; ценность символизуется живой, индивидуальной деятельностью; и эмблемами ценности в искусстве окажутся образы сверхчеловеков и богов. Такова Беатриче у Данте, таковы образы Христа, Будды; искусство переходит здесь в мифологию и религию; в центре искусства должен стать живой образ Логоса, т.е. Лик /.../ Желая опереться на образ воплощенного космоса как на Лик, мы видим, что красота этого Лика есть пена на гребне религиозного творчества...» ([1]; 43).

Рассуждения Белого о трансцендентном Лике как норме творчества, опирающейся на религиозно-эстетическую основу, возвращают нас к средневековому мирозерцанию и средневековой поэтике, столь зримо присутствующих в испанском барокко и являющихся объединяющим качеством двух его сторон — культеранизма и концептизма.

Интуитивные прозрения Андрея Белого служат опорным пунктом для разъяснения тематики и содержания «арте майор» Луиса де Гонгоры-и-Арготе (1561—1627) — выдающегося поэта-культераниста. «Арте майор» — большие поэмы Гонгоры последнего периода его творчества: «Фабула о Полифеме и Галатее» (1612—1613), незаконченная поэма «Уединения» (1613—1614) и «Панегирик герцогу Лермы» (1617).

Пилигрим и старец, персонажи «арте майор», — два alter ego самого поэта. Один находится в начале жизненного пути, другой его завершает. Но пилигрим неотступно следует за старцем, внимая его беседам; пилигрим блуждает по свету, старец же всегда у себя дома. Старец символизирует первочеловека, усматривающего в деятельности своих детей мистерию жизни, где, говоря словами Андрея Белого, «странствование за исканием смысла уподобляется искусам неопита, подвергаемого опасностям смерти в земле, в воде и в огне...» ([1]; 39). Земля у Гонгоры есть «уединение равнин» (первая поэма «Уединения»),

вода — «уединение рек» (вторая, неоконченная поэма), огонь — «уединение пустынь» (третья, ненаписанная поэма).

Мысль Андрея Белого о познании в поэзии нового через старую культуру словно дает ответ на вопрос, почему в больших поэмах Гонгоры история, география, естественная история и т.д. не имеют никакого отношения к состоянию науки в XVII веке, почему дон Луис, следуя общему обычаю почти во всей ренессансной литературе, возвращается к миру идей и представлений латинских писателей, создавая то, что Ролан Барт будет называть «небольшим, диковинно скроенным сводом энциклопедических знаний, некой нелепицей /.../ как раз и образующей расхожую “реальность”, к которой приспосабливается и в которой живет индивид» ([2]; 172—173).

Важным оказывается акцент Андрея Белого на том, что мир искусств есть продукт энергетического процесса, где творчество есть «столкновение потенциальных энергий (художника и грубого вещества), переходящих в энергии кинетические» ([1]; 42). Тот же энергетический всплеск, сопровождаемый переходом потенциальных энергий в кинетические, характерен для эпохи барокко, когда мир, возрожденчески обездвиженный (кровь — коралл, вода — кристалл), пускается в движение. Сам поэт переполняется страстью, внутренним движением, и потому движутся вместе с ним все синтаксические элементы в порыве порой бредовом, и в этой подвижности они останутся, обузданные только неоклассицизмом XVIII века.

Необходимость привлечь публику заставляет барочного поэта и живописца превращать художественное пространство и время в нечто непрерывное. Апеллируя к читателю и зрителю, искусство барокко стремится поставить их в позицию соучастника. Например, задний план полотна или фон поэмы призван создавать впечатление непрерывного перехода от пространства реального к пространству изображенному — воображаемому. Тем самым окружающая реальность словно интегрируется в произведение искусства. Эта непрерывность пространства и времени, почерпнутая из самого созерцания природы, придает барочному произведению динамизм, ощущение бесконечного движения, по сути единственной мерой протекания которого является течение времени. «Мы узнаем, что образы искусств стремятся к гармонии, а гармония есть музыкальный принцип, подчиненный мелодии; далее узнаем мы, что музыка, искусство чистого движения, подчинена времени, а время — форма внутренних интуиций» ([1]; 42). Процесс протекания и время свидетельствуют о смертности всех вещей и о близости смерти. Поэтому часы, помимо других символов неизбежной тленности, та-

ких как руины, розы и т.д., являются неизменным объектом изображения для художников барокко.

Композиция «Уединения» строится по четырем возрастам человека. Это весьма распространенный литературный прием. Так, в «Критиконе» Балгасара Грасиана, восторженно относящегося к автору «Уединений», принят именно этот принцип разделения на главы. Следует предположить, что в первой поэме дон Луиса изображена юность с ее любовью, играми, женитьбами и радостями; во второй — взросление, с рыбной ловлей, соколиной охотой, навигацией; в третьей — зрелость и возмужание, в четвертой — старость.

Традиционно считалось, что слово «барокко» восходит к испанскому слову *berguesso*, обозначающему жемчужину неправильной формы. Кроме того, это слово соответствует юридическому термину из тосканского диалекта, который указывал на разновидность контракта, имеющего ограниченную силу, что на практике всегда означало возможность обманывать. Однако есть и другая — так сказать, «философская», или «ученая», гипотеза. Она связана с наименованием определенного типа силлогизма, называемого *bagoso*. Известно, что еще в 1519 году испанский гуманист Луис Вивес смеялся над парижскими профессорами, увлекающимися *bagoso* и схоластической софистикой.

Этот ученый силлогизм звучит примерно следующим образом: «Каж-дое X является Y, некоторое Z не является Y, следовательно, некоторое Z не является X». Например: «Каждый заяц быстро бегаёт; некоторые животные не бегают быстро, следовательно, они не зайцы». В силлогизмах этого разряда первый термин, оканчивающийся на «а», — общий утвердительный тезис, в то время как другие два, на «о», являются частичными утверждениями. Такие псевдологические умозаключения были в большом ходу в эпоху Возрождения, тогда же они и обросли сложными формальными украшениями.

Таким образом, уже само слово «ба-рок-ко» по своему звучанию является указанием на силлогизм и настраивает на поиски скрытого смысла во всем, где присутствует намек на саму идею барочности. Этот силлогизм можно считать и стилистическим приемом, весьма характерным, в частности, для поэзии Луиса де Гонгоры-и-Аргете, так как его многочисленные метафоры сводятся к формулам А, но В; А есть В, а не В есть А; не В, А; не В, но А и т.д.

Примечателен феномен популярности Гонгоры у испанских символистов, которые сочли, что их поэтическое кредо совпадает в общих чертах с культеранизмом, и его поэтические приемы были востребованы в начале XX века. Символисты увидели в кордовце поэта, воспева-

ющего их собственные чувства, притом современным им поэтическим языком, языком, исполненным богатства, смелости и совершенства. Оценили также его качество «чистого поэта», обращенного исключительно к собственному творчеству.

Для русских символистов, с их представлением об истине как символу ценности, «истина, понятая как долженствование суждений, превращает течение мира в течение силлогизмов» ([1]; 76), — писал Андрей Белый, для которого весь мир мыслился как огромный силлогизм. Белый делает вывод: «все группы понятий суть понятия эмблематические /.../ Эмблему эмблем, как абсолютный предел для всяческого построения понятия, мы и назовем со стороны познания Символом» ([1]; 51). То есть, сформулировав понятие ценности, определяющей бытие познания, Андрей Белый утверждает, что образом ценности может быть лишь эмблема ([1]; 74). «...Теория символизма есть теория, выводящая ряды методических дисциплин как ряд эмблем Символа» ([1]; 79).

Примечательно, что именно средневековый интерес к символу и аллегории способствовал появлению «эмблем» — символических гравюр, которые вошли в моду в европейский придворный обиход в конце XV века. Откуда в Испании в барочную эпоху эта тяга к эмблематике? Некогда Максим Тирский оправдывал культ образов и объяснял его слабостью человеческой природы, нуждающейся в том, чтобы прикрепить мысль к материальному знаку. «Те, у кого сильная память и кому нужно только поднять глаза к небу, чтобы почувствовать присутствие богов, те, возможно, не нуждаются в изваяниях; но таковые очень редки, и в огромной толпе с трудом отыщешь человека, который воссоздал бы в памяти божественную идею, не нуждаясь в подобных пособиях» ([3]; 425—426).

Непонимание Возрождением истинной природы египетских иероглифов, принимавшихся за идеографическое письмо, при помощи которого египетские жрецы преподавали свою мудрость, повлекло появление этих аллегорических изображений с пояснительными стихами, призванными преподать моральную истину. Эти надписи, как предполагалось, приводились с назидательной целью и внушали непосвященным морально-этические догмы.

Многие поэтические образы в испанской литературе XVII века восходят к известным эмблемам, и в целом свидетельствуют об общепринятом стиле мышления, выработанном в постоянном обращении к книгам эмблем. В течение XVI—XVII веков Европа была наводнена подобными сочинениями. Считалось, что эмблема способна сообщать истинную рассудку более непосредственно, чем при помощи слов, и что выс-

шее знание запечатлевается в уме в адекватной форме именно в том время, пока взгляд блуждает по символическим деталям гравюры. Эмблема разумелась как визуальный концепт и как мощный инструмент обучения и потому использовалась иезуитами при надлежащем случае, и не только ими. Сама же манера прибегать к наглядной иллюстрации происходит из техники проповеди средневековых священнослужителей, особенно францисканцев.

На наш взгляд, в смысл эмблемы вкладывалось некое условие культурного контекста, «вся совокупность смыслов, не выраженных эксплицитно», по выражению Г.К. Косикова, «неявная культура»: это «не столько те знания и взгляды, которые рационально усвоены личностью в процессе воспитания /.../ сколько те, которые бессознательно ассимилируются человеком уже в процессе самой его погруженности в определенный культурный мир, выступая в произведении как невысказанный контекст этой культуры. Наличие такого контекста, как бы впитанного произведением, а затем незаметно, но действительно излучаемого на читателя, как раз и создает впечатление той глубины и многозначительности художественно-литературного текста /.../ которую имеет в виду Барт, говоря о “символичности” литературы» ([2]; 36—37).

Связь между видением поэта и практической деятельностью Андрей Белый назвал «символическим, т.е., познанием не раскрываемым единством»: «От объективного данного нам бытия мы взлетаем на края познания, где бытие лишь познанию снится, и оттуда опять взлетаем мы к символическому единству; тогда мы начинаем понимать, что и познание — сон этого единства; во сне просыпаемся мы ко сну; /.../ смысл сменяется смыслом; /.../ и мы не знаем бодрствующих, пока не сознаем, что самый процесс пробуждения от сна ко сну есть деятельность, но деятельность творческая; что-то в нас творит свои сны; и потом их преодолевает; то, что творит наши сны, называем мы ценностью; но эта ценность — символ; то, что творится в снах, называем мы действительностями...» ([1]; 38).

При изучении творчества Гонгоры невольно напрашивается предположение, что незаконченная поэма «Уединения» рисует мир искусственного рая, описанного по-возрожденчески, как будто душа, попавшая в рай, радуется посредством всех пяти чувств, всей полноты человеческой природы. Ее ожидают сильные ощущения, на земле невозможные и неизвестные, притом именно телесного свойства, хотя и крайне сублимированные. Для обозначения невозможного, но легко доступного для нашего мышления мира, о котором нам, тем не менее, трудно составить отдельное, ясное и четкое представление, поэт прибегает к метафоре.

Особенностям поэтического зрения обязан Гонгора необычности своего искусства. Между видимым и мыслимым образом у него встает воспоминание. Гонгора смотрит сквозь всю греко-латинскую традицию. Этот порыв «создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний» особенно ценил и Андрей Белый, поскольку из него проистекает неослабевающее стремление сочетать художественные приемы разнообразных культур. В нем, по мнению Белого, — «вся сила, вся будущность нового искусства» ([1]; 26).

В процессе метафоризации, по мысли Поля Рикера, основная роль принадлежит понятию «видеть как» Витгенштейна ([4]; 242—272). Именно категория «видеть как» является, по Рикеру, определяющей для сходства, и ее первичность по отношению к сходству наиболее ярко проявляется в языковой игре, в которой смысл выполняет иконическую функцию. Рикер сделал вывод о выращивании смысла как такового в толще образов, высвобождаемых поэтическим текстом ([4]; 242—272). Однако в «Эмблематике смысла» Андрей Белый уже писал об этом: «...Останавливаясь на искусстве, мы видим, что все в нем — одна форма; смысл искусства точно так же выдавливается из собственной сферы; он оказывается смыслом религиозным» (подробно этот вопрос разработан Белым в статье «Смысл искусства», 1910).

«Понимая “форму” как субъект суждения, мы превращаем суждение “содержание есть форма” в суждение обратное: “форма есть содержание”» ([1]; 51, 78). Это заявление Белого наиболее метко отражает суть поэтики «арте майор» Гонгоры, где дерзкая установка на ломку существующих эстетических норм происходит более от разума, чем от чувства. По Ролану Барту, произведение подобно форме, которую «почередно наполняют более или менее возможные исторические смыслы; произведение “вечно” не потому, что оно навязывает различным людям некий единый смысл, а потому что внушает различные смыслы единому человеку, который всегда, в самые различные эпохи говорит на одном и том же символическом языке: произведение предлагает, человек располагает» ([5]; 350—351).

Сопоставление примитивности сюжетных ходов поэмы «Уединения» с красочностью описаний наводит на мысль о том, что такая диспропорция нарочита, что именно в ней коренится суть этого своеобразного манифеста культуранистской поэзии Гонгоры, каким является поэма «Уединения». Искусство явно одерживает верх над существующей реальностью, а силой воображения создает реальность новая, не имеющая ограничений в пространстве и времени — открытая, незамкнутая реальность искусства. Речь здесь может идти о поэтическом влия-

нии на действительность, которая сама по себе, сырая, аморфная, — скупа и не может стать категорией, лежащей в основе поэтики.

Гонгора ведет двойную игру «избежания и приближения»: избегает элементов повседневной действительности, чтобы заменять их идеальными, которые только посредством чудесного моста интуиции поэта могут быть соотнесены с тем, что заменяют. В поэтике Гонгоры возникают странные ряды, очень несхожие составляющие которых оказываются объединенными только наименованием: «золото», «кристалл», «лилии» и др. Когда Гонгора повествует о море, образы относятся к воздушным стихиям; когда говорит о воздухе, образы соотносятся с морем (а птицы — с «мимолетными скифами ветра»); когда пишет о земле, образы соотнесены с огненной стихией и т.д.

Представляется, что подобный словарь складывается у Гонгоры в результате метафоризации по двум причинам.

Во-первых, перечисления Гонгоры представляют собой в большой мере комбинации единого объекта изображения, которым для кордовского поэта всегда была красота. Чем этих комбинаций больше, тем труднее выделить и постигнуть сам объект. То, что дано как очевидное, не подлежит сомнению, хотя перевести подобный опыт на язык понятий порой бывает нелегко. Перечисления, то есть «творческий ряд», отражают умножение аксиоматичного опыта. В человеческой жизни существует немало разновидностей аксиоматичного опыта, например, любовь, которая вообще не поддается пониманию и умозрению. И все же человеком владеет жгучее желание понять, что такое любовь, о чем свидетельствует литература, одержимая непрерывным воспроизведением этого аксиоматичного опыта, и поэма «Уединения» — пример тому. Гонгоровский пилигрим оплакивает на протяжении всего произведения свою отвергнутую любовь, в то время как возлюбленная его не названа. Нет ни ее портрета, ни имени; не известно, какой была история этой несчастной любви. Налицо пережитый героем аксиоматический опыт при полном отсутствии его психического анализа. Перечисления Гонгоры призваны либо отразить ускользающий психический опыт, либо передать представление поэта о прекрасном.

Во-вторых, подобные ряды представляют собой описание механизма символизации и выбора символа. По Белому, символ раскрывается в эмблематических рядах познаний и творчеств. «И потому-то близки нам древние слова мудрости, — пишет Белый. — Ищи путь, отступая все более внутрь; ищи путь, выступая смело наружу. Не ищи его на одной определенной дороге /.../ Ищи путь, пробуя всякие испытания, чтобы понять рост и значение индивидуальности» ([1]; 39).

Коль скоро творческий образ не всегда поддается обрисовке, остается, по мысли Белого, «преодолевать его творческим рядом» до тех пор, пока этот ряд не достигнет своей вершины в теургическом творчестве. Белый в «Эмблематике смысла», говоря о точном знании, которое рождается из приблизительного знания «путем сужения в точку, доведения понятия до его предела», рассматривает именно познавательную сторону символизма. Процесс создания точных наук, по Белому, сродни творческому процессу символизации. «Символ есть предел всем познавательным, творческим и этическим нормам» ([1]; 63), — писал он, предвосхищая когнитивную теорию метафоры. Восхождение в творчестве мыслится Белым как преодоление творческого образа творческим рядом.

Белый стремился вывести принципы символизма, которые составили бы настоящую философскую систему, и показать важность моделирующей роли образа ([1]; 38). Она является главной не только в процессе формирования представления об объекте, но и предопределяет способ и стиль мышления о нем.

Творчество, стремясь к совершенству, пытается охватить все значительные сферы человеческой деятельности, причем проделывает над ними «процедуру символизации» ([1]; 79). В процессе метафоризации, в замене одного понятия другим, решающую роль играют вполне определенные мотивы. Метафора есть суть гонгоризма. Оценка разными эпохами наследия Гонгоры совпадает с оценкой ими функции метафоры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Здесь и далее работа Андрея Белого цит. по изд.: Белый Андрей. Символизм как миропонимание / Под ред. Л.А. Сугай. М., 1994.
2. Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму. М., 1998.
3. Гермес Трисмегист и герметическая традиция востока и запада / Пер. К. Богущого. Киев - М., 1998.
4. Ricoeur Paul. La m(taphore vive. Paris: Editions du Seuil, 1975: Ch. VI 'Le travail de la ressemblance'.
5. Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Luis de Gongora and Russian Symbolism

In the article the bases of Luis de Gongora's poetics are considered in comparison with the aesthetic principles of Russian symbolism. The author points out that Andrey Bely's reasoning about the 'transcendental Face' as a norm of creativity is based on religion. It returns us to the medieaval outlook, which is present in the art and literature of Spanish baroque. Bely's intuition serves a kind of explanation for Gongora's 'art major'. The author believes metaphor is the essence of Gongora's poetry and confirms that the estimation of Gongora's heritage by different epochs coincides with their estimation of metaphor.

Ф. Кафка и Ф.М. Достоевский: проблема создания игровой реальности в романах «Процесс» и «Преступление и наказание»

Ф.М. Достоевский, один из великих учителей Ф. Кафки, умер за два года до рождения австрийского писателя. Ф. Кафка появился на свет в 1883 году в Праге, столице Богемии, которая тогда входила в состав Австрийской империи. Исторически сложилось так, что Богемия стала районом взаимодействия двух народов с разной культурой: чехов и немцев. Кафка был знаком со славянской культурой еще с детства ([1]; 183); впоследствии чрезвычайно важную для него приобретет культура русская [2].

А. Жид говорил о том, что западному салонному сознанию нелегко было с первого взгляда «схватить и постигнуть Достоевского» ([3]; 20). Тем не менее Кафка стал одним из первых реципиентов творчества Достоевского за рубежом: 1912—1915 годы в литературоведческих исследованиях были справедливо названы «русским периодом» творчества Кафки, когда наиболее значительными для писателя становятся произведения Достоевского [4].

Рассказ «Приговор» (1912) знаменует новый этап в творческом развитии Кафки, отделяя ранние произведения писателя от рассказов и романов, созданных им в зрелости. Этот рассказ — одно из немногих произведений, в которых присутствует конкретное указание на место и время изображаемых событий: в рассказе упомянуты такие русские города, как Киев и Петербург. Меньше чем через два месяца писатель создаст новеллу «Превращение» (18 ноября — 6 декабря 1912 года). Зрелая проза Кафки во многом представляет собой диалог писателя с его учителем — Достоевским.

Кафка и Достоевский были людьми разных поколений, разных судеб: Достоевский прошел все ужасы каторги, в его жизни было страдание физическое и духовное. Внешняя канва жизни Кафки, на первый взгляд, ничем не примечательна. С детских лет он ощущает родительский дом (а потом и университет, и работу, которая не оставляла места для литературы) как тюрьму. Тюрьма стала для него не местом заключения, как для Достоевского, а атмосферой жизни. В романе «Процесс» герой пытается прорваться в высшие сферы суда; ожидает, что ему

скоро вынесут приговор — возможно, он будет заключен в тюрьму; ареста не произошло, но роман пронизан гнетущей атмосферой несвободы и страха. Описывая жизнь героя в этой тягостной атмосфере, Кафка опирался не только на свое понимание жизни, но и на письма Достоевского.

Отрывки из произведений Достоевского, размышления о нем присутствуют в дневниках Кафки с 1913 года. Кафка напишет об особом методе мышления у Достоевского: это мышление «пронизано чувствами» («Besondere Methode des Denkens. Gefühlsmäßig durchdrungen. Alles fühlt sich als Gedank, selbst im Unbestimmtesten», 21 июля 1913) [5]. Кафка отмечает необычайную концентрацию духовных сил у героев Достоевского. Действительно, почти все герои Достоевского находятся на пике какой-либо страсти или в экстремальной ситуации, которая позволяет максимально раскрыться личности: именно поэтому жанровое содержание романов Достоевского тяготеет к жанру трагедии.

Об элементах трагедии в произведениях Достоевского писали многие. Так, Вяч. Иванов говорил о том, что «роман Достоевского есть роман катастрофический, потому что все развитие бежит к трагической катастрофе. Он отличается от трагедии только двумя признаками: во-первых, тем, что трагедия Достоевского не разворачивается перед нашими глазами в сценическом воплощении, а излагается в повествовании; во-вторых, тем, что вместо многих простых линий одного действия мы имеем перед собой трагедию /.../ внутренне осложненную...» ([6]; 289). Катастрофу-преступление, по мнению Вяч. Иванова, Достоевский объясняет тройко: во-первых, сам человек, по своей личной воле, приходит к преступлению («чтобы видно было, как Бог и дьявол борются в сердцах людей»), во-вторых, психологическая составляющая для Достоевского играет большую роль, наконец, в-третьих, важны «прагматизм внешних событий», сама логика жизни, ведущая к преступлению ([6]; 290). В сущности, Вяч. Иванов развивает одну из идей Д. Мережковского о романе „Преступление и наказание“. Мережковский говорит о том, какую роль играет присутствие Рока в произведениях Достоевского, в частности, в романе, „Преступление и наказание“: „Он /Достоевский/ нарочно вводит в рассказ трагический элемент Рока посредством постоянного совпадения мелких случайностей“ ([7]; 111). Кафка, подобно Достоевскому, также вводит в повествование элементы драматургии: для Кафки чрезвычайно важны жесты героя, большинство произведений начинаются с внезапной завязки ([8]; 64). Прибегая к использованию драматургических элементов в прозе, Кафка и Достоевский вводят в повествование тему игры в широком смысле этого слова [9].

Эта тема важна в романе Достоевского «Преступление и наказание» ([10]; 136—164). Сначала Раскольников воспринимает возможное преступление как игру, нечто ненастоящее: «Ну зачем я теперь иду? Разве я способен на это? Разве это серьезно? Совсем не серьезно. Так, ради фантазии сам себя тешу; игрушки!» ([11]; 6). Итак, изначально Раскольников воспринимает мысль об убийстве не иначе, как глупую фантазию. Однако настроение его меняется с каждой секундой. Сначала он думает о том, что шляпа его слишком заметна: мелочи, по его мнению, губят все. Не веря в глубине души в то, что способен на преступление, Раскольников тем не менее с математической точностью пытается предупредить возможные просчеты; он пытается просчитать все, вплоть до количества шагов от своего дома до дома старухи. Раскольников ощущает себя как будто игрушкой в руках высшей силы: «как будто кто-то взял его за руку и потянул за собой» ([11]; 70). Дальнейшие события как бы сами собой складываются в пользу Раскольникова: топор найден; после свершения преступления Раскольникову чудом удается уйти от преследования. Если до преступления, «ни на одно мгновение он не мог уверовать в исполнимость своих замыслов» ([11]; 69), то «последний же день, так нечаянно наступивший и все разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически» ([11]; 70). Эпитет «механический» повторяется в тексте неоднократно: Раскольников опускает топор на голову старухе «почти машинально» ([11]; 85). Он становится как бы игрушкой в руках некой страшной силы.

Итак, в произведении Достоевского показан герой, разрываемый противоречиями: он замышляет преступление, пытается тщательно все рассчитать, но сердцем чувствует, что убить не может. Именно поэтому в романе так сильна тема рока, роль мелкой случайности; герой, колеблющийся и мучимый сомнениями, поставлен перед страшным испытанием. Это испытание возникает как следствие болезненной раздвоенности сознания героя, но оно дает Раскольникову шанс, пройдя все муки ада, прийти к иному уровню познания бытия.

В романе Кафки также важны тема игры, шутовства и серьезности суда. Если в первой главе инспектор убеждает героя не принимать арест за шутку, то события второй главы, казалось бы, опровергают эту мысль, в процесс судопроизводства внесен оттенок шутовства. Йозеф К. также сначала воспринимает процесс как нечто абсурдное, даже как игру. Автору важна тема раздвоенности сознания героя: с одной стороны, процесс для героя сначала не более чем игра, с другой — герой пытается проникнуть в суть этой игры, становится ее участником, и

процесс приобретает необыкновенную серьезность, которая выводит героя на иную ступень самопознания.

Й. Хёзинга, рассуждая о концепте игры в мировой культуре, показывает, как связаны сферы игры и правосудия: «Священному и серьезному действию ни в коей мере не противопоказана игровая окраска» ([12]; 85). Как показывает ученый, правовая практика изначально имела состязательный характер. Перед тем как вынести приговор преступнику, в древности часто метали жребий, с помощью которого узнавали волю богов, — игра приобретала сакральный характер.

У Кафки и Достоевского с героями «играет» некая внешняя сила. Однако эта сила оказывается внешней лишь на первый взгляд: она связана с внутренним состоянием героев. У Достоевского это мысль Раскольникова об убийстве. Относительно Кафки следует говорить об одной из интерпретаций смысла романа, согласно которой процесс есть метафора суда героя над самим собой: в жизнь героев вторгаются Неизвестность, случай, судьба; жизнь превращается в тяжелое испытание.

Одна из важных составляющих темы игры состоит в уподоблении мира театру, а героя — актеру. Эта черта важна как для Кафки, так и для Достоевского ([13]; 124). Йозеф К. — человек, постоянно находящийся среди людей, на публике. Йозеф К. несвободен еще и потому, что ему некуда скрыться от всевидящих глаз окружающих: герою невозможно остаться одному. В романе «Процесс» важен мотив подглядывания и подслушивания. С первой главы романа герой находится под пристальным наблюдением неизвестных ему личностей.

В первой главе показано, что герою предъявлено обвинение, и всё время, пока К. разговаривает со стражниками, за ним наблюдают неизвестные люди: «... в открытое окно видна была та же старуха, в припадке старческого любопытства она уже перебежала к другому окну — посмотреть, что будет дальше» ([14]; 8). Затем: «Старуха напротив уже притащила к окну ещё более древнего старика» ([14]; 11). Придя на первый допрос, К. замечает, что: «В это воскресное утро почти из всех окон выглядывали люди» ([14]; 32). Во второй главе автор показывает, что К. попадает в суд. Из уютного мира, в котором К. жил, герой попадает на окраину, в мир нищеты. В этом мире личного жилья не существует; дом, где располагается суд, напоминает ночлежку: «...все двери были открыты ... во всех комнатах стояли разбросанные кровати, везде лежали люди» ([14]; 33). В третьей главе разговор К. с женщиной-прачкой прерван испуганным шепотом последней: «Тише, Бертольд за нами следит» ([14]; 47).

В результате, автор показывает К., постоянно окруженного людьми; более того, когда К. находится в ситуациях, требующих интимной

обстановки, наедине с женщинами, в повествовании возникает фигура «третьего-лишнего»: в случае с фройляйн Бюрстнер это капитан Ланц, в случае с женщиной-прачкой — студент Бертольд. «Третьей лишней» является и фройляйн Монтаг, с появлением которой в доме фрау Грубах окончательно прерывается связь между фройляйн Бюрстнер и К. В четвёртой главе автор показывает, что Йозефу К. неловко оттого, что на него смотрят капитан Ланц и фройляйн Монтаг: «...они сделали вид, что совсем не следят за ним» ([14]; 67).

С начала романа К. сам разыгрывает нечто, напоминающее театральное действие. К. хочет, чтобы фройляйн Бюрстнер увидела то, что произошло утром. Герой пытается в точности повторить утреннее событие, пережить его заново. К. сам устраивает декорации: «Вы должны себе правильно представить, как расположились все эти люди, это очень интересно. Я — инспектор; вон там, на сундуке, сидит стража, их двое; около фотографий стоят три молодых человека. На оконной ручке /.../ висит белая блузка» ([14]; 27). Это описание очень похоже на театральную ремарку.

К., разыгрывая сцену перед фройляйн Бюрстнер, одновременно берет себе роль инспектора — обвинителя и роль обвиняемого — свою собственную роль. Во второй главе романа желание К. отчасти реализуется: он выступает в роли судьи; К. судит Суд за его небрежность и бестактность по отношению к нему самому. Йозеф К. повторяет утреннее событие, чувствуя себя в какой-то степени «хозяйном ситуации», но его представление прервано стуком в дверь. В дверь комнаты фройляйн Бюрстнер стучит сама Неизвестность, расстраивающая планы К. В этой сцене процесс показа заменяет процесс рассказывания: Йозеф К. разыгрывает эту драму перед женщиной и хочет, чтобы она была единственной зрительницей происходящего. Но иной Зритель, неизвестный и потому страшный, появляется в романе. Это капитан Ланц. Зритель безликий и безмолвный, он оповещает о своем присутствии лёгким стуком; впрочем, ни К., ни фройляйн Бюрстнер до конца не уверены в том, действительно ли стучал Ланц. Таким образом, в романе «Процесс» присутствует прием «удвоенного театра», где за разыгрываемой драмой следит Некто.

Первоначально автор дает только имя Ланца и информацию о том, что он племянник фрау Грубах. Во второй главе романа «Процесс» К. «...нипочем не решился спросить, где тут следственная комиссия, он тут же придумал столяра Ланца — эта фамилия взбрела ему на ум» ([14]; 33). Итак, К. находит следственную комиссию, используя своеобразный пароль, ключик, «волшебное слово» — имя капитана Ланца. Между «актером» и «зрителем» в романе существует некая связь.

Пространство в романе организовано по принципу театральной сцены и зрительного зала. Уже в первой главе романа автор показывает, что К. арестован в день своего рождения, и поэтому он сначала воспринимает все происходящее с ним за шутку, сыгранную коллегами по банку. К. арестован в своем доме — он находился в своей постели. Традиционно дом считается символом интимного мира человека, куда запрещен вход посторонним. В романе этот интимный мир разрушен, суд врывается в дом героя, суд становится единственной темой разговоров К. с женщинами. Суд проникает в самые интимные сферы человеческой жизни. Действие романа протекает в доме героя и в банке, который является своеобразным «филиалом» Суда. И, наоборот, зал заседаний может оказаться чьим-то домом. Собор тоже оказывается связанным с судом. Дом так же, как собор, как банк, — это всего лишь декорация, скрывающая незримый суд.

Пространство второй главы романа напоминает пространство театра. Зал разделен на две половины: актера и зрителей, у которых К. ищет поддержки. К. произносит обвинительную речь. Но гневный монолог не доведен до конца, он прерван криком женщины. Вероятно, по мысли К., один из способов избежать давления суда состоит в том, чтобы самому стать судьей. Именно это и пытается сделать К., разыгрывая «пьесу» перед фройляйн Бюрстнер, а затем, обвиняя суд в небрежности и нетерпимости. К. совершает суд над судом.

В последней главе романа даны образы «конвоиров» К., названных им «отставными актерами» ([14]; 175). К. замечает, что раз за ним прислали «отставных актеров», у него есть возможность сказать себе самому все необходимое. Конвоиры не могут этому помешать; таким образом, последняя сцена оставляет герою возможность побыть наедине с самим собой; в последней главе происходит выход героя из системы театра-суда, ведь отставные актеры — это те, кто больше не служит в театре.

Достоевский показал, что Раскольников с самого начала романа пытается скрыть свои истинные намерения; он, в сущности, актер, работающий на публику. Раскольников ведет своеобразную игру с миром, обманывая мать, следователя. Неизвестность позволяет его планам свершиться, меняет их на «йоту»: убиты в результате не одна, а две женщины. С момента совершения преступления Раскольников, как актер, вынужден следить за каждым своим жестом, продумывать каждое свое слово. Раскольников в минуту отчаяния так скажет о себе: «по неопытности подлой роли моей не выдерживаю» ([14]; 240). Не случайно здесь возникает театральная лексика: раздвоение сознания героя достигает своего апогея.

Человек в мире Кафки, как и в мире Достоевского, не может остаться наедине с самим собой. В романе «Преступление и наказание» важным является мотив открытой двери. Раскольников совершает убийство, оставив дверь старухиной квартиры открытой; придя домой, забывает ее закрыть. У Достоевского человеку невозможно и умереть одному. Вот сцена смерти Мармеладова: «В сенях уже плотнее и плотнее толпились зрители /.../. Один лишь огарок освещал всю сцену» ([11]; 175). Молчаливые, немые зрители следят за происходящим. Хозяйка квартиры подслушивает разговор Разумихина, Дуни и Пульхерии Александровны. Одна из женщин видит то, как Миколка пытается покончить жизнь самоубийством; старуха рассматривает пришедшего к ней Раскольникова из узенькой щели; Свидригайлов следит за Соней. Сонечка Мармеладова сопровождает «скорбное шествие» ([11]; 498) Раскольникова в полицейский участок, прячась от него.

Герой Достоевского, как позже в произведениях Кафки, «ножницами отрезал себя от всех и всего» ([11]; 238), но при этом он ни на минуту не может остаться наедине с самим собой. Неуловимые зрители преследуют его во сне и наяву; в бреду Раскольникову видится, что «около него собирается много народу и хотят его взять куда-то и вынести» ([14]; 113). В одном из кошмарных видений акт убийства становится для Раскольникова бесконечным, он вновь бьёт и бьёт старуху по голове; при этом герой чувствует, как «дверь из спальни чуть-чуть приоткрылась /.../ там тоже как будто засмеялись и шепчутся» ([14]; 262). Эти безликие зрители, приходящие к Раскольникову в виде ночного бреда, враждебны герою; они не обвиняют его, но смеются. Зрители являются как бы многократным отражением образа старухи, ведь она для Раскольникова не есть живой человек с его мыслями и чувствами, с ней нельзя говорить, жалеть ее, но следует бояться ее и ненавидеть.

Достоевскому важен сон героя. Во сне стираются границы между субъектом и объектом, между «внутренней» и «внешней» реальностью. О связи двух архетипов, сна и театра, скажет в XX веке Х.Л. Борхес в своей работе «Девять очерков о Данте». По мнению Борхеса, представление о сне как о сцене есть классическая метафора мировой литературы; в очерках цитируется стихотворение Ф. Кеведо-и-Вильегаса: «И застав мою освободившую душу праздной, стяхнувшей бремя внешних чувств, со мной и приключилась следующая комедия; её представи втайне мои душевные силы, так что я был для неё и публикой, и сценой» ([15]; 513).

Таким образом, можно говорить о присутствии в произведениях Достоевского и Кафки темы Игры. Авторы ставят героя (и читателя) перед проблемой свободы воли и необходимости. Игра эта продолжа-

ется до тех пор, пока герои не пытаются осознать необходимость как высшую форму свободы. С героями Кафки и Достоевского «играет» некая сила. Раскольников сам приходит в полицейский участок, вместо конвоя его незаметно сопровождает Сонечка. В начале романа Раскольников опускает топор на голову старушке почти «механически» ([11]; 85), в конце же он «машинально» ([11]; 587) раскрывает Евангелие. Эпитет «механический» говорит о том, что Раскольниковым, с одной стороны, руководит потаенная бессознательная сила. С другой стороны, Раскольникова возрождает сама Жизнь, сила, которая находится и вне, и внутри его души и сознания.

Йозеф К. готов к смерти, которая приходит ровно через год после ареста; кажется, он признает, что процесс был необходим, тем не менее вся его человеческая сущность протестует против нелепого и абсурдно-го убийства: «...логика непоколебима, но против человека, который хочет жить, и она устоять не может» ([14]; 178).

ЛИТЕРАТУРА

1. О влиянии на Кафку чешской писательницы Божены Немковой см: Бланшо М. От Кафки к Кафке. М., 1998.
2. Sussman W. Zur Semantik des „Rußland-Bildes“ bei Kafka // Dostoevskij und die russische Literatur in Österreich seit der Jahrhundertwende: Literatur. Theater / Hrsgb. A. Belobratow, A. Zerebin. St. Petersburg, 1994.
3. Жид А. Достоевский: Эссе. Томск, 1994.
4. Dodd W.J. Kafka and Dostoyevsky. The shaping of Influence. The Macmillan Press LTD, 1992. Исследователь приводит библиографию, посвященную данной теме.
5. Kafka F. Gesammelte Werke. Tagebücher 1910—1923. Frankfurt am Main, 1976.
6. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994.
7. Мережковский Д.С. Достоевский // Мережковский Д.С. Акрополь: Избр. литературно-критические статьи. М., 1991.
8. Беньямин В. Франц Кафка // Беньямин В. Франц Кафка. М., 2000.
9. Об основных работах, посвященных теме игры, см.: Манн Ю.В. О понятии игры как о художественном образе // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987.
10. О важности темы игры в XIX веке см.: Лотман М. Ю. Беседы о русской культуре. СПб., 1997.
11. Здесь и далее роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» цит. по изд.: Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 5. Л., 1989.
12. Хейзинга Й. Homo ludens: Статьи по истории культуры. М., 1997.
13. Benjamin W. Franz Kafka // Benjamin W. Illuminations. N.Y., 1968.
14. Здесь и далее см. изд.: Кафка Ф. Процесс // Кафка Ф. Собр. соч.: В 4 т. СПб., 1995. Т. 2.
15. Цит. по изд.: Борхес Х.Л. Девять очерков о Данте // Борхес Х.Л. Соч.: В 3 т. Т.2.

F. Kafka and F.M. Dostoevsky: the Problem of 'Play Reality' in 'Der Prozess' and 'Crime and Punishment'

'Kafka and Dostoevsky' is a comparative study of the phenomenon of 'play reality' in both the works. The author accepts the idea of D. Merezhkovsky about the dramatic form of Dostoevsky's works and develops this concept by the structure of space in Kafka and Dostoevsky. Both the writers construct a theatre-like world, the idea of a marionette-like hero being also involved. This approach allows discussing the problem of human freedom and necessity, the necessity being the highest level of freedom.

Типологическая близость лирики Анны Ахматовой и Марии Павликовской-Ясножевской ранних периодов творчества

Сравнительно-типологический анализ творчества художников, живущих в одну эпоху, но принадлежащих разным национальным культурам, открывает большие возможности и для конкретно-исторического рассмотрения их творческих индивидуальностей, и для общетеоретического познания объективных факторов литературного процесса.

Анна Ахматова (1889—1966) и Мария Павликовская-Ясножевская (1891—1945) — две великих современницы, две ярких звезды русской и польской культуры. Два поэта-женщины отразили в своем творчестве XX век; обе женщины-поэты воплотили боль и радость вечности и своего времени. Бесконтактный способ их присутствия в мировом художественном движении проявил объективный характер творческих поисков Ахматовой и Павликовской-Ясножевской.

Непосредственным поводом для установления связей двух славянских поэтов может стать переводческая деятельность А. Ахматовой; ею, в частности, был осуществлен перевод 9 стихотворений М. Павликовской-Ясножевской. В русской культуре имя польской поэтессы стало известно именно благодаря переводам Анны Ахматовой. Впервые переведенные ею стихотворения польской современницы были опубликованы в двухтомнике «Польская поэзия» [1], охватывающем произведения XVI—XX веков, затем в книге «Польская лирика в переводах русских поэтов» [2] и, наконец, в первой книжке М. Павликовской-Ясножевской на русском языке [3].

Анна Ахматова и Мария Павликовская-Ясножевская никогда не встречались. Будучи практически ровесницами, прожив тяжелую (хотя и по-разному драматическую жизнь), обе поэтессы обладали чистыми голосами. И переводя на исходе жизни по заказу лирические произведения польской поэтессы, ушедшей из мира более десяти лет назад, Ахматова, на наш взгляд, испытала искренний интерес, глядясь в художественный мир своей современницы.

В первые годы своего творчества А. Ахматова входила в литератур-

ную группу «Цех поэтов»; творческая молодость М. Павликовской-Ясножевской связана с группой «Скамандр». Для польской литературной науки сопоставление эстетических принципов русского акмеистского «Цеха поэтов» и польской группы «Скамандр» оказывается безусловно плодотворным; думается, что это сопоставление небезынтересно и для русской науки: сама литературная ситуация в России в 1910-е гг. и в Польше в 1910—20-х гг. обнаруживает известную общность.

Русский акмеизм возник в результате кризиса символизма. В слове «цех» подчеркивалось ремесленное начало: поэтическое творчество рассматривалось как высокий уровень культуры, уровень профессионализма. Интерес к тайнам ремесла, к написанному и звучащему слову, к поэтической семантике и синтаксису был велик. Программой акмеизма стало провозглашение движения к высотам искусства. Особую тонкость поэтического чувствования, отказ от младосимволистского мистического взгляда на мир акмеисты выводили из необходимости в самой жизни воспитать в человеке чувство изящного. Духовность этих поисков Ахматовой запечатлена в 1917 г. в стихотворении «Да, я любила их, те сборища ночные...», в котором воссоздана атмосфера творческого и человеческого единства, антибуржуазного настроения изысканного аскетизма, взаимопонимания.

Главным центром литературной жизни в Польше в 1920—30-е гг. стал ежемесячный литературный журнал «Скамандр», издававшийся в Варшаве с 1920 по 1928, а потом с 1935 по 1939 год. Сначала его возглавлял В. Завистовский, а с 1922 г. — М. Грыдзевский. В первые годы ведущими поэтами группы «Скамандр» были Я. Ивашкевич, Я. Лехонь, А. Слонимский, Ю. Тувим, К. Вежинский. К скамандритам относились также писатели и поэты, которые, признавая методы и литературные принципы названной ведущей пятерки, в то же время представляли специфическое направление этого популярнейшего в те годы и самого влиятельного журнала. Среди них были Ф. Пшысецкий, Я. Бжехва, К. Иллаковичувна, Е. Либерт, Ю. Витлин, а также М. Павликовская-Ясножевская.

В творческой практике членов этой группы черты, характеризующие новое направление, проявились особенно ярко в период 1917—1926 гг. Эти черты определились несогласием с принципами литературы Молодой Польши и иным пониманием общественного статуса поэта. Вместо романтического поэта-наставника и модернистского поэта «не от мира сего» в их творчестве сформировался образ поэта — непосредственного участника повседневной жизни возродившегося государства. Стал формироваться и новый образ лирического героя — так называемого «среднего» жителя современного города, появилось и «сюжетное сходст-

во» поэзии с обыденной жизнью. Стал изменяться поэтический язык, в котором усилились элементы разговорной речи. В практике скамандритов поиски духовных ценностей кажутся наделенными субъективизмом, представляются непостоянными, всего лишь временными настроениями и эмоциями.

М. Павликовская-Ясножевская в своей ранней поэзии выражала именно скамандритские принципы видения мира. Истинные чувства молодой женщины, осознающей свою красоту, были раскрыты в связи с воссозданием конкретики современной цивилизации. М. Павликовская-Ясножевская является автором 15 поэтических сборников; первые из них — «Голубой миндаль» («Niebieskie migdały», 1922), «Розовая магия» («Różowa magia», 1924), «Поцелую» («Pocałunki», 1926), «Веер» («Wachlarz», 1927), «Дансинг» («Бальная записная книжка») («Dancing» — «Karnet balowy», 1927), «Лесная тишина» («Cisza leśna», 1928), «Париж» («Paryż», 1929), «Профиль белой дамы» («Profil białej damy», 1930).

С ранней Ахматовой Павликовскую-Ясножевскую роднит целый ряд тем, среди которых особое место занимает тема любви. «Как Ахматову, — подчеркивает Н.А. Богомолова, — наша критика неоднократно называла «русской Сафо», так и Павликовскую вслед за Ю. Пшибосем (словами Я. Кохановского, обращенными к дочери) польская критика называет «Сафо славянская» /.../ Никто до ее предшественниц, польских поэтесс, не писал так откровенно и одновременно с такой деликатностью и тактом о таинстве любви» ([4]; 58).

Абсолютных совпадений, безусловных параллелей между творческими путями Ахматовой и Павликовской-Ясножевской нет. Ахматова опубликовала свой первый сборник «Вечер» в 1912 г., в возрасте двадцати трех лет; Павликовская-Ясножевская выпустила свой первый авторский сборник позже — ей было за тридцать. Однако здесь важнее другое: это близость предметов и объектов поэтического интереса, лиризм интонации, «вещная» конкретика видения мира.

Павликовская-Ясножевская уже в первых двух сборниках затеяла игру в «дамскую» поэзию, назвав книжки «Голубой миндаль» и «Розовая магия», заставляя усматривать безмятежную, наивную, несложную «розово-голубую» жизнь. Однако это, несомненно, художественный прием. Поэтесса настаивает на том, что ее стихи — женский голос, женский мир, женское восприятие. Вместо глуповатой безмятежности в стихах Павликовской-Ясножевской — жажда открытия красок бытия, вместо предполагаемой наивной несложности — истинная простота, несовместимая с вычурностью и манерностью.

Интересно, что и Ахматову периода ее первых сборников неглубокие литераторы представляли камерной певицей дамского мирка. Примечательно в этой связи наблюдение В. Британишского: «Вдумчивый критик первой книги Ахматовой писал, что в ее стихах есть не манерность, но “видимость манерности”. Подобная видимость “дамского искусства” есть в двух первых томиках Павликовской» ([5]; 6).

Ранняя поэзия Павликовской-Ясножевской очень живописна. Ее программным произведением стало стихотворение «Краски»: «В лиловых облаках над позлащенным миром — любовная игра рубина и сапфира /.../» (перевод В. Акопова [6]). В своих стихах поэтесса с удовольствием, вездесущим интересом вглядывается в мир декоративного искусства, в создание человеческих рук, с одной стороны, и, с другой, ее притягивают мир великих геологических и географических пространств, космическая бесконечность, далекие вершины. Примерами этого стали стихотворения «Гобелен» (сапфиры, шелковая и шерстяная основа ткани, запахи, веер в руке) и «Молодые мои года» (пирамиды в пустыне, Южный Крест на фоне звездного неба и др.). Павликовская-Ясножевская дает сложно-ассоциативные предметные ряды, выстраивая иллюзию присутствия своей лирической героини во всех мирах одновременно. Небезынтересно в этой связи то, что и Ахматова в раннем творчестве любила «наряжать» свою лирическую героиню то в жизненные обстоятельства сказочной судьбы («Сероглазый король»), то в психологические «одежды» и ситуации простонародно-фольклорного мироощущения («Муж хлестал меня узорчатым...»).

Характерно для Ахматовой и Павликовской-Ясножевской и поэтическое существование в «рамках» стихотворения-миниатюры. Обе поэтессы предельно лаконичными (однако не исключаяющими для Павликовской-Ясножевской красочности, а для Ахматовой — психологической глубины) средствами создавали модель мира и модель женского мироощущения.

Женский мир Павликовской-Ясножевской полон причуд, фантазий, условной и безусловной игры. Мироощущение носит романтически-восторженный характер, это жизнь без печалей, без забот, без горя и бед. Это одновременно вечная женственность и вечная жизнь женщины, так, в стихотворении «Туфельки стеклянные» воссоздается легкость, сказочная призрачность прекрасной танцовки, но в финале произведения поэтически формулируется главная задача, жизненная цель — выпорхнуть в большой мир, раствориться в Млечном Пути. При этом фольклорно-мифологические начала в стихотворении очень органичны: от эфемерности «бытия» женщины-эльфа — к преобразению в знак

материнства. В изображении же предметности женского мира восторженность соединяется с наивностью: «Туфельки стеклянные, / в искры разубранные, / с крылышками стрекозиными / у каблучков — /чтоб легко, легко плясать, как сумерки зимние, / не тяжелее света, / шагом менуэта /.../» ([6]; 24—25, перевод О. Седаковой).

Женский мир Ахматовой иной. Реалистическая строгость, психологическая нагрузка детали — вот приметы ее творчества. Однако Ахматовой через предмет-штрих всегда важно показать драматизм судьбы, общее настроение, движение души. Расставание — и вот уже «в пушистой муфте руки холодели» («Высоко в небе облачко серело...»; [7]; I, 26), «сжала руки под темной вуалью» (одноименное стихотворение; [7]; I, 24), «на правую руку надела перчатку с левой руки» («Песня последней встречи»; [7]; I, 28), «черное платье» («Алиса»; [7]; I, 40). Состояние рассеянности, скорби, безропотного согласия с обстоятельствами, бесшабашности — вся гамма чувств обретает свои приметы: «на пальце безымянном так красиво гладкое кольцо» («Я сошла с ума, о мальчик странный...»; [7]; I, 29), «я надела узкую юбку, чтоб казаться еще стройней» («Все мы бражники здесь, блудницы...»; [7]; I, 52), «я ношу на счастье темно-синий шелковый шнурок» («Здесь все то же, то же, что и прежде...»; [7]; I, 62), «стать бы снова приморской девчонкой, туфли на босу ногу надеть» («Вижу выцветший флаг над таможней...»; [7]; I, 65).

И в ранней лирике Павликовской-Ясножевской, и в раннем творчестве Ахматовой обнаруживается интерес к театру, к действию — с его условностями и интригами в жизни, с его условными масочными персонажами на сцене. В творчестве русской поэтессы это «Алиса», «Маскарад в парке»: «принц», «две дамы в одеждах зеленых» ([7]; П, 41), Пьеро, маркиза; в творчестве Павликовской-Ясножевской — стихотворение «Театр»: «взвиваются черные паруса портьер» ([6]; 28) и приходят Дама, Дурак, Дед, Радость.

Близость двух поэтов обнаруживается и их отношении к родному городу — к древней польской столице, Кракову, и к великой столице Российской империи, Санкт-Петербургу, в его обрамлении великодушных пригородов. Старинный Вавельский замок в Кракове — национальное достояние поляков. Овеянный романтическими историями, кровавыми драмами, сплетением исторических реалий и поэтических фантазий, Вавель в стихотворении Павликовской-Ясножевской «Закат над замком» предстает как образ и хроникально-достоверный, и субъективно-авторский одновременно. Ахматовой свойственно такое же органическое вращение в национальное пространство, в национальную

историю и культуру. Царское Село («Первое возвращение», «В Царском Селе» и др.) стало для Ахматовой средоточием «детского» — наивного и безмятежного в жизни, «юношеского» и «конечного»; Петербург — вечный, для Ахматовой, город, в котором проходят столетия и сменяются поколения.

Высокая внеэгоистическая направленность любовного чувства, интерес к воссозданию народно-поэтических традиций в собственных образах-«персонажах», увлечение морской стихией, прием создания письма и др. — все это и многое другое позволяет говорить о тематическом родстве ранней лирики Павликовской-Ясножевской и Ахматовой. Однако онтологический и аксиологический спектр их интересов гораздо шире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Польская поэзия: В 2 т. М., 1963. Т. II.
2. Польская лирика в переводах русских поэтов. М., 1969.
3. Павликовская-Ясножевская М. Стихи. М., 1987.
4. Богомолова Н.А. Славянская Сафо: О поэзии Марии Павликовской-Ясножевской // Советское славяноведение. 1988. № 2.
5. Британишский В. Предисловие // Павликовская-Ясножевская. М. Стихи. М., 1987.
6. Здесь и далее см.: Павликовская-Ясножевская М. Стихи. М., 1987.
7. Здесь и далее см.: Ахматова А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1986.

Typical Proximity of the Early Poetry of Anna Akhmatova and Maria Pavlikovska-Yasnozhevskaja

The article is written about the early poetry of the Russian and Polish poetesses. Akhmatova's translation of the 9 poems by M. Pavlikovska-Yasnozhevskaja serves a direct ground for the comparison of the two Slavic poets. The author points out some typical proximity between the aesthetic principles of Russian acmeism and those of a Polish literary group 'Skamandr'. There are some interesting facts about Anna Akhmatova's and Maria Pavlikovska-Yasnozhevskaja's life and creative activity mentioned in the article.

Становление польского модернистского романа: компаративистский аспект (к постановке проблемы)

Выявление специфики эволюции польского романа — одна из актуальных задач современных литературоведческих исследований. В литературоведении Польши обозначены главные вехи развития данного жанра, определена и формула его классического типа. Зрелый польский роман XIX в. исследователи ставят в единый типологический ряд с европейской разновидностью этого жанра — романом викторианской эпохи ([1]; 119).

В литературных связях Польши и Западной Европы конца XIX столетия наблюдаются качественные перемены, выражающиеся в оживлении и открытости восприятия зарубежного художественного опыта [2]. Пятая часть издаваемой на польских землях художественной литературы складывалась из переводов. Именно роман доминирует в переводах из английской литературы. Был популярен Ч. Диккенс, издавались произведения У. Теккерея, Т. Гарди, Г. Уэллса. Органически вписывается в атмосферу польского модернизма проза О. Уайльда.

Связи польской литературы с культурой Франции опирались на многовековую традицию рецепции. Достоянием польского читателя становятся романы Г. Флобера, П. Бурже, А. Жида. Популярности французского романа в Польше способствовала дискуссия, вызванная критической публикацией Г. Сенкевича о натурализме Э. Золя («О натурализме в романе», 1881). Становится очевидным влияние французского натурализма на творчество польских писателей, в частности, А. Грушецкого и А. Дыгасиньского.

По количеству переводов в Польше рубежа веков лидировала немецкая литература. На польский язык были переведены все произведения Ф. Ницше. Литература Скандинавии обрела свое признание в Западной Европе и Польше одновременно. В польскую культурную среду интегрировалось творческое наследие Г. Ибсена, Ю.А. Стриндберга, У. Хансона, К. Гамсуна.

Однако в рецепции литературы Западной Европы в Польше наблюдались и негативные тенденции, которые тормозили процесс межнациональной межлитературной коммуникации. Резкое возрастание коли-

чества переводов не всегда сопровождалось их высоким качеством. Некоторые из них, в частности переводы произведений французской литературы, осуществлялись с готового «русского образца». Польская литературная критика, обращенная к культурным ценностям Западной Европы того времени, лишь только складывалась на рубеже веков. Все это осложняло процесс перцепции — творческого усвоения импульсов, ведущего к преемственности художественных достижений.

Иначе выглядела картина восприятия русской литературы. Польско-русские литературные связи рубежа столетий опирались на давно сложившиеся «встречные течения». Широкому распространению русской классики способствовало то, что в Королевстве Польском она читалась в оригинале. Исследования показывают, что наиболее значимой для обновлявшегося польского искусства становится поэтика Ф. Достоевского.

Сопшемся на суждения критиков того времени. Теоретик польского модернизма И. Матушевский подчеркивал: «Русская литература выдвинула две личности, которые, хотя и были далеки от модернизма, но все же оказали опосредованное, однако очень значимое влияние на характер современного творчества. Мы имеем в виду Толстого и прежде всего Достоевского. Его психологический анализ поражает демоническим пророчеством, вызывает в читателе чувство мистического ужаса. Под влиянием Достоевского значительно модернизировался выросший на натуралистической почве психологический роман... Достоевский, благодаря умению, с которым он отображал психологические состояния и типы, усилил существовавшую у писателей склонность к анализу исключительных и патологических состояний человеческой души» ([3]; 59).

Достоевский начинает оцениваться в Польше в сложной перспективе двадцатого столетия. Известный театральный и литературный критик А. Гжимала-Седлецкий писал: «Автор “Братьев Карамазовых”, недосягаемый создатель “психологического мрака”, все более ощутимым бременем ложится на художественный тип мышления современного поколения Европы» ([4]; 4).

Роман Болеслава Пруса «Кукла» (1890) традиционно рассматривался как книга, дающая наиболее полное представление о польском реализме в его классических формах. Довольно прозрачен «европейский контекст» данного произведения. «Кукла» сопоставлялась с романом Золя ([5]; 45—55) и Бальзака ([6]; 485, 496). Что касается русской литературы, то достаточно выразительными представляются связи «Куклы» и поэтики Достоевского в глубинной структуре прусовского романа, его частичной полифонизации [7]. Как ни парадоксально, но именно

прочтение романа Пруса в свете поэтики автора «Преступления и наказания» выявляет «модернистскую стратегию» «Куклы».

Актуализирует проблему и то, что мало еще исследованы высказывания Пруса об экспериментальном искусстве, о котором он отзывался так: «Модернизм: дух и мир духа, небо, ад, чистилище, жизнь души, различные легенды. Что человек чувствовал, чего желал, о чем мечтал, почему страдал — все это представлено в очень живой и пластической форме» ([8]; 105). Многие собственные установки Пруса охвачены именно модернистской стихией: «Композиция. На фоне архитектуры (природа, здания), обозначенной орнаментом (особые знаки, индивидуальные черты), введенной в живопись (краски, светотень, блеск) и оживленной природным движением (течение вод, движение атмосферы), развертываются драмы, насыщенные поэзией, воплощенной в резьбу... Движения согласуются с музыкой (такт, ритм, мелодия, гармония)» ([8]; 108).

Исходным пунктом творчества Достоевского было положение об изначальной противоречивости человеческого духа. Определяющей особенностью его «фангастического реализма» стало представление жизненных ситуаций через исключительное и необычайное. В «Кукле» Прус также стремится запечатлеть мир со стороны его парадоксальности, что вело к расширению границ психологического анализа. Однако на месте правдоподобия близких Достоевскому художественных и психологических ситуаций в прусовском романе обнаруживается иное эстетическое решение (к примеру, возведение в абсолюте алогичности действий и поступков главного персонажа — Вокульского). Следы модернизма обнаруживаются и в использовании различного рода символики. Время выхода романа в свет (1890) акцентирует внимание на принципиальных изменениях в поэтике классического романа Польши: 1890 год — условная точка отсчета «Молодой Польши», литературы польского модернизма.

В становлении польского модернистского романа можно обозначить определяющие модели. Первая из них связана с творческим наследием Стефана Жеромского. Черты обновленной поэтики отчетливо видны в его романах «Бездомные», «Пепел», «История греха», «Краса жизни». В структуру данных произведений включается импрессионистское начало. Архитектоника романов тяготеет к открытой композиции, сводящейся к автономному соединению сцен и эпизодов, параллельному развитию множества мотивов, интравертно разрушающих каноны реалистической прозы [9].

В романах Жеромского определяющим является эмоционально-психологическое начало, главенствует «*paysage mental*» с заимствованным из лирики рубежа столетий метафорическим способом выражения

состояния души. Поэтика романов Жеромского органически вмещает две взаимоотражающие друг друга линии — модернистскую и реалистическую. Реализм романов проявился в интересе к социальным проблемам, в продолжении прусовских традиций со схожим эстетическим наполнением.

Опираясь на публицистику и «Дневники» Жеромского, можно судить о том, что в литературе Западной Европы писатель ценит Золя, Бурже, Мопассана, Стендаля, однако особенно близок ему Диккенс. Представляется, что возможны типологические параллели между произведениями Жеромского и современным ему западноевропейским романом. Польский исследователь Я.З. Якубовский отмечает: «Жеромский наделяет своих персонажей индивидуальными чертами, много черпает из опыта реалистической прозы XIX в., его произведения содержат огромные знания о польской жизни, культуре, обычаях. Но по своей основной структуре они более всего близки не книгам Бальзака, Золя или Пруса, а известным романам XX века, произведениям, подобным романам Конрада, насыщенным прежде всего размышлениями о смысле человеческой судьбы, где герои, как в «Волшебной горе» Томаса Манна, охвачены страстью интеллектуальных дискуссий» ([10]; 301).

В компаративистском контексте наследия Жеромского, «наиболее русского из всех больших польских писателей», как охарактеризовал его бельгийский полонист Клод Баквис ([11]; 332), центральное место, наряду с произведениями И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого, занимает именно роман Достоевского.

Контактно-генетические связи и типологические параллели прозы Жеромского и Достоевского составляют довольно сложное образование: расчленение двух линий, обозначающих доминантные компаративистские категории, оказывается возможным лишь при теоретических отвлечениях. В «Дневниках» Жеромского находим и такую запись: «Соперничаю с Диккенсом и Достоевским» ([12]; 202). Следы конкретных влияний в структуре романов польского писателя трудно распознать. Взаимоперекрещивание контактных связей и типологических аналогий составило т.н. филиацию. Воздействие автора «Бесов» на Жеромского привело к перцепции в ее законченных формах. Поэтика романов Жеромского имеет разветвленную полифоническую структуру. Писатель вводит новый для польской литературы тип персонажа, являющегося носителем «бездны», характер которого может быть выявлен через антиномию добра и зла; автор исследует «подполье» сознания героя.

Контрастной по отношению к творчеству Жеромского следует назвать модель романа рубежа XIX—XX вв., инспирированную твор-

чеством «короля польских модернистов» Станислава Пшибышевского. Пшибышевский ориентируется на современное ему экспериментальное искусство Запада. Романы и драматургия писателя оригинально вписываются в компаративистскую плоскость, обозначаемую именами Ю.А. Стриндберга, М. Метерлинка, У. Хансона, Г. Ибсена, Ж.К. Гюисманса, Э. По и др.

Перцепция наследия Достоевского в поэтике Пшибышевского является типическим образцом его субъективного модернистского восприятия. Сопоставление романов русского писателя с такими произведениями Пшибышевского, как «Дети Сатаны», «Homo sapiens», «Сыновья земли», показывает, что их поэтика входит в различные аксиологические системы. В художественном мире Достоевского важны четкость архитектурных контуров художественного произведения, установка на достоверность в понимании человека, интерпретация экзистенциальных проблем через постижение индивидуальности, отвращение ко злу и стремление познать его природу. В творчестве Пшибышевского актуальны трактовка человеческого существования через примат биологического эротизма, «очарованность сатаной» и обоснование обладающей притягательностью философии зла.

По признаниям современников, одна из заслуг Пшибышевского состояла «в европеизации польской литературы, закреплении в ней двух секретных ингредиентов: тайны и греха» ([13]; 107). Рассмотрение наследия Пшибышевского в контексте эстетики западноевропейского искусства позволяет заключить, что лучшим в его творчестве романом является «Крик», книга, где художественно запечатлены экспрессионистские опыты писателя. Названный роман интертекстуален, ибо диалогичен по отношению к творчеству норвежского писателя А. Мунка, близкого друга Пшибышевского.

Изучение поэтики Пшибышевского в компаративистском ключе открывает новый аспект исследования — влияние «Детей Сатаны» на зарубежную литературу. Следы влияния Пшибышевского очевидны в романе М. Арцыбашева «Санин», «Четвертой симфонии» А. Белого, рассказах В. Брюсова и др. ([14], [15], [16]).

Модель польского модернистского экспериментального романа реализуется в творчестве Вацлава Берента и Кароля Ижиковского. Именно эксперимент Берента над словом позволил закрепить в романах «Гнилье» и «Озимь» полифонический стержень без какого-либо влияния Достоевского. Диалоги романов Берента окрашены в барочно-экспрессионистскую тональность. Увлеченность писателя экспериментом превратила в самоцель языковое оформление произведения, привела не

только к барочности, но и «византизму». Данный эстетический срез содержательно разводит поэтики Достоевского и Берента в художественном плане.

Одним из наиболее оригинальных произведений польской прозы рубежа веков является роман Ижиковского «Pałuba»¹. Автор отбрасывает модель романа Жеромского, построенного на лирическом выражении эмоционального состояния персонажа. Эмоциональной стихии противопоставляется интеллектуальное начало. Диалог в романе функционирует как средство т.н. «разоблачения» различного рода «увертки». Нововведенная «техника разоблачения» обнажает правдивое намерение разговаривающего. Авторское лицо включено в текст в роли аниматора отображаемой действительности. Один из повествователей создает вымысел-иллюзию; другой, выступающий от первого лица, настойчиво ее разрушает ([17]; 192).

Польский модернистский роман, в поэтике которого отчетливо вычленяется несколько моделей, в самом процессе своего формирования был ориентирован на достижения (открытия) в данной жанровой форме Достоевского, с одной стороны, и усвоение художественного опыта, исходящего от литературы (искусства) Западной Европы, с другой. Зрелый польский модернистский роман в отдельных своих разновидностях оказывает влияние на зарубежную литературу, предвосхищает эволюцию данного жанра в Европе.

Целью компаративистских исследований польского романа рубежа XIX—XX вв. должен стать поиск новых контекстов сопоставления, в том числе и на уровне интертекстуальном, с учетом архитекстуального аспекта, своеобразной закодированности в эволюции форм и элементов поэтики, свойственной европейской разновидности данного жанра. За границами наших наблюдений остались многие произведения романного жанра: «Мужики» В.С. Реймонта, романы Т. Мициньского, В. Оркана и др. Они также должны найти свое место в системе, которая не является жесткой. Возможно обнаружение новых моделей.

¹ Даем оригинальное название романа в силу трудностей перевода заглавия произведения, отсутствия его семантического эквивалента в русском языке. Конкретное значение слова «pałuba» расшифровано в самом повествовании как: манекен, прозвище неприятных женщин — так назван в романе конкретный персонаж. Метафорическое значение слова в следующем: «палубичность» прозы Ижиковского, «палубичность» как индивидуальный стиль и термин, приоткрывающий новаторство поэтики писателя.

LITERATURA

1. Markiewicz H. Literatura pozytywizmu. Warszawa, 1986.
2. Krajewska W. Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu (1887–1918). Warszawa, 1972; Markiewicz H. Polsko-francuskie związki literackie. Warszawa, 1986; Obrączka P. Literatura niemiecka w czasopiśmie polskich końca XIX wieku. Warszawa, 1983.
3. Matuszewski I. Studia o Wyspiańskim. Warszawa, 1916.
4. Grzymała-Siedlecki A. Przedmowa // Dostojewski T. Białe noce. Cicha. Przykra anegdota. Lwów-Kraków, 1902.
5. Kulczycka-Saloni J. Dwie powieści kupieckie: „Au bonheur des dames” Emila Zoli i ‘Lalka’ Bolesława Prusa // Przegląd Humanistyczny, 1963.
6. Strzałkowa M. Z zagadnień porównawczych: Prus i Balzac // Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia. Kraków, 1961.
7. Przybyła Z. ‘Lalka’ Bolesława Prusa. Rzeszów, 1995.
8. Цит. по: Melkowski S. Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa. Warszawa, 1963.
9. Makowiecki A.Z. Wokół modernizmu. Warszawa, 1985.
10. Jakubowski J.Z. Trwałe przymierza. Warszawa, 1988.
11. Bacvis K. Żeromski S. Kalendarz życia i twórczości. Oprac. S. Kasztelewicz i S. Eile. Kraków, 1961.
12. Żeromski S. Dzienniki // Żeromski S. Dzieła. Warszawa, 1956—1970. T.3.
13. Iżykowski K. Pierwszy bilans Przybyszewskiego i jego rehabilitacja // Wiadomości Literackie. № 1. 1926.
14. Zieliński J. Wpływ Przybyszewskiego na rosyjską powieść modernistyczną // S. Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Wrocław, 1982.
15. Цыбенко Е.З. Станислав Пшибышевский и русская модернистская проза // Studia Polonica. М., 1992.
16. Цыбенко Е.З. Взаимосвязи польской и русской модернистской прозы рубежа XIX—XX вв. // Научные доклады филологического факультета МГУ. Выпуск 1. М., 1996.
17. Podraza-Kwiatkowska M. Literatura Młodej Polski. Warszawa, 1992.

**The Making of the Polish Modernist Novel:
the Comparative Aspect (an Approach to the Problem)**

The article treats the main aspects of the development of the Polish modernist novel. It reveals some significant models of the modernist novel that are related to the works of Żeromski, Przybyszewski, Berent, and Iżykowski. The contexts of Russian and West European literatures have been investigated. There appears a dominant relationship between Polish literary tradition, Russian and that of Western Europe. Thus, it presents a perspective for the analysis of the raised problem.

Типы художественного содержания и их несатирическая стилизация («Шестая повесть Белкина» М. Зощенко)

К 100-летней годовщине со дня смерти А.С. Пушкина интерес к его творчеству проник в самые различные сферы культурной жизни. В научной области наиболее значимым событием стала подготовка коллективом ученых первого в советское время Полного собрания сочинений Пушкина; оно вышло в 1930 году в виде приложения к журналу «Красная нива» и отдельно 6-томным изданием в 1936—1938 годах. Пушкинист С.М. Бонди позже вспоминал о серьезной текстологической работе в подготовке этого академического источника — об исправлении ошибок при напечатании пушкинских произведений, о прочтении ранее квалифицированного как «неразборчивое», о введении не ставших в минувшие годы достоянием читательской аудитории пушкинских строк и др. ([1]; 205 и др.).

Для художников это были годы постижения мастерства, школы, уроков одного из величайших авторов в истории мировой культуры; это были годы анализа и самоанализа, когда, вглядываясь в мир русского гения, современники XX века в большей, чем прежде, полноте начинали осознавать, что идти надо не «назад, к Пушкину», а «вперед, к Пушкину». Так, М. Цветаева пишет свое знаменитое эссе «Мой Пушкин», а М. Зощенко создает «Шестую повесть Белкина» — «Талисман» (1936).

Зощенко, самый знаменитый сатирик того времени, очень популярный уже тогда прозаик и драматург, выступил в необычном качестве, несатирическими средствами стилизуя пушкинские творческие принципы и приемы создания художественного целого — драматическую напряженность конфликта, природу образа, структуру и расстановку персонажей, характерную для творчества 1830-х годов, психологизм поступка. Зощенко, создавая собственную художественную ткань, стремится разгадать загадки динамической легкости пушкинской прозы, ориентируясь прежде всего на цикл «Повести Белкина».

Зощенко был известен как автор, обладавший абсолютным слухом к языку улицы, обличавший порождаемую эпохой безвременья нестабильность, вскрывавший язвы разрушенных традиций и устоев, сосредоточившийся на проблемах «маленького человека» зарождающейся совет-

ской формации (причем воссоздающий в первую очередь социально опасного человека с «мурлом мещанина»). Средствами *комического эффекта* писатель выявлял противоречия социально-политического, нравственно-духовного характера. Воссоздавая речь персонажей, Зощенко фиксировал знаки массовой культуры маргиналов — синтаксические нагромождения, немотивированное использование вводных слов, грамматические искажения, лексико-фонетические изменения, соседство патриархально-традиционных форм с идеологически выверенной и выгодной газетно-лозунговой нахватанностью и др.

В «Шестой повести Белкина» Зощенко ставил и решал совершенно новую для себя задачу. Писатель предварил свое произведение программным для него вступлением «От автора». Исходя из собственного требования прочувствовать и рассмотреть «каждую черточку прозы Пушкина» ([2]; 508), осознавая его прозаическое творчество «драгоценным образчиком, на котором следует учиться» ([2]; 507), Зощенко на первое место в системе поэтических координат ставит тему и сюжет, при этом подчеркивает: «Но относительно Пушкина у меня всегда был особый счет. Не только некоторые сюжеты Пушкина, но и его манера, форма, стиль, композиция были всегда для меня показательны» ([2]; 507).

Знаковыми чертами поэтики русского гения Зощенко называет «занятельность, краткость и четкость изложения, предельную изящность формы, иронию» ([2]; 507). Тем самым писатель — современник XX века продолжает тот важный теоретико-методологический разговор о языке и стиле художника, который начали еще в эпоху Просвещения представители искусствоведческого взгляда на проблему — И.В. Гете в работе «Простое подражание природе, манера, стиль», Г.В.Ф. Гегель в «Лекциях по эстетике» и др. Зощенко выступает как принципиальный противник копиистики, однако указывает на парадоксы в изучении литературного мастерства, искусства слова: «...не должно быть слепого подражания Пушкину. Ибо получится безжизненная копия, оторванная от /.../ времени»; «но иногда, — подчеркивал Зощенко, — полезно сделать и копию, чтоб увидеть, каким секретом в своем мастерстве обладал великий поэт и какими красками он пользовался, чтоб достичь наибольшей силы» ([2]; 508). Обращаясь к анализу специфических законов различных видов искусства, писатель актуализировал мысль о том, что «у живописцев в отношении копии дело обстоит проще. Там достаточно «списать» картину, чтобы многое понять. Но копия в литературе значительно сложнее. Простая переписка ровным счетом ничего не покажет. Необходимо взять сколько-нибудь равноценный сюжет и, вос-

пользовавшись формой мастера, изложить тему в его манере» ([2]; 508).

В результате, в характеристику «воспользовавшись формой автора» Зоценко вкладывает весь комплекс воплощений, ныне понимаемый в литературоведении как категория *стиля*. Для того чтобы освоить мастерство, необходимо осознать факторы и носители *стиля*. *Факторами стиля* являются тематика и проблематика произведения в работе автора по организации художественной идеи, разработка конфликта, а также художественного содержания и его эмоциональной насыщенности, концептуальная природа принципов изображения человека и действительности (т.е. творческого метода), структура образа и его ритм, система персонажей, жанровые способы достижения поставленной цели. *Носители стиля* представляют собой композиционную организацию произведения в воплощении субъектного персонажного сознания в монологах, диалогах, письмах и др., в описательной детализации пейзажа, предмета, портрета и др., в гармонической целостности сюжетосложения, в используемых вставных новеллах и, наконец, в богатстве словесной ткани, в формально-материальном выражении индивидуаль-но-личностной неповторимости картины мира.

В своем желании «написать шестую повесть» к циклу Пушкина Зоценко руководствовался гложущей его на протяжении всех лет литературной работы необходимостью понять «манеру» Пушкина и попытаться воссоздать ту «маску», которую Пушкин мог надеть, чтобы ввести в жизнь условных авторов — «покойного Ивана Петровича Белкина», Петра Андреевича Гринева, пишущего на склоне лет записки для своего потомства, и др. «Сложность такой копии, — подчеркивал Зоценко, — тем более велика, что все пять повестей Пушкина написаны как бы от разных рассказчиков» ([2]; 508). В этой связи грандиозность задачи определялась не тем, что «пришлось подражать общей манере (что было бы легче)», а тем, что «пришлось ввести новый рассказ, такой рассказ, который бы мог существовать в ряду повестей Белкина» ([2]; 508). Результатом стало обращение к «теме совершенно самостоятельной» — не такой, «которая была у Пушкина», а такой, какая могла, по убеждению Зоценко, быть у Пушкина ([2]; 508).

Предваряя читательское пристрастное погружение в текст, Зоценко прямо говорит и о своей «зависти» к «великому мастерству», и о своем внутреннем беспокойстве, и о той «робости», которая сопровождала его на выбранном пути, и о возможных «погрешностях против *стиля*» ([2]; 507—508): «...сделать сносную копию с отличного произведения не есть ученическое дело, а есть мастерство, и весьма серьезное» ([2]; 508).

В основу сюжета своего произведения Зоценко взял, по его словам, «подлинный факт» ([2]; 509), не оговаривая при этом эпоху, в которой довелось жить прототипам его повести. Писатель дает краткое и символически-емкое название — «Талисман», начиная постижение Пушкина, таким образом, с тех элементов поэтики, которые и вводят в художественный мир. В пушкинском духе Зоценко подбирает и эпиграф из М.М. Хераскова «Не титла славу нам дают, / Не предков имена», преследуя ряд целей. Так, Пушкин любил обозначать свое художественное пространство веками эпиграфов, да и сам эпиграф в произведении, воспроизводящем современные Пушкину события первой четверти XIX века, с большой степенью вероятности мог быть взят из творчества русских авторов XVIII века; при этом слова неизбежно должны были содержать общезначимо-нравственное и даже морализирующее начало, некую выверенную народным опытом формулу.

Способом композиционной организации своей повести Зоценко избрал «форму в форме»: армейский офицер вспоминает «случай» из жизни, по необходимой логике излагаемого передоверья воспоминание другому рассказчику — разжалованному из гвардии гусарскому поручику Б. Воссоздаваемой исторической эпохой становится героическое время Отечественной войны 1812 года, обрамленное предысторией гвардейского поручика — несколькими предшествующими месяцами и тремя последующими войне годами; в финале повести, структурно выполняющем функции эпилога по отношению к «внутреннему» рассказу, прорисовывается дополнительная полугодовая перспектива. Фабульная основа «случая» и перипетии ее сюжетной разработки выбраны Зоценко не только в духе эпохи I-й четверти XIX века, но в свете собственного жизненного опыта боевого офицера, участника I Мировой войны, награжденного четырьмя боевыми орденами. На «пушкинском» материале современник XX века ставил *вопросы случайного и закономерного* в судьбе военного человека.

Непосредственным поводом для изложения героями «случаев» Зоценко выбрал предметную деталь — талисман. В результате центральным становится мотив веры/неверия в судьбу, в некое христианско-языческое синтезированное представление о воплощении надежд на счастливое преодоление обстоятельств, а также в силу любви близкого человека. Сама история и отражающая ее литература полны примеров вручаемых воинам талисманов, амулетов, оберегов, ладанок и их охраняющей силы. Талисман, не предотвративший беду, не защитивший, трагически и драматически обманувший, также сопровождает и действительность, и ее изображение в искусстве.

Уже в начале XX века суеверие (от «суетной веры») понималось как «история общечеловеческих заблуждений» ([3]; 9). Зоценко в своей повести развивает именно эту традицию, а не увлечение определенных кругов общества магией, спиритизмом, гаданиями, свидетелем чего он был в молодости. Зоценко сосредоточивается на изображении того, как и в связи с чем герой разрешает для себя вопросы судьбы и случая — осуществляет выбор «поведенческой стратегии», которая, по определению В.Н. Топорова, «предназначена для решения как наиболее острых задач, возникающих в кризисных и/или экстремальных ситуациях, так и задачи, осознаваемой как главная в плане своей жизни» ([4]; 43).

Известно поэтически-трепетное отношение Пушкина к предметам, памятным и значимым для него: «Храни меня, мой талисман...». В прозаических же произведениях предметные детали, подробности интерьера часто служат выявлению *црониц* бытия. Так, лукавые, помогающие человеку свойства даны и заячьему тулупчику («Капитанская дочка»), и средствам косметики («Барышня-крестьянка»), и фуражке, полной черешни («Выстрел») и др. Общеизвестна и активная, определяемая ожидаемым осуществлением планов любовь Пушкина к одному из времен года — осени; при этом пушкинские героини-рассказчицы могут переживать «осенние и зимние вечера в совершенном уединении» как время скучное и трудное, требующее развлечений ([5]; «Выстрел», 49). Изображая обстоятельства, препятствующие герою или представляемые героем таковыми, Пушкин вводит сцены метели, архетипическое понимание которой оказывается ему необходимым. В результате, Пушкин настаивает на индивидуально-личностном, присущем определенному человеку восприятию предмета, поворота судьбы, а также настаивает на социально-исторической обусловленности его такого восприятия, часто внушенного и самовнушаемого.

Зоценковское понимание «судьбоносности» случая оказывается близким тому, как объективно-реалистически видел и воспроизводил жизнь Пушкин. Развенчание слепого доверия, характеризующего восприимчивость отдельного человека, но не закон бытия, — вот сфера интересов Зоценко. Главным для писателя в организации конфликта «Шестой повести Белкина» оказываются пушкинская парадоксальность (обратное, «опрокинутое» понимание талисмана), пушкинские широта и свобода взгляда на мир, незашоренность ложно понимаемыми условностями, трезвость оценки.

Современник XX века, Зоценко воссоздает антураж эпохи «копируемого» автора: гусары, полковые командиры, великие князья, эполеты,

законы чести, дуэли, секунданты, обмороки дам и др. Занимательность интриги сопровождается предельно точной и скрупулезно выписанной конкретикой времени, лиц, взгляда на жизнь. При этом бисер обозначенных событий или факт их упоминания Зоценко подает без разрабатываемой психологической глубины, как это любил делать Пушкин; Зоценко ближе «неожиданности» в духе «Метели», «Выстрела», «Станционного смотрителя».

Исходным объектом наблюдения и материалом для зощенковской «копии» пушкинского цикла становится «Выстрел»: изображается не избалованная гвардейскими «шалостями» армейская среда, введены мотивы недовольства вновь прибывшим молодым, родовитым и богатым офицером, страстного увлечения им дам (дамы), формального повода для дуэли и др. Однако если в «Выстреле» Пушкин решает вопросы дворянской чести и норм ее понимания вокруг дуэльного поединка, то Зоценко, очертив это решение, переводит дальнейшее описание событий в план законов чести на поле боя, поставив своего героя в ситуацию, когда ему был дан незаслуженный орден: Зоценко переключает интерес на другой ритуализированный «тип поведения» ([6]; 189) человека пушкинской поры.

Пушкин любил систему «отражающих зеркал»; она была необходима ему для создания атмосферы повествования и требуемого ракурса изображения эпохи — для выявления проблемно-тематических содержательных доминант, для отвечающей авторской задаче расстановки персонажей, для решения проблемы иконографии исторических лиц. В полной мере Пушкин воплотил такой подход в «Капитанской дочке». Однако уже в «Повестях Белкина» в рассказ одного героя Пушкин мог включить признание другого; например, «рассказан /.../ «Выстрел» подполковником И.Л.П.» ([5]; 42), а уже «подполковник И.Л.П.» приводит рассказ Сильвио.

Именно такие «маски» — героев из среды военных — были необходимы Зоценко. Для воссоздания армейских кругов и боевой обстановки не могли подойти ни «титularный советник» (в широком смысле — штатский человек) из «Станционного смотрителя», ни «приказчик» (представитель низших слоев общества) из «Гробовщика», ни «девица» (носительница женского мировосприятия) из «Метели» и «Барышни-крестьянки». Разрабатывая образы рассказчика и гусарского поручика Б., Зоценко, с одной стороны, стилизует сознание бывалых людей, военных и, с другой, реконструирует образ жизни молодых дворян, традиции в армии и гвардии и перипетии «жаркого столкновения с французским войском» ([2]; 514).

Создавая характер Сильвио, Пушкин так его устами характеризует графа Б.: «/.../ определился к нам молодой человек богатой и знатной фамилии /.../ Отроду не встречал счастливица столь блистательного!» ([5]; 47). Сравним это описание с характеристикой поручика Б. у Зоценко: «сын отставного генерала и помещика /.../ Прекрасно обеспеченный и избалованный с нежного возраста /.../» ([2]; 512). Далее, например, Сильвио так говорит о себе и нравах своей среды: «В наше время буйство было в моде: я был первым буяном по армии. /.../ полковые командиры /.../ смотрели на меня, как на необходимое зло» ([5]; 47); герой Зоценко вспоминает: «/.../ предался кутежам и веселию. Буйства, картежная игра и шалости /.../ приводил славного полкового командира в ужасный гнев и раздражение» ([2]; 512). Таким образом, как показывает сравнение уже небольшой характеристики-описания, Зоценко воссоздает образ эпохи в духе и стилистике Пушкина.

В работе над характером героя Зоценко, «калькируя» Пушкина, использует крупные мазки; при этом лепка героя осуществляется не только за счет точности и конкретики детали и способов мотивации действий и поступка. «Ученику» необходимо было *услышать* речь пушкинских героев, проанализировать сам *строй фразы*. В «Шестой повести Белкина» практически нет текстуальных совпадений с «Выстрелом» или другими произведениями цикла и с прозаическими произведениями Пушкина как таковыми, но *есть интонирование, ритм произведения в духе Пушкина и его эпохи*.

Стилизация разговорной речи оказалась для Зоценко наиболее адекватной формой воплощения задуманного и осуществления задачи «копирования». Свое понимание эпохи начала XIX века, ее «силовых линий», а также представление о явных и тайных пружинах, чья приведенная в движение сила оказывается судьбоносной, писатель подает сквозь призму субъектного сознания «героев времени». И эта практика позже была определена как единственно верная. По свидетельству Ю.М. Лотмана, «трудно назвать эпоху русской жизни, в которую устная речь: разговоры, дружеские речи, беседы, проповеди, гневные филиппики — играла бы такую /важную. — М.Л./ роль» ([7]; 163).

Зоценко стилизовал разговорную речь героев, их мироощущение и миропонимание. В воссоздании речевой манеры рассказчиков Зоценко ориентировался не только на цикл «Повести Белкина», но и на произведения Пушкина, написанные «от первого лица» в маске героя-рассказчика, — начатые в 1830—1831 годах «Историю села Горюхина», «Рославлева». При этом уже в речи героев в незаконченном романе «Арап Петра Великого» (истоки работы над которым относятся к лету 1827 го-

да) обнаруживаются те интонации, которые выявляют требуемое Пушкиным: судьба и событие, закономерность и игра фортуны, общепризнанное и незначительное предстают в системе оценок представителей разных слоев общества. Однако дана и общность эмоционального восприятия предстоящего. Так, Пушкину особенно важно сострадание, присущее его героям. Рассказывая о себе или о других людях, пушкинские герои способны разглядеть чужое горе: «бедный поручик» ([5]; «Выстрел», 44), «бедная больная» ([5]; «Метель», 59), «бедный смотритель» ([5]; «Станционный смотритель», 78), а также: «и думай иногда о бедном негре» ([5]; «Арап Петра Великого», 14); «с участью бедной моей подруги», «бранят нас, бедных» ([5]; «Рославлев», 117, 118).

Эту пушкинскую ноту подхватывает Зощенко. Незамысловатость речи героев в «Шестой повести Белкина», ее обыденность, доверительность обращения к слушающим или читающим Зощенко передает с помощью оценочно-устоявшихся критериев в суждениях людей об индивидуальном и общественном бытии: «смерть бедного ротмистра» ([2]; 511), «наш бедный ротмистр» ([2]; 519) и др. Зощенко усиливает эмоциональную насыщенность изображаемого высокой частотностью обращения к близкому по значению слову: «несчастный случай» ([2]; 510, 511) и «несчастные обстоятельства», «несчастный конец /.../ поединка» ([2]; 510), «о несчастном нашем ротмистре», «о несчастной судьбе погибшего ротмистра» ([2]; 511), «предвидя несчастья» ([2]; 512), «несчастный наш полковой командир», «несчастнейший наш командир» ([2]; 514), «несчастный поручик» ([2]; 516) и др. Для Пушкина последнее также было характерно («несчастный случай» — «История села Горюхина». [5]; 107 и др.).

Для воссоздания собственно речевого колорита эпохи Зощенко использует те грамматические и лексические средства, которые были в пушкинском художественном обиходе в работе над прозаическими произведениями 1830-х гг. Так, формы «быв», «коим», «сия», «пришед», «нашед», «противу» Пушкин широко использовал в части «От издателя», в «Метели» (в «Повестях Белкина»), в «Рославле» и др. ([5]; 39, 56, 60, 122 и др.). Зощенко, проникаясь атмосферой пушкинского мира, также вводит устаревшие формы для речевой характеристики героев-рассказчиков («противу», «коих», «подошел», «сие» и др. — [2]; 510, 513, 515, 516 и др.). В синтаксической организации речи героев Зощенко наиболее успешно использует инверсию, присущую разговорной речи.

Пушкину всегда была важна «многозначная недосказанность» ([8]; 235). Поиск родового, общечеловеческого, а также социально-детерминированного и неповторимо-индивидуального сопровождается тем про-

никновением в тайны жизни, которые Пушкин подчас обозначает пунктиром. При этом ясность и прозрачность главенствующих смыслов, их монологическая целостность достигаются в стремлении приблизиться к объективно-историческим истинам и осознать «механизмы» иронии бытия.

Таким образом, в воссоздании пушкинского мира — мира прозы 1830-х гг., ее героев, их характеров, в имитации пушкинского стиля, явленного в ряде произведений этого времени, Зощенко не только ориентируется на зарождающиеся на рубеже 1820—1830-х гг. в русской литературе традиции «*большого стиля*» реализма, но стремится работать в системе координат *индивидуального стиля* Пушкина. В пушкинском стиле Зощенко видел как национальные, так и общечеловеческие начала. Пушкин, чье художественно воплощенное видение действительности в науке второй половины XIX века будет определено как *великий национальный классический стиль*, станет тем Мастером, познание тайн творчества которого, в понимании Зощенко, приближает к некоей абсолютной истине, к вершине.

«Шестая повесть Белкина» позволяет обнаружить новые грани дарования Зощенко. Творческий эксперимент писателя был направлен на изучение мастерства русского гения и состоял не в сатирическом пародировании, а в прямой имитации «духа и буквы» Пушкина. Зощенко средствами стилизации воссоздает *драматический тип художественного содержания* — ведущий в прозаическом творчестве Пушкина 1830-х гг. Поиски темы, по духу возможной у Пушкина, сюжета, отвечающего его интересам, лепка образов, композиционная организация художественного целого — вот те основные вехи, которые определяли работу Зощенко. Материал жизненной коллизии, а также принципы и приемы формирования художественного конфликта свидетельствуют о точном понимании писателем пушкинских задач.

Безусловно, художественный эксперимент Зощенко не подменяет Пушкина. Писателя можно упрекнуть в погрешностях против пушкинского стиля — в излишней композиционной расчлененности сюжета, в перенасыщенности событийного ряда, в незамеченном (следует предположить) злоупотреблении определенными лексико-грамматическими формами и проч. На пути воспроизведения пушкинской интонации, ритмической организации целого Зощенко часто «перенапрягает» ведущие элементы «несущих конструкций» художественного мира Пушкина. В зощенковском варианте «Повести Белкина» нет пушкинской прозрачности в мотивировке поступка, нет той свободы, которая характеризует оригинал.

Однако в целом освоение пушкинской проблематики как пушкинских задач налицо. В центре внимания Зощенко индивидуальное и общее, «судьба человеческая и судьба народная» (Пушкин). Писателя XX века интересуют, с одной стороны, проявления социально-исторических закономерностей, роль случая, толкование предзнаменований, возможность предугадывать и просчитывать некие события и, с другой, ответственность человека за свои деяния, значимость поступка, рождение характера. На пути решения этих задач для Зощенко была важна школа Пушкина. Освоение проблематики творчества русского гения предполагало расширение горизонтов собственного творчества. Виртуозное же зощенковское вычленение конструктивных черт пушкинской поэтики и их воспроизведение не только в «духе», но и в «букве» обеспечило успех эксперимента, достаточно редкого в практике мирового искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бонди С.М. Черновики Пушкина: Статьи 1930—1970 гг. М., 1971.
2. Здесь и далее «Шестая повесть Белкина» и предисловие к ней цит. по изд.: Зощенко М.М. Избранное: В 2 т. Т. 1. Л., 1978.
3. Иллюстрированная история суеверий и волшебства от древности до наших дней /Автор-составитель А. Леманн / Пер. с нем. Киев, 1993. (Переизд. книги 1900 года).
4. Топоров В.Н. Судьба и случай // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994.
5. Здесь и далее произведения А.С. Пушкина цит. по изд.: Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М., 1975.
6. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII—начало XIX века). СПб., 1994.
7. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов, Гоголь. М., 1988.
8. Благой Д.Д. Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина. 2-е изд., доп. М., 1979.

Types of Art Content and its Non-satiric Stylization (‘The Sixth Belkin’s Story’ of M.M. Zoshchenko)

Principles and methods of the stylization — intentional and real imitation of style, complete or partial reproduction of its most important features — are considered in the paper. ‘Belkin’s Stories’ cycle of A.S. Pushkin and ‘The Sixth Belkin’s Story’ of M.M. Zoshchenko are the base of the investigation. In this work Zoshchenko has copied the art world of Pushkin: his manner of the conflict development, composition of the personage, and rhythm of the image.

IV. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Г. Кундротас

Общее и специфическое в суперсегментной фонологии русского и литовского языков

Сегментная и суперсегментная фонология имеет общую цель: выявить систему звуковых смыслоразличительных средств языка, объяснить их взаимосвязь и функционирование в речи ([1]; 85).

К явлениям суперсегментного уровня в разных языках традиционно относят ударение, интонацию и слоговой акцент, которые, следовательно, и являются объектом изучения суперсегментной фонологии.

Генетическая близость современных русского и литовского языков предполагает также определенное сходство их фонетических систем. Совершенно естественным представляется вопрос об общем и специфическом для суперсегментной фонологии каждого из них.

В настоящее время ударение и интонация в обоих языках (слоговой акцент только в литовском) изучены в разной степени. Ударение в каждом из них описано достаточно подробно: установлены функциональные возможности и акустическая природа ударения (в том числе и экспериментальными методами). Слоговой акцент в литовском языке также подробно описан как в акустическом, так и в функциональном аспектах.

Исследования в области интонации несомненно шире, глубже и богаче в русистике. Литовская интонология по существу находится на стадии становления. Именно этим обстоятельством объясняется больший интерес к интонации обоих языков, тем более что при ее анализе необходимо учитывать и остальные звуковые средства языка. Цель настоящей статьи — выявить общие и специфические фонологические признаки ударения и интонации в двух языках.

Сопоставление явлений суперсегментной фонологии двух (или более) языков становится возможным, когда в каждом из них разработана соответствующая теория. Единой основой исследования является *фонологический метод*, традиционно используемый в изучении сегментного уровня языка, а в последнее время и для анализа (также и сопоставительного) интонационных систем русского, литовского и других языков ([1]; 18—83; [9]; 96—122; [6]; 140—149).

В статье используется интонационная транскрипция, указывающая на тип интонационной конструкции, место интонационного центра и синтагматическое членение.

В настоящее время системы звуковых средств установлены как в русском ([1]; 91), так и в литовском ([6]; 144) языках (см. сводную таблицу). Все звуковые средства в обоих языках состоят из одних и тех же акустических компонентов — тона, тембра, интенсивности и длительности звучания, их проявление в речи тесно взаимосвязано. Одни качества и изменения этих компонентов существенны для звуков, другие — для реализации ударения, слогового акцента и интонации.

Системы в обоих языках выделены на единой фонологической основе, т.е. на материале оппозиций словоформ и высказываний, различия которых несовместимы в одном контексте. Количественный и качественный состав таких оппозиций, как отмечает Е.А. Брызгунова, «обусловлен словарным составом языка, его грамматическим строем и закономерностями синтаксического построения предложений» ([1]; 85). Как видно из таблицы, в обоих языках системы представлены теми же средствами (за исключением слогового акцента в литовском языке). Такое значительное системное сходство объясняется несомненной близостью русского и литовского языков. Так, по мнению авторов коллективного труда «Языки народов СССР», «фонетической и морфологической структурой, лексическими и синтаксическими особенностями литовский язык, как и другие балтийские языки, из всех индоевропейских языков ближе всего стоит к славянским» ([10]; 500).

В дальнейшем изложении необходимо отметить прежде всего общие черты, проявляющиеся в суперсегментной фонологии русского и литовского языков. Так, различительные возможности фонем и ударения обусловлены словарным составом языка, его флективностью и различением родов. Как подчеркивает Е.А. Брызгунова, одна и та же особенность грамматического строя может расширять возможности фонем, но ограничивать роль интонации: «...флективность и различение родов способствует возникновению оппозиций, различаемых посредством фонем и ударения. В то же время флективность и различение родов уменьшает различительные возможности синтагматического членения при выражении семантико-синтаксических связей между словами» ([1]; 86). Это подтверждают и собственные наблюдения ([5]; 23—27): по сравнению с русским языком, различительные возможности синтагматического членения (как одного из интонационных средств) в литовском языке в ряде случаев ограничены большей его флективностью. На это указывает также Л. Дротвинас: «...литовский язык обладает большей степенью

флективности и синтетизма по сравнению с русским языком, который в своем развитии утратил некоторые типы склонений, богатую временную систему и обогатился предложными формами, — некоторым образом современный литовский язык ближе к древнерусскому языку» ([3]; 11).

Отмеченное сходство грамматического строя русского и литовского языков, наоборот, объясняет и сходство проявления различительных возможностей интонационных конструкций и передвижения интонационного центра. Общими (и значимыми для интонации обоих языков) являются неграмматический порядок слов, необязательность специальных частиц при выражении вопроса, слабая грамматикализация и необязательность выделительных оборотов при смысловом выделении слова, возможность выражения разных видов оценки без качественных прилагательных и наречий (как он учится! — соотв. в литовском: *kaip jis mokosi!*), также наличием полифункциональных слов типа вот, лучше, там (соотв. в литовском: *štai, geriau, ten*) и др. Данные особенности грамматического строя русского и литовского языков предполагают соответственно большое количественное и качественное сходство интонационных оппозиций и значительную аналогию функциональных возможностей типов интонационных конструкций и места интонационного центра, на основе которых они выделены.

Указанные особенности показывают общие черты суперсегментной фонологии русского и литовского языков. Специфику суперсегментной фонологии в сопоставляемых языках рассмотрим ниже.

Ударение

Ударение в обоих языках разноместное и подвижное (правда, в каждом из них есть определенная часть слов с постоянным местом ударения). Эти свойства ударения делают его высокофункциональным средством в обоих языках и позволяют различать: а) разные слова; б) разные формы разных слов; в) разные формы одного слова и г) стилистически дифференцированные акцентные варианты слова. Следует отметить, что статистических данных относительно частотности проявления этих функций пока нет ни в одном языке. Возможно, что в литовском языке ударение реже различает разные слова в их исходной форме (мука — мука). Возможно, это объясняется «вспомогательными» различительными возможностями дополнительного звукового средства — слогового акцента (*kaltas — kaltas*) и также различительными возможностями кратких-долгих гласных (*mes — mes*).

Словесное ударение в обоих языках является средством фонетического объединения слова в одно целое. Эта объединяющая функция осуществляется за счет выделения ударного слога в слове, которому «подчинены» остальные (безударные). Как показывает сопоставление, выделение ударного слога в каждом языке осуществляется при помощи разных акустических признаков.

В настоящее время установлено, что русский язык характеризуется редуktivным, сильноцентрализующим ударением, т.е. ярко выраженным контрастом ударных-безударных слогов. Ударный гласный выделяет прежде всего *длительность* ([2]; 154; [4]; 63) и напряженность артикуляции. Безударные же гласные, по сравнению с ударными, произносятся кратко и вяло (гласные неверхнего подъема редуцируются также *качественно* ([9]; 9).

В литовском языке наиболее значимым признаком словесного ударения является «интенсивность в сочетании с основным тоном» ([7]; 28). В безударных слогах отсутствует качественная ([7]; 28) и незначительная количественная редукция: «...пока различия длительности безударных кратких и долгих гласных остаются довольно большими (статистически они являются значимыми) и не выходят за пределы диапазона соотношений длительности соответствующих ударных гласных, вряд ли целесообразно говорить о количественной редукции» ([7]; 37).

Интонация

Как в русском, так и в литовском языках интонация входит в систему звуковых средств наряду с фонемами, словесным ударением и слоговым акцентом.

С этой точки зрения интонация в обоих языках представляет собой различные соотношения количественных изменений тона, интенсивности, длительности и некоторых свойств тембра: степени отчетливости тембра при усилении или ослаблении словесного ударения, тембровой окраски, зависящей от эмоционального состояния говорящего. При этом и в русском, и в литовском языках в речи, где преобладает смысловое содержание, наибольшими различительными возможностями обладает тон, а в эмоциональной речи многообразно проявляются все компоненты интонации.

Система интонационных средств выявляется на единой фонологической основе оппозиций — противопоставлении высказываний, в которых с помощью интонации выражаются различия, несовместимые в одном контексте: изменение интонационного средства ведет или к

изменению смысла, или к разрушению его. При выявлении системы интонационных средств наиболее важно учитывать смысловые различия. Важнейшим интонационным средством как в русском, так и в литовском языке является тип интонационной конструкции (ИК — в русском, ИКЛ — в литовском). В обоих языках интонационная конструкция выступает как единица суперсегментного уровня. Общим для обоих языков является и то, что интонационная конструкция одновременно является и средством (наряду с местом интонационного центра, синтагматическим членением и паузой). «Средством является какое-либо свойство единицы, ее структурный элемент» ([1]; 86).

Для описания и сопоставления интонационных конструкций установлены их различительные признаки. Ими являются определенные соотношения акустических компонентов интонации, с помощью которых один тип интонационной конструкции противопоставляется другому. В работе установлено, что в русском и в литовском языках различительные признаки могут быть существенными для всех или только для двух типов ИК или ИКЛ. Так, например, направление тона в гласном центра и соотношение уровней тона предцентра-центра-постцентра существенны для всех типов ИК и ИКЛ, а усиление словесного ударения в центре — только для ИК-2 и ИКЛ-2, по отношению к ИК-1 и ИКЛ-1. Наиболее полно различительные признаки проявляются в конструкциях, имеющих предцентр-центр-постцентр.

Сопоставление выявило, что ИК и ИКЛ, имеющие аналогичное употребление в речи, могут совпадать по различительным признакам (например, по направлению тона в центре, соотношению уровней предцентра-центра-постцентра и др.). Но в таких случаях сохраняется фонетическое своеобразие русских и литовских интонационных конструкций, проявляющееся в ритмической структуре и в типах варьирования.

Это обусловлено тем, что в русском языке ударный гласный в слове выделяет длительность и напряженность артикуляции, безударные же гласные произносятся кратко и вяло (при этом гласные верхней подъема меняют качество), поэтому в русском языке возможны разные сочетания ударных — безударных слогов, в том числе и большие скопления безударных (такие как: Выключили магнитофон?). Далее, резкое повышение-понижение тона в слове и в составных частях русских ИК приводит к контрастному выделению интонационного центра.

В литовском языке наиболее значимым признаком словесного ударения является интенсивность в сочетании с основным тоном, в безударных слогах отсутствует качественная и незначительна количественная редукция; таким образом, в них сохраняется и напряженность артику-

ляции, и различия длительности кратких-долгих гласных, дифтонгов, дифтонгических сочетаний, составляющих основу слога в литовском языке: поэтому ритмическую структуру ИКЛ отличает равномерное чередование кратких и долгих слогов. Далее, плавность движения тона в составных частях ИКЛ приводит к нерезкому выделению интонационного центра; на плавность движения тона влияет и тип слогового акцента (см. выше). Эта обязательная повторяемость повышений, относительная равномерность длительностей создает большую, по сравнению с русским языком, плавность литовской речи.

Как показал анализ, общими явлениями суперсегментного уровня в русском и литовском языках являются ударение и интонация. Слоговой акцент в литовском языке, по отношению к русскому, представляет специфическое явление.

Ударение в обоих языках обладает большим сходством функциональной нагрузки, но различается своей акустической природой.

Интонация и в русском, и в литовском языках представляет собой систему смысловозначительных средств (в обоих языках ее составляют тип интонационной конструкции, место интонационного центра, синтагматическое членение, пауза).

В данной системе средств смысловозначительной единицей является тип интонационной конструкции. Сопоставление выявило, что интонационные конструкции русского и литовского языков, имеющие аналогичное употребление в речи, могут совпадать по различительным признакам, но в таких случаях сохраняется их фонетическое своеобразие, обусловленное спецификой звукового строя каждого языка.

**Система звуковых смысловозначительных средств
(в русском и литовском языках)**

Средства	Примеры оппозиций словоформ и предложений, различаемых звуковыми средствами
1. Фонемы: состав, качество, последовательность	<p><i>в русском:</i> дам — там; ветер — вечер; села — съел; нитка — ткани; ласка — скала; сын — сны; смеясь — смеюсь</p> <p><i>в литовском:</i> kris — krisk; su — suk; atkus — takus; toks — stok; tu — du; mes — mes; kas — ras</p>
2. Словесное ударение	<p><i>в русском:</i> замок — замо́к; заплачу́ — заплачу́; курите́ — кури́те; города́ — горо́да; документ — докуме́нт</p> <p><i>в литовском:</i> Kítas — kítas; giria — giria; parašo — parašo; perėjimas — perėjimas; Onute — Onute; palikta — palikta</p>

Средства	Примеры оппозиций словоформ и предложений, различаемых звуковыми средствами
3. Слоговой акцент	<i>в литовском:</i> aušta — aušta; kaltas — kaltas; lauk — lauk; lopo — lopo
4. Интонационные конструкции	<i>в русском:</i> У него е ¹ сть права.— У него е ³ сть права?; Вы ² ключить свет? — Вы ² ключить свет!; Воды ³ ? — Воды ⁶ ! (много); Когда ² это было? — Когда ⁷ это было! (не помню); Какой ² сегодня день? — Какой ⁵ сегодня день!; А ка ⁴ к же? — А ка ² к же? <i>в литовском:</i> Traukinys vėluo ¹ ja. — Traukinys vėluo ³ ja?; Kokie ² paveikslai? — Kokie ⁵ paveikslai!; Išjun ³ gti šviesa? — Išjun ² gti šviesa!; Gilu ³ čia? — Gilu ⁶ čia!; O kaip jinai mo ⁴ kosi? — O kaip jinai mo ⁶ kosi!; Kada ² jis sugriš? — Kada ⁷ jis sugriš! (negreitai).
5. Место центра ИК	<i>в русском:</i> Вот почему ² он не приехал? — Во ² т почему он не приехал!; Кака ⁶ я у них квартира? — Какая у них кварти ⁶ ра!; И На ³ таша вернулась?(тоже) — И Наташа верну ³ лась? (в итоге) <i>в литовском:</i> Štai ² kur jis pasislėpė! — Štai ku ⁷ r jis pasislėpė?; Sesuo ³ dirba institute? — Sesuo dirba institute ³ ?; Koks jį namas? — Koks jį na ⁶ mas! Ir sesuo ³ sugrižo? (taip pat) — Ir sesuo sugrižo? (rezultatas)
6. Членение предложения на ИК (синтагматическое членение)	<i>в русском:</i> В ию ³ ле / у них ремо ¹ нт. — В ию ³ ле у них ремонт?; Мать ду ¹ мала: / Вера успоко ² ится. — Ма ³ ть, думала Вера, / успоко ² ится.; Вдру ³ г / он уше ¹ л. (внезапность) — Вдруг он уше ³ л (опасение). <i>в литовском:</i> Rytø ³ susirinkimas? — Rytø ³ / — susirinki ¹ mas.; Sūnu ³ s, galvojo motina, / greitai sugriš ¹ . Sūnus galvo ¹ jo: / motina greitai sugriš ¹ .
7. Пауза внутри ИК	<i>в русском:</i> — Мне нужен Пе ¹ тя. — Како ² й Петя? — Ивано ² в ... какой! (Ивано ¹ в, / како ² й же еще!) Ср.: Ивано ² в ... какой! Пе ² рвым пришел! <i>в литовском:</i> — Žinai, man vakar paskambino Vytas. — Koks Vytas? — Mažeika ² .../ koks! (su nepasitenkinimu) — Mažeika ² koks! (Visus apmovė!)

ЛИТЕРАТУРА

1. Брызгунова Е.А. Фонологический метод в интонации // Киев, 1978.
2. Бондарко Л.В. Звуковой строй современного русского языка. М., 1977.
3. Дротинас Л. Материалы по сопоставительному синтаксису русского и литовского языков. Вильнюс, 1980.
4. Златоустова Л.В. Фонетические единицы русской речи. М., 1981.
5. Кундротас Г. Взаимодействие интонации и грамматики в русском и литовском языках. // *Žmogus ir žodis. Svetimosios kalbos*. 2002 T. 4. Nr. 3.
6. Кундротас Г. Типология интонационных систем // Вопросы русского языкознания. Аспекты изучения звучащей речи. Вып. 11. М., 2004.
7. Пакерис А. Акустическая структура просодии литовского литературного языка. Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Вильнюс, 1983.
8. Русская грамматика. Т. 1. М., 1980.
9. Федянина Н.А. Ударение в современном русском языке. М., 1976.
10. Языки народов СССР. Т. 1. М., 1966.

**The Common and the Peculiar in Supersegmental Phonology
of the Russian and Lithuanian Languages**

In the article the phenomena of supersegmental level (stress, intonation, syllabic accent) of the Russian and Lithuanian Languages are compared. In Lithuanian the syllabic accent represents a specific phenomenon as compared to the phonological system of the Russian language. In both the languages the stress shows meaningful similarity in its function, but is different in respect of its acoustic character. The intonation both in the Russian and Lithuanian Languages represents a system of sense-differentiating features (type of intonation construction, place of intonation center, phrasal articulation, pause). In Russian and Lithuanian the intonation constructions, which have similar usage in speech, may coincide in their distinctive phonetic features, but in such cases they preserve their phonetic peculiarities determined by the specific sound system of each language.

Соотношение морфемы и слога в свете лексичности/грамматичности языка и его значащих единиц

Если признать вслед за В. фон Гумбольдтом, что «сущность языка заключена в членораздельности» ([4]; 410), то первоочередное значение с этой точки зрения, естественно, имеет степень разграничения тех двух членений языкового целого, которые были выделены И.А. Бодуэном де Куртенэ: членения на произносимые единицы (фразы, фонетические слова, слоги, звуки) и членения на значащие единицы (предложения, синтагмы-слова, морфемы) ([2]; II, 256). Чем определеннее разграничены минимальная произносительная единица и минимальная значащая единица, тем, очевидно, более завершенным является не только разграничение звуковой и содержательной сфер, но и иерархическое членение языкового целого ([7]; 171). Вот почему представляется закономерным, что в типологии языков соотношению слога и морфемы придается большое значение и утвердилось даже противопоставление так называемых «слоговых» языков, в фонологической системе которых основной единицей считается слог ([9]; 470—471), «неслововым» языкам звукофонемного строя.

Как ни относиться к данному противопоставлению [6], выявление особенностей соотношения слога и морфемы в языках различных типов необходимо для постижения закономерностей иерархического членения и системной организации языка¹.

Поскольку детерминирующим в языковом членении является первичное семантическое противоположение лексического и грамматического ([7]; 167—173), при определении соотношения морфемы и слога нельзя обойтись без функционально-семантической характеристики морфем и того целого, в котором они выступают. Логично предпо-

¹ Исходя из этого, под руководством и при участии автора на материале языков различных типов был проведен ряд исследований. В настоящей работе использованы некоторые данные кандидатских диссертаций [10]; [11]; [11]; а также дипломной работы Д.А. Машурова «Соотношение морфемы и слога в русском и уйгурском языках» и магистерской диссертации Д.В. Чертыковой «Морфемная и слоговая структура слова в русском и хакасском языках». В основном анализировались художественные тексты.

жить, что соотношения слога и морфемы зависит от лексичности/грамматичности и самих морфем, и тех классов слов, в которые они входят, и, наконец, языка в целом.

О лексичности/грамматичности языка можно судить не только по соотношению немотивированных и мотивированных словесных знаков, как предлагал Ф. де Соссюр ([12]; 165), но и по соотношению в тексте знаменательных и служебных морфем ([8]; 320—321).

С точки зрения соотношения знаменательных и служебных морфем рассматриваемые ниже языки: флективный русский, флективно-агглютинативный арабский, агглютинативный уйгурский, изолирующие йоруба и вьетнамский — различаются весьма значительно, занимая таким образом разное положение на шкале лексичности/грамматичности. Самым грамматичным из них оказывается арабский, если считать корневую основу арабского слова членимой и выделять в ней трансфикс: в таком случае на три служебных морфа в арабском тексте приходится один знаменательный. Если же исходить из нечленимости корневой основы, то тогда в арабском тексте, как и в русском, на два служебных морфа приходится один знаменательный. В уйгурском тексте соотношение знаменательных и служебных морфов выравнивается: знаменательные морфы составляют 46,2%, служебные — 53,8%. В йоруба соотношение знаменательных и служебных морфов обратно тому, какое типично для русского: в йоруба в отношении 2 : 1 доминируют знаменательные морфы. Наконец, во вьетнамском преобладание знаменательных морфем достигает максимума: на четыре знаменательных морфа в тексте приходится один служебный ([8]; 321).

Для характеристики соотношения слога и морфемы важно и то, как часто морф (морфема) экспонируется слогом, и то, как часто слог служит самостоятельным экспонентом морфа, совпадая с ним в своих границах.

Сравнение соответствующих данных по пяти указанным языкам выявило различия, явно имеющие типологическую значимость. Как и следовало ожидать, на одном полюсе оказываются «грамматические» языки — русский и арабский, на другом — «лексические» йоруба и вьетнамский. В языках с более или менее выраженной флективной тенденцией частота морфов, экспонированных слогом и совпадающих с ним в своих границах, не превышает 25%, причем, как показала Е.Н. Попова на материале русского языка, такая частота характерна для разговорной речи и художественных текстов, близких к разговорно-обиходному стилю, в научном же тексте число морфов-слогов вдвое ниже. В агглютинативном уйгурском морфы-слоги встречаются чаще, составляя

в тексте $\approx 43\%$ морфов. В изолирующих йоруба и вьетнамском большинство морфов совпадает в своих границах со слогом. Но если во вьетнамском тексте такие морфы господствуют абсолютно: одним слогом экспонируется 93,5—96,5% морфов, то в йоруба доля морфов-однослогов существенно меньше — 74,4%.

Итак, прослеживается вполне определенная корреляция между степенью лексичности/грамматичности языка и частотой морфов-однослогов: чем лексичнее язык и, значит, выше доля знаменательных морфов в тексте, тем чаще минимальная значащая единица экспонируется слогом, совпадая с ним в своих границах.

Сравнение морфемно-слогового строения различающихся по степени лексичности/грамматичности семиологических классов слов: собственно-знаменательных (характеризующих знаков), местоименных (дейктических знаков) и служебных (связочных знаков) — показало, что чем грамматичнее слово, тем чаще морфы в его составе (и прежде всего корни) экспонируются слогом. Данная закономерность действует не только в таких грамматичных языках с развитой «внешней морфологией», как арабский и русский, но даже в лексичном йоруба. В каждом из них по количеству морфов, экспонируемых слогом, служебные слова превосходят знаменательные, в особенности собственно-знаменательные, хотя, конечно, в русском и арабском благодаря выраженной флективной тенденции, предполагающей «четкое различие понятий предмета и отношения», лексического и грамматического путем «придания каждому из них своего собственного выражения» ([3]; 222), разрыв в частоте морфов-однослогов между служебными и знаменательными словами гораздо значительнее, чем в изолирующем йоруба. Этот разрыв связан в первую очередь со знаменательными словами. В арабском, ограничивающем употребление морфов-словов вследствие консонантной структуры собственно-знаменательных корней, число таких морфов в знаменательных словах не превышает 10%. В русском их менее 20%. В йоруба же число морфов-словов доходит до 70%. В строении служебных слов межъязыковые различия выражены слабее. И в русском, и в арабском, и в йоруба служебные слова характеризуются преобладанием морфов-однослогов, но в йоруба их опять-таки больше, чем в русском и арабском: 90,3% против 75,1—78,8%.

Если, как в уйгурском языке, служебные слова еще не вполне «эмансипировались» от знаменательных и нередко сохраняют мотивационные связи с последними, то и различия по частоте морфов-словов между служебными и знаменательными словами, в частности собственно-

знаменательными, сглаживаются, а на первое место по данному параметру выходят местоимения.

Описанные общие закономерности распределения морфов-слов в разных классах слов связаны главным образом с корневыми морфемами, и потому без существенных модификаций они прослеживаются и в распределении корней, экспонированных слогом. Совокупная частота корней-слов в арабском, русском и уйгурском различается незначительно, составляя соответственно 30,8%, 33,5% и 34,8%. Подобное сходство можно объяснить синтетическим строем данных языков. В анализированных художественных текстах индекс синтеза арабского слова равен 2,7, русского — 2,2, уйгурского — 2,0. В аналитическом йоруба при индексе синтеза 1,3 частота корней-слов достигает 73%.

Что касается аффиксов, то и в целом, и в собственно-знаменательных словах, где они в основном представлены, частота аффиксов, экспонируемых слогом, возрастает от флектирующих арабского (9,4%, 8,4%) и русского (18,55%, 18,9%) к агглютинативному уйгурскому (51,4%, 50,2%) и изолирующему йоруба (84,2%, 81,9%).

Как видно, в арабском и русском морфы-слоги более частотны среди корней, а в уйгурском и йоруба — среди аффиксов.

Частота морфов-слов среди различных типов морфем и отдельных видов аффиксов регулируется действующими в языках грамматическими тенденциями. Значимость последних с полной очевидностью проявляется тогда, когда в одном и том же языке сосуществуют разные тенденции. Ярким примером такого сосуществования, как заметил Ф.Ф. Фортунатов, могут служить семитские языки, в которых при образовании форм наряду с флексией основ используются также внешние агглютинирующие аффиксы ([13]; I, 144—145, 153—154). Соответственно в собственно-знаменательных словах арабского языка морфы-слоги зафиксированы только среди внешних аффиксов. Это преимущественно префиксы и местоименные суффиксы-постфиксы, которые экспонируются слогом в 50% и 94,3% случаев. Среди суффиксов и особенно флексий морфы-слоги крайне редки.

Сходное сосуществование двух грамматических тенденций — агглютинативной и фузионной — в русском языке приводит к тому, что агглютинирующие форманты — префиксы и постфиксы — в 75% случаев экспонируются слогом, тогда как морфемы, характеризующиеся фузионной техникой соединения друг с другом, представлены морфами-слогами гораздо реже: частота экспонируемых слогом корней, суффиксов и флексий равна соответственно 33,5%, 4,8% и 6%.

Значимость действующей грамматической тенденции отчетливо обнаруживается также при сопоставлении словоизменительных аффиксов во флективном русском языке, с одной стороны, и в агглютинативном уйгурском — с другой. В русском вследствие обязательного употребления грамматических форм и воспроизводимого характера словоформ флексии очень редко совпадают со слогом. В уйгурском же словоизменительные аффиксы агглютинируются к основе лишь по мере надобности, словоформа имеет, таким образом, производимый, «коллекционный» (по Г.П. Мельникову) характер, вследствие чего число словоизменительных морфов-словов возрастает до 63,9% (т.е. в сравнении с русским более чем в 10 раз). Корни и словообразовательные аффиксы экспонируются в уйгурском слогом с примерно одинаковой частотой — 34,8% и 31,1%, но, как видно, в два раза реже, чем словоизменительные аффиксы.

Частота морфов, экспонированных слогом, предопределяет и степень автономности слога по отношению к морфеме в данном языке.

Если в определении автономности, самостоятельности слога руководствоваться тем же принципом, что и при определении самостоятельности фонемы, и исходить из частоты несовпадения звуковой единицы с минимальной значащей единицей языка (ср.: [5]; 38—39), то степень автономности слога по отношению к морфеме тем выше, чем реже он служит ее экспонентом, чем реже слог и морфема совпадают в своих границах друг с другом. Более или менее регулярное, а тем паче практически постоянное совпадение минимальной произносительной единицы с минимальной значащей единицей означает синкретизм, нерасчлененность этих единиц, а значит, незавершенность двоякого членения языкового целого. Таково, очевидно, положение дел во вьетнамском языке, где слог выступает экспонентом морфа в 88—93% своего употребления. В йоруба число таких слогов уже гораздо ниже — всего 58%. В остальных языках слог экспонирует морф еще реже: в уйгурском в 35,3% случаев, в арабском — в 20%, в русском частота слогов, экспонирующих морф, колеблется в зависимости от характера текста в пределах от 10,5% в научном тексте до 24,4% в разговорной речи и 20,2—28,3% в художественном тексте.

Сравнение частоты слогов, экспонирующих морф в разных классах слов, выявляет одну общую закономерность, которая действует и в арабском, и в русском, и в йоруба: чем знаменательнее, лексичнее класс слов, тем реже слог выступает экспонентом морфа, и наоборот, причем это относится и к отдельным собственно-знаменательным частям речи. В результате не только в «слоговом» йоруба, но и в «неслововых» араб-

ском и русском языках слог в составе служебного слова в большинстве случаев оказывается экспонентом морфа (как правило, корневого), так что его автономность по отношению к морфеме здесь явно ущербна, хотя и в разной степени. Ср.: частота слогов-морфов в служебных словах в арабском равна 64,1%, в русском — 73,2%, в йоруба — 82,8%. В местоимениях разрыв между «слоговым» и «неслововыми» языками возрастает: в йоруба и в местоимениях слог явно не автономен по отношению к морфеме (опять же корневой), экспонируя ее в 72,4% случаев; в арабском и русском по сравнению с йоруба число слогов, экспонирующих морф в местоимениях, сокращается вдвое — до 36,4% и 31,6%. Наконец, в собственно-знаменательных словах разрыв в частоте слогов-морфов между «неслововыми» языками и «слоговым» еще более увеличивается: в русском сравнительно с йоруба в отношении 1:4, в арабском — в отношении 1:6, но при этом в йоруба число слогов, экспонирующих морфы (корни и префиксы) в собственно-знаменательных словах, сокращается по сравнению с местоимениями и служебными словами до 48,7%.

Частота слогов, экспонирующих морф, зависит и от степени знаменательности отдельных частей речи среди собственно-знаменательных слов. Во всех трех языках глагол как более грамматичная часть речи отличается от более лексичного имени существительного большей частотой слогов-морфов, причем в одном и том же отношении $\approx 2,5:1$.

Меньшая автономность слога по отношению к более грамматичным единицам видна в йоруба и при сравнении звуковой формы корней и префиксов. Как в собственно-знаменательных, так и в служебных словах слог чаще экспонирует префикс, чем корень: в собственно-знаменательных словах слог выступает экспонентом префикса в 70,4% случаев, экспонентом корня — в 44,5% (в служебных словах соответствующие показатели возрастают до 100% и 81,4%).

В арабских собственно-знаменательных словах слог не бывает экспонентом корня (ввиду консонантной структуры последнего). В составе же аффиксов слог выступает экспонентом морфа весьма избирательно: регулярно в местоименных суффиксах-постфиксах (94,3%), довольно часто в префиксах (44,2%), очень редко в суффиксах (2,9%) и флексиях (1,3%).

В русских собственно-знаменательных словах слог не обнаруживает автономности по отношению к префиксам и постфиксам, регулярно выступая их экспонентом (в 85,7% и 92,8% случаев соответственно). Зато по отношению к корням, суффиксам и флексиям слог вполне автономен, являясь их экспонентом в 14,9%, 6% и 6,6% случаев.

В целом проведенное сопоставление подтверждает исходную гипотезу: соотношение слога и морфемы регулируется лексичностью/грамматичностью как самих морфем, так и слов, в которые входят морфемы, вследствие чего в языках, занимающих разное положение на шкале лексичности/грамматичности, несмотря на существенные расхождения, действуют и некоторые общие закономерности в соотношении слога и морфемы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бада Медар Доминик. Соотношение звуковых и значащих единиц в языках с различным морфологическим строем: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1992.
2. Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные труды по общему языкознанию. Т. I—II. М., 1963.
3. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М., 1984.
4. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М., 1985.
5. Зиндер Л.Р. Общая фонетика. М., 1979.
6. Зубкова Л.Г. Соотношение звуковых единиц со значащими в типологическом аспекте // Вопросы языкознания. 1988. № 3.
7. Зубкова Л.Г. Язык как форма. Теория и история языкознания. М., 1999.
8. Квантитативная типология языков Азии и Африки. Л., 1982.
9. Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
10. Попова Е.Н. Соотношение морфемы и слога в русском языке: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1990.
11. Рима Сабе Айюб. Двойное членение частей речи в языках с развитым морфологическим строем (на материале арабского и русского языков): Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2001.
12. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977.
13. Фортунатов Ф.Ф. Избранные труды. Т. I. М., 1956.

Morpheme and Syllable Correlation in the Light of the Lexicality/Grammaticality of Language and its Meaningful Units

In the article on the material of the languages of different types including Russian it is shown that morpheme and syllable correlation and thus the degree of differentiation of the two articulations of a language whole into meaningful and sound units depend on the lexicality/grammaticality of both morphemes and classes of words they constitute and of the language on the whole.

Развитие системы глагольных времен в европейских языках: настоящее время

В теории настоящего времени есть несколько спорных вопросов, не имеющих однозначного решения: 1) какое значение настоящего времени является основным; 2) в силу каких критериев это значение трактуется как основное; 3) каким термином нужно обозначать настоящее, протекающее на глазах говорящего действие; 4) какой процесс происходит в системе глагольных времен в европейских языках на участке «настоящее время».

В.В. Виноградов ([6]; 464—465), А.В. Исаченко ([11]; 445—446), Р. Ленц (по: [5]; 140) основным значением настоящего времени считали обозначение постоянного, непрерывающегося или обычного, повторяющегося действия. А.В. Бондарко ([3]; 75—76), Е.В. Петрухина ([22]; 157), А. Бельо (по: [5]; 139—140), М.Н. Петерсон ([20]; 58), а также В. Амбразас, Л. Вайткявичюте, А. Валяцкене, К. Моркунас, А. Сабалюскас, К. Ульвидас (1966), С. Муйстейкис (1972) — настоящее актуальное.

Л.В. Петрухина называет настоящее актуальное основным значением настоящего времени на основании двух критериев: специфичности (ни одна другая видо-временная форма не может иметь это значение) и наименьшей зависимости от контекста. А.В. Бондарко считает все значения настоящего времени зависящими от контекста, в который он включает и лексические значения глаголов, и основным значением настоящего времени настоящее актуальное признает только на основании критерия специфичности.

Термин *настоящее актуальное* был предложен А.В. Исаченко; в трактовке исследователя, это то же, что настоящее репортажное: «... процесс, выражаемый глагольной формой, совпадает с речевым актом, синхронен ему. Такое грамматическое значение мы будем называть “актуальным”. Актуальный презенс является той формой, которой репортер комментирует спортивное состязание по радио, сообщает своим слушателям о том, что происходит у него на глазах /.../ Актуальное настоящее можно было бы также назвать и настоящим репортажа» ([11]; 447). Впоследствии в работах других лингвистов термины *настоящее*

актуальное и настоящее репортажное стали употребляться для обозначения различных значений настоящего времени (см.: [3]; 64—69).

Итак, термин *настоящее актуальное* употребляется в трех значениях: 1) конкретное действие, наблюдаемое говорящим в момент речи (см.: [17, 22]), для обозначения этого значения употребляется и другие термины: *настоящее момента речи* ([3]; 65), *собственно настоящее* (см.: [17]; 212); 2) совокупное обозначение трех значений настоящего времени: настоящего момента речи, настоящего расширенного, настоящего постоянного (см.: [3]; 65—68); 3) настоящее репортажа с места событий, настоящее репортажное (см.: [11]). Значение, выражаемое настоящим актуальным, лингвисты описывают как непосредственно наблюдаемый говорящим в момент речи процесс динамического развития действия; подчеркивают, что оно «имеет пространственную основу» ([12]; 45; [16]; 9—10), «оттенок осязаемости, данности» ([23]; 70).

Система глагольных времен в европейских языках переживает процесс перестройки. Оказывается, что установление содержания этого процесса и определение основного значения настоящего времени — взаимосвязанные проблемы. Им и будет посвящена наша статья.

Р. Тирофф утверждает, что в ряде европейских языков наблюдается тенденция к вытеснению настоящего времени прогрессивным в сфере обозначения конкретного, в момент речи протекающего действия. «В формах настоящего времени прогрессив захватывает всю сферу содержания настоящего, оставляя форме простого настоящего времени такие периферийные области, как обозначение повторяющихся действий, семантика сослагательного наклонения или будущности» ([25]; 454—465).

В его работе, работах других лингвистов приводятся как будто бы факты в поддержку данной гипотезы. Если действие представлено в процессе его конкретного протекания, то, наряду с *presente*, в португальском языке широко употребляется конструкция *estar + gerundio* ([8]; 71). В современном разговорном испанском языке *presente* для обозначения осуществляемого в момент речи действия употребляется сравнительно редко. Это значение чаще реализуется посредством конструкции *estar + gerundio* ([7]; 153). В итальянском языке такую же функцию выполняет конструкция *stare + gerundio* [19].

В албанском языке имеются три формы для обозначения настоящего: старая, синтетическая, и две новые, аналитические. Все три типа форм настоящего времени в албанском языке способны обозначать конкретные действия, происходящие в момент речи. В функции настоящего

го неактуального употребляются только формы простого (синтетического) презенса. Настоящее потенциальное, настоящее сценическое, настоящее номинации употребляются с простыми формами презенса. А формы аналитического презенса широко встречаются еще в значении настоящего изобразительного. Хотя формы настоящего времени в подобном употреблении передают художественно обобщенные действия, не связанные с моментом речи, они в то же время изображают эти действия как конкретные, происходящие перед нашими глазами ([10]; 213—214; [28]; 85; [24]; 441).

Ирландский презенс заменяется «прогрессивным» длительным презенсом, использующим модель «глагол существования *ta'* + предлог *ag* + глагольное имя». В ирландских говорах наблюдается переход от флективного презенса, или хабитативного, обозначающего обычно совершающееся действие, к актуальному презенсу, который рассматривает отдельное конкретное действие, совершающееся в момент речи. А старая форма презенса в ирландских говорах начинает выражать значение футурума ([15]; 128).

В английском языке на Севере Англии форма прогрессива настоящего времени вытесняет форму настоящего общего вида ([15]; 128; [25]; 459). В баскском языке форма настоящего времени общего вида уже исчезла, вытесненная формой прогрессива ([25]; 461).

Мы не можем согласиться с выводом Р. Тироффа, Х. Мэрченда, А.В. Жугра, И.В. Крюковой и других о том, что перечисленные факты свидетельствуют о развитии в итальянском, испанском, португальском, албанском, ирландском и других языках категории прогрессива.

На самом деле происходит процесс, обратный утверждаемому Р. Тироффом, Х. Мэрчендом, А.В. Жугра, И.В. Крюковой. Во-первых, утрачивается прогрессив, а не презенс. Полной парадигматизации прогрессив достиг только в английском языке. В испанском и итальянском, в которых описательные конструкции с *estar* и *stare* хотя и можно теоретически образовать от всех временных форм, практически употребляются только две: одна в значении настоящего актуального, а вторая в значении имперфекта в художественном повествовании.

Во-вторых, прогрессив начинает использоваться для обозначения непосредственно на глазах говорящего протекающих действий в албанском и ирландском, португальском, разговорном испанском, итальянском языках ради, если можно так выразиться, оживления «внутренней формы» настоящего времени, его прототипического значения; это как бы напоминание языком самому себе об основной функции настоящего времени.

Появление новой формы для обозначения настоящего актуального вызвано, на наш взгляд, тенденцией к унификации временных форм в различных языках (об унификации форм прошедшего и будущего времени см.: [26]); в данном случае вместо двух форм — настоящего и настоящего прогрессивного — остается одна: настоящее прогрессивное, но значение ее меняется. Новая форма настоящего выражает не только конкретное, в момент речи совершающееся действие, но и обычное, типичное, регулярное, повторяющееся. Впервые Н.Г. Киткова (1978) на материале языка художественной литературы сделала вывод о процессе неуклонной экспансии прогрессивных форм в современном английском языке: они не только распространяются на всю область конкретно-процессного, но в большой степени проникают и в область «повторительного значения». Л.А. Петрова ([21]; 147) показала, что в современном итальянском языке конструкции *stare + gerundio*, *stare + a + infinito* выражают не только настоящее актуальное, продолжающееся в момент речи действие, но и регулярно повторяющиеся, привычные действия. В испанском и итальянском языках описательные конструкции с *estar*, *stare* выражают также обычные, повторяющиеся действия.

В английском языке в наши дни Present Simple выражает значения настоящего момента речи, настоящего расширенного, настоящего узкого, настоящего постоянного, настоящего репортажного, настоящего информативного ([14]; 37—40). Present Continuous выражает значения настоящего момента речи, настоящего расширенного, настоящего узкого, настоящего постоянного. Present Simple и Present Continuous различаются значением, которое в русистике обозначают термином обобщенно-фактическое значение вида (см.: [2]; 304; [14]; 46).

Past Simple и Past Continuous тоже обозначают и длительные действия в прошлом, и обычные, повторяющиеся действия в прошлом ([14]; 77—79, 85—87). Past Simple и Past Continuous различаются тем же самым обобщенно-фактическим значением, которое свойственно только Past Simple (см.: [2]; 304).

Унификация форм настоящего времени в различных европейских языках происходит, как и унификация форм прошедшего и будущего времени, о которой писали В.Г. Гак (1997), М.Ю. Черткова (1998), В. Брой (1998), И.В. Труфанова (2002), по общему сценарию. Категория времени перестраивается в них для выражения времени действия только с точки зрения момента речи и освобождается от временных форм и граммем с относительным временным значением. Русский и литовский языки уже прошли этот путь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амбразас В., Вайткявичюте Л., Валяцкене А. и др. Литовский язык // Языки народов СССР. Т. 1. Индоевропейские языки. М., 1966.
2. Андрианова Л.Н., Багрова Н.Ю., Ершова Э.В. Курс английского языка для вечерних и заочных технических вузов. М., 2002.
3. Бондарко А.В. Вид и время русского глагола (значение и употребление). М., 1971.
4. Брой В. Сопоставление славянского глагольного вида и вида романского типа (аорист: имперфект: перфект) на основе взаимодействия с лексикой // Типология вида. Проблемы, поиски, решения. М., 1998.
5. Васильева-Шведе О.К., Степанов Г.В. Испанский язык: Теоретическая грамматика: Морфология и синтаксис частей речи. М., 1990.
6. Виноградов В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове). М., 2001.
7. Виноградов В.С. Грамматика испанского языка. Практический курс. Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. М., 1990.
8. Вольф Е.М., Никонов Б.А. Португальский язык. Грамматический очерк, литературные тексты с комментариями и словарем. М., 1965.
9. Гак В.Г. Типология аналитических форм глагола в славянских языках (Иррадиация и контакция) // Вопросы языкознания. 1997. № 2.
10. Жутра А.В. О нескольких типах форм презенса в албанском языке // Грамматический строй балканских языков. Л., 1976.
11. Исаченко А.В. Грамматический строй русского языка в сопоставлении со словацким: Морфология. Ч. 2. Братислава, 1960.
12. Кравченко А.В. Вопросы теории указательности: эгоцентричность, дейктичность, индексальность. Иркутск, 1992.
13. Киткова Н.Г. Использование прогрессива и основного разряда английского глагола для передачи значения русского несовершенного вида (на материале переводов романа Достоевского «Идиот») // Вопросы сопоставительной аспектологии. Л., 1978.
14. Корнеева Е.А. Грамматика английского глагола в теории и практике. Время, вид, временная отнесенность, залог, наклонение. СПб., 2000.
15. Крюкова И.В. Глагольное словоизменение в ирландском языке (на материале диалектов). Л., 1987.
16. Матиенко А.В. Функциональные особенности индексальных элементов в высказываниях с косвенной речью в современном английском языке: АКД. Иркутск, 1998.
17. Милославский И.Г. Морфологические категории современного русского языка. М., 1981.
18. Мустейкис С. Сопоставительная морфология русского и литовского языков. Вильнюс, 1972.
19. Мэрчэнд Х. Об одном вопросе из области вида (сравнение английской прогрессивной формы с итальянской и испанской) // Вопросы глагольного вида. М., 1962.
20. Петерсон М.Н. Очерк литовского языка. М., 1955.
21. Петрова Л.А. Грамматика итальянского языка. М., 1997.
22. Петрухина Е.В. Функционирование презентных форм глаголов совершенно-го и несовершенного вида (с точки зрения взаимодействия грамматических

- категорий вида и времени) в чешском языке в сопоставлении с русским // Сопоставительное изучение русского языка с чешским и другими славянскими языками. М., 1983.
23. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1938.
 24. Серебренников Б.А. Краткий очерк грамматики албанского языка // Кочи Р.Д., Скенди Д.И. Краткий албанско-русский словарь. М., 1950.
 25. Тирофф Р. Вид и его взаимосвязь с временем // Типология вида. Проблемы, поиски, решения. М., 1998.
 26. Труфанова И.В. Судьба перфекта в европейских языках // Универсально-типологическое и национально-специфическое в языке и культуре. М., 2002.
 27. Черткова М.Ю. От категории вида к категории времени и наоборот // Типология вида. Проблемы, поиски, решения. М., 1998.
 28. Эйнтрей Г.И. Албанский язык (грамматический очерк с текстами и комментариями). Учеб. пособие. Л., 1982.

The Recent Development of the System of the Verb Tense in the European Languages

A. Shleicher, A. Meye, J. Kuvye, E. D. Polivanov, B. A. Serebrennikov, B. G. Gak and others asserted that the development of languages is subordinated to general laws, going on according to the same scenario not only in general but also in details. The following universal has long been established: the loss by languages of relative past tenses, their substitution by the only form which corresponds the time of the action with the moment of speech and pointing out that the action was going on before that moment.

The article demonstrates on the material of some foreign languages that the present tense is going through the same process now. There is just one form left pointing to the coincidence, over crossing the action with the moment of speech. The only way the category of tense of different languages is going on is the increase of the degree of abstraction of its meanings expressed, which is manifested in the loss of tense forms and grammemes with relative tense and different aspect meanings.

The final end of this way is the establishment of three forms for the expression of tense meanings correlating only with the moment of speech.

Морфологические процессы при лингвистическом контактировании (на материале речи русских в Литве)

Язык, длительное время используемый не на территории его исконного распространения, приобретает специфические черты, которые во многом определены лингвистическим контактированием. В частности, рассматриваемый в нашей статье язык русских Литвы испытывает существенное влияние литовского языка, которое значительно усилилось в последнее десятилетие в связи с общественно-политическими переменами в республике, в том числе с изменением статуса русского языка. Влиянию не только литовского языка, но в некоторых районах также польского, белорусского и местного диалекта подвергаются различные функциональные сферы русского языка в Литве: язык масс-медиа, устная разговорная речь, просторечие; эти процессы выявляются на всех языковых уровнях. В данной работе рассматриваются морфологические особенности языка русских в Литве, обусловленные влиянием окружающих языков. Материал исследования — язык средств массовой информации в период последнего десятилетия, записи живой устной речи.

В теории языковых контактов грамматическая интерференция представляет одну из наиболее спорных проблем. Сложностью границ между морфологией и синтаксисом обусловлены прямо противоположные точки зрения исследователей (см. подробнее [5]): а) грамматическая система непроницаема для иноязычных воздействий; б) между грамматическими системами происходит взаимодействие, а проникновение иноязычного материала возможно даже в систему флексий. В современных исследованиях под грамматической интерференцией понимаются «все изменения в грамматических формах, моделях, отношениях и функциях, совершающиеся в данном языке вследствие языкового контакта» ([5]; 103). Механизм грамматической интерференции определяется как невольная интерпретация грамматических категорий второго языка через призму родного, отождествление неодинаковых грамматических форм, способов синтаксической связи слов и синтаксических конструкций, что приводит к отклонениям от грамматических норм одного языка под влиянием другого. Взаимодействие языков в области

грамматических отношений происходит главным образом на синтаксическом уровне, в связи с задачами построения основной речевой единицы — предложения. Морфологическая интерференция проявляется в составе синтаксических единиц.

В морфологии, как наиболее устойчивой системе языка (в сравнении с лексикой и фонетикой), интерференция проявляется главным образом косвенно. «Случаев полного перенесения из одного языка в другой всей грамматической парадигмы с ее формантами никто, по-видимому, еще не наблюдал, но перенесение отдельных морфем различных типов несомненно возможно при наличии благоприятных предпосылок структурного характера, например, сходства начальных моделей или относительной несвязанности и постоянства формы данной морфемы» ([2]; 79). При этом морфемы со сложными грамматическими функциями менее способны к перенесению, чем морфемы, выполняющие простые функции. Прямая морфологическая интерференция, в особенности перенос из одного из контактирующих языков в другой правил словоизменения, — явление весьма редкое.

Общей тенденцией процессов грамматической интерференции является достижение такого состояния языковых структур, которое можно было бы назвать билингвальным изоморфизмом [5]. Это свойство одинаковости строения каких-либо множеств элементов; в состоянии же контакта развиваются определенные процессы, направленные на стирание различий между ними. Известно, что при этом образцом для имитации обычно служит та форма, которая использует в своей парадигме относительно свободные и инвариантные модели, можно сказать — более ясную схему [2]. Процесс замены форм, отклоняющихся от общего правила, более стандартными и упрощение более сложных парадигм являются естественным и постоянным для любого языка. «Но сопоставление двух разных систем в процессе контакта сильнее обнажает их основные внутренние отношения и привлекает внимание говорящих прежде всего к тем формам, которые образуются по стандарту. Отклонения все чаще остаются вне внимания говорящих и постепенно выходят из употребления» ([5]; 109).

Известно, что при языковом контактировании морфологическая система проявляет большую сопротивляемость чужеродным элементам; это подтверждается также нашим материалом. Между тем определенное воздействие окружающих языков, и прежде всего литовского, на речь русских Литвы проявляется в специфике ряда грамматических форм знаменательных частей речи, а также в употреблении предложных конструкций.

1. Имя существительное

Под влиянием литовских конструкций отмечается смешение форм родительного и винительного падежей, которые в кодифицированном русском языке дифференцируются в зависимости от одушевленности/неодушевленности существительных; ср. диалог: А: *Не соединяется?* Б: *Пароля просит* (разговор о компьютере); другие примеры — *Таких вещей скапливается еще и потому, что вокруг идет обновление; Природа таких вещей придумала; Пока я там работал, я таких вещей узнал; Не было смысла изучать другого языка* (РР) — в литовском языке глагольное управление существительным в форме родительного падежа; *Сказка про две собаки* (РР) — в литовском языке существительное в форме винительного падежа. Исследователи отмечают, что в сфере именного словоизменения наиболее слабое звено — склонение существительных [3]. Конкуренция родительного и винительного падежей в русском языке — это проявление тенденции ослабления формального противопоставления падежей, а именно разрушения категории одушевленности, которое наблюдается на протяжении нескольких веков. Показывая общность данного процесса для русского языка метрополии и эмиграции, М.Я. Гловинская обращает внимание на своеобразие данного процесса — «он носит тлеющий характер, то проявляясь, то затухая на какое-то время, но никак не достигая уровня вариантов, а оставаясь все время на уровне описок и оговорок» ([3]; 477). Это процесс, свидетельствующий о развитии аналитизма на развивающемся участке системы русского языка.

В просторечии под влиянием местного польско-белорусского диалекта отмечается уподобление склонения мужских имен на *-а(-я)* именам на нулевую флексию: в творительном падеже единственного числа активизируются формы с окончанием *-ом (-ем)* — *Гуляли с Женьком и Витьком; Разговаривали с Кодем*. Как известно, в близкородственных языках различные словообразовательные и словоизменительные аффиксы легко вычлениются говорящими, а в спонтанной речи при переходе с одного языка на другой встречается и замена падежных формантов [9]. Между тем, в целом для просторечия характерна тенденция к монотипизму, выражающаяся в активном действии аналогии, в устранении периферийных звеньев на различных участках языковой системы [6].

Некоторые существительные класса *singularia tantum* приобретают формы множественного числа и, как существительные литовского языка, становятся соотносительными по числу; ср. следующие типичные употребления — *Ирену в очень тяжелом состоянии отвезли в Каунас-*

ские *клиники* (Обз. 1999. № 45) (лит. Kauno klinikos — мн. ч. в обозначении учреждения); В Вильнюсской университетской больнице “Сантарийские *клиники*” 25 октября впервые в Литве проведена операция по трансплантации костного мозга (ЭЛ. 1999. № 209); *труды* (лит. darbai “предмет в школе”); ср. также диалог, в котором несклоняемое существительное становится соотносительным по числу: А: А где кондиционеры бывают? Б: Где?... В *бюрах*, наверное (лит. biuras “бюро”).

Формы множественного числа существительных — также наиболее распространенные примеры грамматических заимствований в языке русской эмиграции ([8]; [3]). Это нетипичный для языковых контактов случай прямой морфологической интерференции — перераспределение существительных по классам *singularia* и *pluralia tantum* по сравнению с языком метрополии; иногда можно говорить о влиянии европейских языков на русский на рубеже веков: *спорты, багажи, информации, сепаратизмы* и др. [3].

Для ряда существительных характерно изменение родовой принадлежности по аналогии со словами литовского языка: *поехали в санаторию* (лит. sanatorija — женский род); *тушь, гуашь* могут использоваться в форме мужского рода (лит. tušas, guašas) — это касается прежде всего интернациональной лексики. Существительное *собака* в просторечном употреблении приобретает форму мужского рода: *Собака большой победил* (бел. сабака — мужской род).

2. Имя прилагательное

Под влиянием литовского языка активизируются именные сочетания вместо атрибутивных, при этом происходит замена: а) относительных прилагательных — *Круглосуточный русскоязычный детский сад приглашает детей в возрасте 1,5—6 лет. Действуют кружки танца и рисования* (ЭН. 2003. № 3) — ср. лит. šokių būrelis — танцевальный кружок, лит. dailės būrelis — художественный кружок; б) притяжательных прилагательных, которые заменяются существительными и в устойчивых выражениях — приведем ошибки учеников средних школ: с *высоты полета птицы* (ср. с высоты птичьего полета), *молоко козы* (ср. козье молоко).

3. Местоимение

В просторечии вместо отрицательных местоимений активны следующие словосочетания, аналогичные литовским, а также польско-бело-

русским конструкциям: **нет кому прийти** «некому» (ср. лит. *nega kam*; бел. *няма каму*; пол. *niema komu*); **нет кого звать** «некого»; **нет за что купить** «не за что»; **нет чего читать** «ничего» и под.

4. Имя числительное

В соответствии с литовскими конструкциями в составе именного сочетания числительное не управляет существительным, а согласуется с ним в форме родительного падежа: *Ветер юго-западный, семи-двенадцати метров в секунду* (ТВ, 22.11.1992); *Ветер западный, пяти-десяти метров в секунду* (ТВ, 28.1.1992); *Лифт со скоростью четырех метров в секунду поднимается на 19 этаж* (ТВ, январь, 1992).

5. Глагол

Устоявшейся своеобразной приметой русского просторечия Литвы являются деепричастия с суффиксом *-вши* на месте глагола в функции сказуемого: *Спасибо, не хочу, я уже поевши*; *Мальчик весь замерзши*; *Ты что, не выпавшись? Тут раньше базар бывши*; *Он был уехавши, а сейчас дома*. Подобные формы характерны для местного польско-белорусского диалекта, но нельзя отрицать также влияния морфологии литовского языка: «сложная глагольная система литовского языка и активное употребление причастий влияют на глагольные формы в русском языке — для передачи значения результата действия или ограниченного действия в литовском языке употребляются сложные глагольные формы в настоящем: *esu padaręs (сделал)* и прошедшем однократном времени *buvau išvažiavęs (ездил, уезжал)*» ([1]; 218).

6. Предлоги

Типично смешение предлогов под воздействием соответствующих литовских предложных конструкций: *Писать и читать с очками* (лит. *su akinių* «в очках»); *Заходить в комнату с туфлями* (лит. *su batais* «в туфлях») (РР); *Я с нее насмеялась* (лит. *iš jos* «над ней») (РР). Обычно это семантически близкие предлоги: **для** вместо **с целью** — *Для дружбы, которая могла бы перейти в серьезные отношения, познакомлюсь с добрым и порядочным мужчиной* (ЛР. 2000. № 40); *50-летний культурный мужчина без вредных привычек познакомится с женщиной для любви и дружбы* (ВВ. 2003. № 24); **по** вместо **после**: *по выборе президента* (ТВ); **против** вместо **напротив**: *Этот центр — против ресторана* «Мядже-

тою" (реклама на Литовском ТВ, сентябрь 2001); за вместо через: *Нам за две недели будет девять лет, как живем в этом доме* (PP) (в литовском языке, а также польском и белорусском соответствующий предлог имеет как пространственное, так и временное значение).

Смешение предлогов может быть обусловлено влиянием местного польско-белорусского диалекта; так, в русском просторечии распространены следующие примеры: *И при столе разговаривали об этом* («за столом»); *Аккуратный такой мужчина, всегда под шляпой, под галстуком. Для обозначения места и направления движения доминирует предлог на вместо в: Сестра на фирме работает; у нас на Литве так; был на деревне, ездили на Белоруссию* (PP); *Ищу работу на строительстве — отделочника* (ЛК. 2002. № 10).

Высокую степень неустойчивости незначительных слов, в том числе и предлогов, наделенных чисто грамматическими функциями, показывают также исследования русской речи зарубежья. Предлоги — это ошибки на универсально слабых участках языка [3].

В частеречном отношении не все классы слов одинаково расположены к инновациям под воздействием другой грамматической системы. Потенциально открытыми во всех языках являются классы существительных, прилагательных, полнозначных глаголов; преимущественно закрытые для заимствований, — например, личные местоимения, числительные, вспомогательные глаголы. У Вайнрайх (1979) отмечает, что элементы языка, которые могли бы заимствоваться, можно выстроить в виде пирамиды, вершину которой составляли бы флексии как наиболее интегрированные в структурном и семантическом отношениях; ниже — лексико-грамматические разряды служебных слов (предлоги, артикли, вспомогательные глаголы); в основе же пирамиды (существительные, наречия и междометия. Доминируют среди заимствований имена существительные. Объяснение этому «следует искать скорее на лексико-семантическом, чем на структурно-грамматическом уровне. В тех языках и в тех ситуациях контакта языков и культур, где до сих пор проводилось изучение заимствований, новые обозначения требовались для таких денотатов, которые в подавляющем большинстве случаев обозначаются существительными. При других условиях языковых и культурных контактов это соотношение может быть иным» ([2]; 69).

В речи русских Литвы подавляющее большинство инноваций, обусловленных литовским языком, составляют имена существительные — как приобретающие возможность склоняться в русском языке (обычно существительные с литовским окончанием *-а* — *купили с нолайдой* — лит.

nuolaida «скидка»), так и несклоняемые (На *Žolinės* выходной — лит. «католический праздник»). Е.А. Земская [17], констатируя факт преимущественного заимствования существительных в языке русской эмиграции, объясняет это и тем обстоятельством, что существительные могут использоваться без грамматического переоформления, в отличие от глаголов и прилагательных, которые требуют оформления по образцу соответствующих русских частей речи. Из других литовских инноваций в языке русских Литвы выделяются междометия, особенно характерные для экспрессивной молодежной речи: *Oj, что будет, siaubas!* (лит. «ужас»); *Ничего не выходит, šakes* (выражение досады). Легкость заимствования междометий объясняется природой их значения — выражением определенных эмоций, тесно связанных с речевой ситуацией и поэтому с трудом поддающихся переводу, а также синтаксической обособленностью междометий, что делает их вхождение в другой язык достаточно несложным [5].

Польско-белорусские вкрапления, в отличие от литуанизмов, в частеречном отношении представлены значительно шире. Частотны глаголы различных тематических групп — *расхаратать* («разбить»), *гандлевать* («торговать»), *пошаровать* («потереть»), *умовиться* («договориться»), *побольшесть* («увеличиваться, становиться больше»), *постить* («соблюдать пост») и др.: *Снила (приснила) плохой сон* («видеть во сне»); *Только потом отпомнилась, что хлеба забыла купить* («вспомнить, опомниться»); *Не переживай, я тебе такую же кофточку откуплю* («купить взамен»); *Ты мне яичницу спекла?* («испечь»). Распространены имена прилагательные: *парни небеспечные стали* («небезопасный»), *он как шаленый* («бешеный»), *зимовые сапоги* («зимний»); *вода летняя* («теплый»), *глаза небесные* («голубой»); *суп редкий* («жидкий»). Немногочисленны наречия — *Это не трудно, марудно только* («кропотливо»); союзы — *Але ж я ничего не увижу* («но»).

Таким образом, наши материалы, касающиеся языка русских в Литве, подтверждают типичность морфологических процессов в речи русских в иноязычном окружении (например, [4], [3], [7]). При этом в морфологической системе выделяется целый ряд уязвимых участков, подвергающихся изменениям. Происходящие процессы — результат взаимодействия языковых систем при общении коммуникантов, стремящихся к оптимизации, упрощению ресурсов языка и использованию ограниченного набора языковых средств — именно тех, что являются общими или подобными в контактирующих языках. Предпочтительным оказывается выбор аналитических форм — это универсальное положение теории языковых контактов [2]. Отбор и закрепление определенных

морфологических форм при лингвистическом контактировании обусловлены, таким образом, коммуникативной целесообразностью.

Условные сокращения

ВВ — газета "Вильнюсский вестник"; ЛК — газета "Литовский курьер"; ЛР — газета "Летувос Ритас"; Обз. — газета "Обзор"; ЭЛ — газета "Эхо Литвы"; ЭН — газета "Экспресс неделя"; РР — разговорная речь; ТВ — передача Литовского телевидения "Вестник Литвы".

ЛИТЕРАТУРА

1. Бразаускаене Е. Грамматические особенности русского языка в Литве // Русский язык сегодня. Вып. 1. М., 2000.
2. Вайнрайх У. Языковые контакты. Киев, 1979.
3. Гловинская М.Я. Общие и специфические процессы в языке метрополии и эмиграции // Язык русского зарубежья. Москва-Вена, 2001.
4. Голубева-Монаткина Н.И. Грамматические особенности русской речи потомков эмигрантов "первой волны" во Франции // Филологические науки. 1994. № 4.
5. Жлуктенко Ю.А. Лингвистические аспекты двуязычия. Киев, 1974.
6. Журавлев А.Ф. Иноязычные заимствования в русском просторечии // Городское просторечие. М., 1984.
7. Земская Е.А. Общие языковые процессы и индивидуальные речевые портреты // Язык русского зарубежья. Москва-Вена, 2001.
8. Караулов Ю.Н. О языке русского зарубежья // Вопросы языкознания. 1992. № 6.
9. Языковые ситуации и взаимодействие языков. Киев, 1989.

Morphological Processes in Close Linguistic Intercours (basing on the material of the Lithuanian Russians)

The article deals with the morphological processes in the Russian language in Lithuania, which are conditioned by linguistic contact. Morphology is considered to be a stable system of the language, however the surrounding languages can cause a certain influence which reveals itself in specific grammatical forms. Their selection and survival in the language are conditioned by their communicative expediency.

Функции вставных компонентов в текстах

В. Солоухина

В последние два-три десятилетия вставные компоненты так или иначе оказывались в поле лингвистических исследований ([4], [5], [11], [8] и др.). Независимо от аспекта изучения характеристика вставок по существу не изменилась: они включаются в систему осложняющих предложение (высказывание) компонентов и определяются как: 1) явление особого порядка, которому присуще своеобразное выпадение из общей линии повествования; это не разрушающее основное высказывание, а временно разрывающее его структуру, выражающее дополнительные замечания самостоятельного модального характера и выступающее как один из способов осложнения высказывания ([6]; 49); 2) явление, не поддающееся традиционной систематизации и классификации по причине его семантической многоплановости; 3) явление, в котором структурный диапазон вставок колеблется от знака препинания (?), (!), (?!) до целого фрагмента текста; 4) явление, у которого характер грамматической связи с высказыванием остаётся неопределённым; 5) явление, которому присуща специфичность просодической характеристики, что проявляется в использовании особого, «сильного», пунктуационного знака — скобок.

В большинстве случаев характеристика вставных элементов основывается на сопоставлении с другим явлением парантезы — с вводными компонентами. Сопоставление основывается на выявлении дифференцирующих и интегрирующих признаков. В литовской лингвистической литературе вставки чаще всего квалифицируются как разновидность вводности ([12]; 645; [14]; II, 106; [14]; 88 и др.). Не единичны и случаи, когда вставные компоненты соотносятся с обособленными членами и присоединительными конструкциями. К сожалению, ни одна попытка соотношения вставных компонентов с другими осложняющими высказывание элементами не привела к общей и приемлемой структурно-семантической систематизации вставок.

С развитием общей теории языка и актуализацией в современной филологии антропоцентрического подхода возникает потребность

осмысления вставочности в соотношении «язык и человек». По мнению А.А. Потехни, именно в языке и при помощи языка человек осознаёт и проявляет себя как личность [9]. Как отмечает Р.А. Будагов, «человеческое», столь очевидное в своих проявлениях в лексике и стилистике, обнаруживает себя и в других сферах языка, в его различных и бесконечно многообразных выразительных возможностях. К таким «выразительным возможностям» несомненно относятся и вставные компоненты.

В словесном плане (в широком смысле) вставочные компоненты, если убрать скобки, практически не отличаются от слов, словосочетаний, распространённых и нераспространённых, неосложнённых и осложнённых простых предложений, а также разных типов сложных предложений и даже микротекста. ...*Встретившись в Москве с моим другом и земляком (из соседнего села) Сашей Косицыным, мы тотчас начинаем вспоминать наши места...* (Белая трава). — Ср.: ...с земляком из соседнего села...; *Даваясь словами и покраснев (хорошо, что в темноте), я промямлил, протягивая Сергею бумажку:...* (Мочёные яблоки). — Ср.: *Даваясь словами и покраснев, хорошо, что в темноте, я промямлил...* и др.

Реализация потенциально-функциональных возможностей языковых единиц прежде всего зависит от автора как языковой личности, владеющей системой языка и стоящей за каждым текстом. По мнению В.В. Виноградова, автор «сквозит в художественном произведении всегда. В ткани слов, в приёмах изображения ощущается его лик» [3]. Думается, что вполне правомерно отнести к таким приёмам и вставные элементы и рассматривать их не как осложняющий предложение/высказывание компонент, а как «авторское прямое предметно направленное слово» ([2]; 267), репрезентирующее индивидуальную словесно-речевую структуру конкретного текста. Определение функций вставок, с нашей точки зрения, невозможно вне конкретного текста, вне изучения конкретного писательского своеобразия, представленного в том или ином его произведении, выполненном в том или ином стиле или жанре.

Вставные компоненты — это явление письменной формы речи, структурно и семантически полностью зависящее от коммуникативных намерений автора и участвующее в формировании идиостиля писателя.

Функции вставок в текстах В. Солоухина

Как показывает опыт изучения функций вставных компонентов в текстах В. Солоухина с позиций конкретно-текстового и конкретно-авторского подхода, основной функцией вставок следует считать функцию авторизации. Вставные компоненты служат экспликации автора как

языковой личности и участвуют в системе других средств (например, формы первого лица), формирующих образ автора.

Среди писателей, в текстах которых встречаются вставные компоненты, В. Солоухин выделяется тем, что вставные компоненты в его текстах не просто «встречаются», а являются неотъемлемым признаком композиционно-стилистической специфики текста. В текстах В. Солоухина, а особенно в тексте «Мать и мачеха», представлены все возможные структурные типы вставок, начиная со знаков препинания и кончая крупными фрагментами текста, в которых, в свою очередь, тоже имеются несколькокими «ярусами» расположенные разнотипные вставки. «Ярусное» расположение вставок в текстах В. Солоухина можно объяснить лингвистической сущностью вставочности, которая, по мнению Н.А. Кобриной, «есть отражение и материализация в языковых формах особого, не линейного, а ярусного соотношения логем в ходе мыслительного процесса» ([5]; 17). Ярусный характер мышления, проявляющийся в обилии вставок в текстах В. Солоухина, обеспечивает информативную насыщенность текста и служит показателем семантического развёртывания основной информации субъектной сферы автора. Поэтому можно сказать, что вставные компоненты в текстах В. Солоухина являются одним из основных показателей «яруса» автора.

Авторская позиция, выраженная в форме вставки, может быть определена как подсказка для читателя, необходимая для декодирования основной информации, и как форма реализации намерения автора программировать восприятие текста и приобрести в лице читателя соучастника ситуации. Кроме того, вставные компоненты можно квалифицировать как одну из форм проявления специфики хода мысли и самовыражения говорящего/автора текста, рассчитывающего на взаимопонимание.

Вставные конструкции, представленные в текстах В. Солоухина, чаще всего участвуют в создании 1) модальной и 2) темпоральной двуплановости, сопровождаемой либо а) двуплановостью способа представления речи (внутренней или прямой), либо б) двуплановостью эмоционально-оценочного характера, либо в) двуплановостью актуального членения текста.

Модальная двуплановость

Модальная двуплановость в текстах В. Солоухина является всеобъемлющей, присущей всем структурным типам вставок (начиная со знака препинания и кончая «текстом в тексте») и обеспечивает диалогизацию монологического текста. Сущность модальной двуплановости заключа-

ется в том, что введение в текст вставных компонентов актуализирует субъективную модальность, которая, в свою очередь, является одним из способов проявления языковой личности, одним из средств экспликации позиции автора, средством персонализации авторского «я». Наличие вставки реализует коммуникативное намерение автора (чаще его) выразить своё мнение, отношение, прямо или опосредственно, к высказыванию, его части или фрагменту текста. Чаще всего это значения согласия/несогласия, принятия/непринятия сообщаемого в основной части высказывания, а также одобрения, порицания, сомнения, побуждения, предостережения, непонимания, вопроса, призыва, подчёркивания. Выражение всех перечисленных значений в лингвистике соотносится с понятием субъективной модальности ([7]; 299—300), а в нашем случае — с субъективной авторской модальностью.

Двуплановость модальности высказывания (или текста) выражается как структурно, так и семантически. Структурно вставка разрывает линейность повествования интонационно и пунктуационно. Семантически вставка «перехватывает» ход повествования, разделяя его на основную часть, в которой выражается относительная объективная модальность, и добавочное сообщение-вставку, в которой выражается субъективная авторская модальность. Относительность объективной модальности основного высказывания определяет то обстоятельство, что и основная, и добавочная информация в текстах В. Солоухина часто бывает связана с одной субъектной сферой, т.е. с автором текста. *Если бы Витька отнекивался, отказывался, а потом нехотя пошёл, было бы куда всё проще. А после моих слов он улыбнулся от уха до уха (рот у него такой, как раз от уха до уха) и радостно согласился: — Ну ладно, тогда пойдём (Мститель).*

В основной части высказывания субъект повествования в текстах В. Солоухина рассказывает о конкретных ситуациях, в которых участвует сам, а во вставках, выражая своё отношение к сообщаемому, раскрывается сам. Так, в рассказе «Мститель», персонаж, от имени которого ведётся повествование, был обижен Агафоновым. Витя подкрался сзади и ударил героя комком земли. Вскоре созрел план мести. В процессе его осуществления у субъекта повествования появляются сомнения в правомерности мести. Обоснование отказа от неё содержится именно во вставках, представляющих собой внутренний монолог-рассуждение субъекта повествования.

Сначала мы зажгли небольшую сосновую веточку, пушистую, но высохшую, с красными иголками. Она вспыхнула от одной спички и горела так, словно гореть для нее большая радость, то есть даже ничего нет

на свете лучше, чем сгореть в нашей теплинке. Она вроде бы даже не горела, а плясала, как девчонка в ярко-красном платице. (Если вдуматься, Витька этот не такой плохой мальчишка, и в лесу с ним интересно, только вот зачем он тогда меня треснул промежду лопаток? Теперь придется ждать, когда кончим жечь теплинку) (Мститель).

И через два абзаца:

Когда мы раскапывали яйца, из земли шёл пар — настолько она прогрелась и пропарилась. Надо ли говорить, что яйца уpekлись на славу. Мы съели с ними остатки соли. Никогда я не ел яиц вкуснее этих. (Конечно, это Витька придумал печь яйца. Всегда он что-нибудь придумает, даром что уши торчат в разные стороны) (Мститель).

Форма вставки в данном случае становится художественным приемом раскрытия процесса преобразования «мстителя» (так назван и рассказ) в решившего «не бить Витьку», а также способом и формой выражения двушлановости самого повествования (текст в тексте) и модальности текста, проявляющейся в оппозиции «казалось, мститель — оказалось, что не мститель».

Содержание вставок в прозе В. Солоухина чаще всего имеет индивидуально-ассоциативный или экстралингвистический (научно-энциклопедический) характер. В количественном отношении в текстах преобладают индивидуально-ассоциативные вставочные компоненты.

Индивидуально-ассоциативное содержание вставок, выражающих согласие/несогласие, одобрение/порицание, побуждение/предостережение, сомнение и др., чаще всего служит диалогизации монологического текста и бывает представлено в текстах на уровне словоформы, словосочетания, предикативной единицы или более сложной конструкции, а также фрагмента текста, чаще всего имеющего характер рассуждения.

1. Одной из самых употребительных форм диалогизации монологического текста является использование вставки в функции ответной реплики, характерной для диалогической речи: *Нелепым образом всплыла в памяти фраза какого-то индийского мудреца (Ганди?), которую я не помнил про себя... (Девочка на урзе моря). Тот, кого ударили, вдруг обиделся (ещё бы не обидеться, когда ударили!) и на другой день пожаловался в милицию (Ледяные вершины человечества).*

2. Нередки случаи, когда диалогизирующая вставка занимает не позицию ответной реплики, а позицию вопросной реплики, предполагающей получение согласия или разрешения на продолжение повествования: *Севан к тому же облагорожен и (можно ли так сказать?) дополнительно одрагоценен тем, что среди голубой севанской чаши*

положен острогранный камешек, а на камешке построен в девятом веке монастырский храм (Ното sapiens).

3. Весьма часто в функции диалогизации встречаются вставки, представляющие собой эмоционально окрашенную внутреннюю речь: *Теперь потрескивают чужие рёбра, а я на площадке, я в вагоне (О, тёплый, знакомый, уютный запах вагона!)* (Комбинированный вагон). *Потом щёлкнуло, и живой (живой!) девический голос неизвестно откуда ответил: «Коммутатор» (Мокрый снег).* *С этим домом я впервые познакомился лет двенадцать назад (боже мой, как летит время!)* совершенно случайно (Девочка на урзе моря).

4. Немногочисленными являются эмоционально насыщенные вставные компоненты, функция которых может быть определена как выявление несоответствия и его корректировка, отрицательный комментарий всего или части содержания основной информации:

За долгую дорогу о чем только не поговоришь. Валерия похвасталась, что где-то в донских степях, под каким-то хутором Веселым (чтобы никогда ему не было весело!), она видела, как при ней колхозники наловили и отправили на аэродром восемьсот килограммов раков, почти тонну. Была телеграмма из Москвы: доставить к такому-то часу. Наверно, какой-нибудь правительственный заказ. Раки были, как омары, огромные, глазастые, с широкими длинными хвостами.

Мне представилось, как я из тинистого берега, сам перепачкавшись в тине, с трудом вытаскиваю ей из норы жалкого рачонка с оторванной клешней (ну пусть хоть и взрослого рака), и горькая обида неизвестно за что и на кого подкатилась к горлу (Кувшинка).

5. Иногда в одном высказывании употребляется не одна, а две или даже три вставки. В таких случаях основная часть высказывания и ставка напоминают вопросно-ответную форму диалога, в котором нет вопросов, а даны только ответы.

В. Солоухин

Потенциальный
читатель

Надо всё время беспокоиться, всё время бояться (достанешь ли билет), всё время суетиться, бежать с вещами (вообще неприлично бежать взрослому человеку, если это не утрення зарядка и нет пожара), а потом бояться за место (отвернёшься — займут)... (Комбинированный вагон)

— Чего?

— А прилично?

— Почему?

Данный случай как нельзя лучше показывает способность вставных

компонентов диалогизировать монологическую речь, увеличивая таким образом объём актуальной информации, которую весьма часто несправедливо называют избыточной, необязательной для понимания смысла основного сообщения ([10]; 159). Изъятие вставки коренным образом изменило бы характер основного сообщения: в контексте дана конкретная, многим знакомая ситуация о поездках на поезде, что в оценке самого автора звучит так: «противоположно спокойному достоинству человека» (там же). Без вставок данное высказывание превратилось бы в сообщение общего порядка, не соотносённое с конкретной ситуацией речи. Наличие же вставок обеспечивает создание конкретной ситуации речи, и высказывание, оформленное как сложная синтаксическая структура, воспринимается как диалогический дискурс.

6. Довольно часто вставные компоненты являются своеобразным риторическим диалогом автора с героем диалога, в котором дается негативная оценка поведения героя, и этим автор показывает, что он придерживается других моральных принципов. При этом автор не скрывает своей досады и своего косвенного участия в происходящем.

В таких вставках могут быть использованы обращения, формы второго лица, вопросительные конструкции и, кроме этого, второй «ярус» вставок с явно выраженной оценкой.

Использование вставных конструкций помогает автору скрыться не только «за спиной» героя и «отграничить» себя от него, но и от рассказчика и, посмотрев на происходящее с «третьего» яруса, порассуждать, кто виноват в происходящем и что из всего этого может получиться, хотя остаться совсем сторонним наблюдателем ему не удастся, да, возможно, и не хочется.

Прежде чем падать, всегда бывает нужно переступить что-нибудь заветное, чистое, светлое. Плюнуть этому светлему в глаза, выругаться как можно сквернее, по-матерному. Тогда уж человек может все. Легко и свободно падает он в любую помойную яму. Не заметит, что измазался.

(Можно бы упрекнуть героя, а более того рассказчика, что очень уж легко такая нелегкая плавучая снасть, такой, можно сказать, тяжелый и устойчивый корабль дал крен и черпнул забортной воды. Говорят, что тяжелый корабль только тогда поколеблется и осядет, если поразить его одновременно в несколько разных отсеков.

Но и то правда, что по времени почти совпали и трагическая, для Дмитрия (хотя сам виноват), история с Сашей Марковичем, и неудача, постигшая поэму, и теперь вот самое личное и большое... Словно три бикфордовых шнура подкрадывались дымься, к трем вот именно смеж-

ным, хоть и разным, отсекам его души. *Посмотрим ещё, найдется ли что-нибудь попрочнее и поосновательнее, что в конце концов удержало бы на плаву*) (Мать и мачеха).

Показательными в этом случае для выражения «сторонней» позиции автора и выражения модального характера вставки являются такие элементы, как *можно бы упрекнуть, можно сказать, говорят, но и то правда, посмотрим, хотя сам виноват*, которые выражают значение сомнения, являющееся одним из значений, формирующих субъективную модальность.

В некоторых случаях отдельные фрагменты текста строятся так, что в одной большой вставке имеется несколько небольших. Чаще всего это случается тогда, когда авторская интерпретация события совпадает с позицией героя, но некоторая «отчужденность» все-таки сохраняется, и автор хочет это подчеркнуть. Это удаётся за счёт введения вопроса и конкретизирующего замечания. В подобных случаях, очевидно, можно говорить о многоплановости, и о многоярусности использования вставок. Субъективно-модальный характер вставки часто усиливается находящимся в инициальной позиции вводным компонентом, обеспечивающим связь вставки с основным текстом или его фрагментом.

Приведенные случаи использования достаточно больших по объему вставных конструкций несомненно свидетельствуют о том, что вставки могут квалифицироваться как один из способов композиционно-стилистической организации текста или его частей, служащий диалогизации монологического повествования, и как средство выражения субъективной модальности.

Композиционно-стилистический характер функций вставок дает основания полагать, что вставочность — явление более сложного порядка, чем компонент, осложняющий простое предложение, и поэтому её не следует рассматривать в синтаксисе осложненного предложения. Вставные конструкции, будучи средством выражения субъективной модальности, диалогизируют монологичность повествования.

Информация, передаваемая вставной конструкцией, «зависит» от автора и подчеркивает интроспективность субъекта вставки. Использование вставных конструкций как одного из способов проявления особенностей авторского стиля и возрастание их количества в современной художественной, публицистической и научной литературе может быть объяснено общей тенденцией языка к компрессии речи и вместе с тем к увеличению емкости информативного, эмоционально-экспрессивного индивидуализированного содержательного плана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Солоухин В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1984.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
3. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980.
4. Вяткина С.В. Становление и развитие вставных конструкций в русском литературном языке XVII—XX в.в.: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1987.
5. Кобрин Н.А. Предложения со вставной предикативной единицей в современном английском языке: АДД. Л., 1975.
6. Ляпон М.В. Русский язык: Энциклопедия. М., 1996.
7. Падучева Е.В. Семантические исследования. М., 1996.
8. Патроева Н.В. Осложнённое предложение и его функции в поэтической речи (на материале стихотворений и поэм Е.А. Баратынского). Петрозаводск, 1999.
9. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.; СПб., 2003.
10. Прияткина А.Ф. Русский язык. Синтаксис осложнённого предложения. М., 1990.
11. Шаймиев В.А. Роль вставных конструкций в реализации текстовых категорий // Текстовые реализации и текстообразующие функции синтаксических единиц: Сб. ст. Л., 1988.
12. Dabartinė lietuvių kalbos gramatika. Vilnius: Mokslas, 1994.
13. Labutis V. Lietuvių kalbos sintaksė. II d. Vilnius, 1994.
14. Gaivcnis K., Keinys S. Kalbotyros terminų žodynas. Kaunas, 1990.

Functions of Parentheses in the Texts of V. Soloukhin

Recently the linguistic means of author's self-expression as the subject of a text has become an especially relevant topic in philological investigations. The article under discussion presents one of the possible attempts to relate explication of the author's position to parentheses. The linguistic analysis of texts extracted from the writings of V. Soloukhin shows that parentheses can be treated not only as stylistic and structural elements of the text, but as a means of author's self expression as well. They help to render the author's and character's identity/nonidentity, to define relation between the two sides of discourse subjects, i.e. a real text-creating subject and a fictitious character of the text.

In the article grammatical significance of parentheses is related to the category of subjective modality.

Книги Й.А. Люнделля — авторитетный источник сведений о русском разговорном произношении конца XIX — начала XX вв.

Бум в русской описательной фонетике конца XIX — начала XX вв. происходил на фоне бурного развития других наук в России. Наиболее авторитетными специалистами в области фонетики живой речи в те годы почитались акад. Ф.Е. Корш и его ученик акад. А.А. Шахматов. Можно назвать имена свыше полутора десятков фонетистов, опубликовавших тогда записи и исследования русского общепринятого произношения, наиболее известные из них — Я.К. Грот, Д.Н. Ушаков и В.А. Богородицкий. Неудивительно, что такое интенсивное развитие фонетики затронуло и сопредельную область, специалистов в русской сценической речи: появились самоучители, пособия, учебники для сцены (и школы) П.Д. Боборыкина, М.М. Бродовского, Д.Д. Коровякова и др. — всего свыше 20 авторов [подробнее см.: [4]; 711].

Наиболее заметные публикации о фонетике живой речи подверглись острой критике со стороны коллег по отрасли и даже представителей общественности¹. Это означает, что фоноорма в то время еще не установилась, не было общего согласия в том, что чье-то конкретное произношение можно кодифицировать, считать безусловно нормативным (такую попытку гораздо позже, в 1927 году, предпринял Д.Н. Ушаков). Известна критика со стороны Ф.Е. Корша в адрес «Законов и правил русского произношения» (руководства «для учителей, чтецов и артистов», 1906) В.И. Чернышева; недоволен книгой был и А.И. Томсон; о «Законах и правилах произношения» с неодобрением писал и неспециалист, известный русский музыковед и композитор М.М. Ипполитов-Иванов (см. [5]; 4). В противоположность всем им И.А. Бодуэн де Куртене находил книгу Чернышева полезной и достойной (см. [12]; 392—393). Пособие «Образцовое русское произношение» для театральных школ, лекторов, учителей («применительно к окраинам России») в 1914 году

¹ Преобладала в те годы такая модалность: «куда ему, сиволопому, лезть в физиологию звуков!» или «замечается слишком свободное отношение к законам языка» и т.п. (см. [12]; 393; [11]; 520).

опубликовал артист П.Г. Шаров, причем книга носила компилятивный характер, большая часть материала была взята из «Законов и правил» В.И. Чернышева. «Словарь ударений в русском языке и правил русского ударения» И.И. Огиенко (1911) не заслужил ни одного доброго отзыва из-за многих ошибок и неприемлемых для русского интеллигента ударений [10].

На этом критическом фоне явно выделялись три работы о русском произношении, написанные на иностранных языках: книги шведа Йоханна Аугуста Лунделля² (1890; 1912) и книга серба Радована Кошутича (1919). Обоим существенную помощь оказали высшие авторитеты в русской фонетике академики Ф.Е. Корш (сторонник установления в обществе фононормы) и А.А. Шахматов (считавший тогда определение норм литературного языка несвоевременным) (о помощи Ф.Е. Корша и А.А. Шахматова см.: [6]; [12]).

Первая книга Й.А. Лунделля «Études sur la prononciation Russe. 1-re partie: Compte rendus de la littérature» была написана в Упсале, городе первого в Швеции университета (XV в.), издана в Стокгольме в 1890 году и стала обзором научной литературы по предмету³; вторая же книга Лунделля, всего из 127 стр., написана на шведском («Lärobok i gyska språket») и издана тоже в Стокгольме в 1911 году (см. [8], [9]).

Все три упомянутые книги за их полноту, точность описания и тонкие наблюдения были обласканы русской фонетической критикой того времени и позднее, как ценнейшие пособия. Известны положительные

² С 1910-х годов и до середины XX века имя шведа транслитерировалось у нас как Лундель, но М.В. Панов, известнейший фонетист и историк литературного произношения, изменил традицию (которой ранее следовал и сам) в пользу нынешнего написания. Имелся и третий вариант написания (см. [12]; 392).

³ Так случилось, что 20 лет спустя первая книга (обзор) привлекла внимание известного тогда в России научного журнала «Филологические записки», издававшегося в Воронеже, университетском городе, и «Études» вышли в переводе К. Шульгина под названием «Исследование о русском произношении». Труд, по условиям журнальной публикации, разбили на 10 частей (см. [7]), и в нем напечатано предисловие проф. Й.А. Лунделля (sic!) о творческой истории большого исследования: 1) «Études» — отчет о трудах, излагающих данные о русском произношении, который первоначально предназначался в качестве вводной части к основной работе; 2) во второй части разысканий Лунделлю предстояло систематически изложить все явления московского говора (это задуманное тогда, в 1890 году, издание [9]); 3) в третьей части автор предполагал описать произношение времен Петра Великого, т.е. «той эпохи, когда русская речь достигла степени литературного языка» (см. [7]; 1911. Вып. I, 75—77); мы, к сожалению, так и не увидели историю русского литературного произношения в исполнении Лунделля.

отзывы В.А. Богородицкого о Люнденле и Кошутиче ([2]; 4, сн.), отзыв Кошутича о Люнденле ([6]; 159), более поздний отзыв С.И. Бернштейна о Кошутиче. «Превосходный учебник русского языка, составленный для шведов известным и у нас знатоком русского языка шведским профессором Лунделем», — писал о «Lärobok...» В.И. Чернышев ([15]; 8). Российская Академия наук откликнулась на выход учебника Люнденля рецензией В.М. Попова, ученика И.А. Бодуэна де Куртенэ, А.А. Шахматова, Ф.Ф. Фортунатова, А.И. Соболевского ([14]; 273—284, а также 227, 228, сн.). Книги Люнденля и Кошутича пользуются заслуженным авторитетом и в наше время, подтверждением чему служат слова крупнейшего знатока русского произношения М.В. Панова. Касаясь рубежа веков, Панов писал: «Наиболее ценными работами по русскому произношению, несомненно, являются работы Й. Люнденля и Р. Кошутича» ([12]; 392). И еще: «Примеры, чутко записанные Люнденлем, пожалуй, можно рассматривать как первое движение русской фонетической системы в сторону современного РЯ. Свидетельство Люнденля драгоценно» ([13]; 101), так как он «скорее всего слушал речь, а не просто транскрибировал “по правилам”» ([13]; 105); «Люнденль — наблюдатель, тонко подмечающий факты, а не специалист по транслитерации» (там же), он «наблюдатель надежный» (там же; 122). «Обычно у Люнденля транскрибируется как раз непринужденная речь, стиль более разговорный, чем в записях у Р. Кошутича — А. Шахматова и Ф. Корша» (там же).

В условиях еще не утвердившейся (на рубеже веков) фононормы многие общепринятые случаи произношения того времени сегодня находятся за пределами нормы, это факты внелитературного просторечия⁴. Сейчас мы, преподаватели РКИ, подобное как норму шведам не порекомендуем. И другое: транскрипцию Люнденля 1911 года сегодня, да и раньше так было, технически воспроизвести невозможно. Поэтому целесообразно пойти по пути рецензента В.М. Попова, упростившего латинскую основу транскрипции; часть примера-слова приводится в русской орфографической записи. Основная часть примеров взята из книжки Люнденля 1911 года; невероятно, но в курсах истории русского нормированного произношения, когда цитируют Люнденля, обращаются к его книге 1890 года, переведенной и изданной позже в воронежском журнале. Вместе с тем надо сказать, что обзор Люнденля 1890 года

⁴ На это указывает Р.И. Аванесов, глубоко знавший речевую ситуацию того времени, в том числе и от своих учителей: орфоэпические нормы формировались на базе московского мещанско-городского просторечия; часть произношения «московских просвирен» «впоследствии утратила свое значение нормы, вытеснившись соответствующими элементами книжного произношения» ([1]; 36).

(от Н. Греча и А.Х. Востокова до К.С. Аксакова, плюс труды иностранцев Фр. Миклошича, В. Шерцля и др.) — это глубоко и критически переработанный материал, где четко просматривается точка зрения профессора-шведа на русские фонетические закономерности.

Учебник 1911 года имеет три части: фонетику (Ljudlära — стр. 5—20), фонетические записи (стр. 21-67), а далее — отрывки для чтения (Läsestycken). Основная часть примеров — факты произношения москвички (к которой он обращался также за консультациями), но в книге есть и немосковский материал: твердое [ж:] в словоформах приезжать, позже, визжать, размозжу, уезжал, приезжал, подъезжал и даже [dêç:á] (дождя) ([9]; 17, 38, 44, 50, 62), мягкое книжное [к´] в глаголах типа покрикивать, нагалкивается ([9]; 31, 36) и др. См. там же; 28, 31). Применительно к этому В.М. Попов писал: «Люндель основывается на произношении (главным образом?) одной москвички: ...Речь гвардейца, правоведа, чиновника, администратора заметно рознится от речи представителя армии, «семинариста», типичного, не высокопоставленного русского. Для целей Люнделя не требовалось обращать на это внимание. Иметь же указанное в виду — следует» ([14]; 382, сн.). Хотя к этому времени среди лингвистов была известна также дифференциация устной речи по стилям произношения (например, пионерские работы Поля Пасси во Франции и Генри Суита в Великобритании), Люндель в учебнике не дает фоностилистических оценок; он стремится к аутентичному воспроизведению звучащей речи как иностранной. Он следовал солидной традиции учебников РКИ, ко времени Люнделля насчитывавшей два столетия (вспомним учебники Г.В. Лудольфа, И.С. Горлицкого, В.Е. Адодурова, В.К. Третьяковского и др.; см. об этом: [3]; 86).

В дальнейшем примеры разбиты на 5 разделов: 1) разговорные варианты частых в обиходе словоформ; 2) компенсационная слоговость согласного как след нулидации соседнего безударного гласного; 3) оглушение финальных сочетаний звуков, следующих за глухим согласным; 4) нулидация <j>, в том числе в грамматических показателях заударных финалей; 5) московское просторечие.

1) Как и во всякой устной речи, в учебнике Люнделля нейтральное произношение «сосуществует» с явно небрежным, разговорным, причем первое преобладает в чтении (его корреспонденткой) «Русской речи» Вольпера, а сниженное произношение — в анекдотах, загадках, в чтении коротких рассказов Л. Толстого, там, где много сниженных по стилю лексико-грамматических единиц, вроде *плет глаза*, *н-да*, *термину* (род. ед.), *чтоб*, *нынче*, *слышь*, *значит* (слово-сорняк), *пособить*, *обоим* (с сущ. жен. р.). ([9]; 30, 34, 54, 58, 60 и др.). Некоторые из час-

то употребляющихся словоформ даны в вариантах: [s'ь]йчас и [s'š']ac (сейчас. 26, 50), счастли[ү]è и счастли[үдв]è ([9]; 29), превосходи[t'√b'ısvā] и превосходител[st'√vā]⁵.

2) Люндель показывает нулизацию безударного [э] между одинаково артикулируемыми согласными: зеле[п'кэi], Ива[п:ë], в са[т]деле, но[ү:è], твой э[л'л]опор?, э[л'л]олько (ср. э[тèб]ыло), вы бу[д'т']е (будете), ста[т]чное дело, может испо[г'т'сè], уви[д'т']е, ви[д'т']е ли, вот ви[д'т']е, коле[п'ол]ачинают, одна[к'ок]акая, [ү-ү]выражается, [ss]тоит, [s-s]ледующим, счастли[ү]è (есть вариант счастли[үдв]è), [pp]олоам, а есть и [p-p]олоам, а также [pdp]росить ([9]; 16, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 38, 42, 46, 52, 54, 56, 58).

Нулизуются безударные гласные и между разными по артикуляции согласными: [ps]мотри, ни за ты[s'ı], по[ç't]ырна[ts't], оста[п'тsè], [ç'ı]вертака, [ç'ı]вертаки, ты[s'ı:è], [s'š']ac, [s'š']aç-çø, являе[т'š], ос[тп]овились, пре[үs]ходительство, тро[п'т'√ā], в кухмист[п]ской, два[тs]ть, не д[s]тает, [tr]жествуйа, [ps]мопреть, [ps]снимали, два[тs]ть ([9]; 26, 27, 38, 40, 44, 46, 50, 52, 54, 56, 58, 66; некоторые примеры попадают не один раз). Об этих случаях В.М. Попов писал: «Интересно ощущение гласного элемента там, где русскими фонетиками такового обычно не отмечается [т.е. не отмечается слоговость согласных. — Ж.Г.]; в этих случаях указана особая полновесность согласных ([14]; 22). Имеем [ps]мотри, бу[д'т']е, два[тs]ть, уви[д'т']е, [ç'ı]ырна[ts]ть, [ç'ı]вертаки, [s'š']ac же, ты[s'ı] ([9]; 38, 58, 50). Если необходимо признать смелой и правильной передачу Ива[п:ë], в са[т-d']еле, то согласиться с отсутствием всякого (даже глухого) гласного в случаях вроде [ç't'v'г]таки и некоторые другие — трудно» ([14]; 281).

3) Еще особенность разговорного произношения — оглушение конечных в слове заударных сочетаний, следующих за глухой согласной: на изво[s'√bk'b], вели[ç'√bsıā], бра[т'√ııf], превосходи[t'√b'ısvā], рядом превосходи[t'ı'ıst'√vā] (уже не просторечное), зап[√āxл], отч[√bsıā] (ныне вне нормы), ме[s'√ııcy], ну вот[√bıš'ó], за печ[к√dı], стака[п'ч'√bkā], несча[s't'√bıb], мальч[√bkā], шан[√āç'кè], не слыш[√çı'ı], на изво[s'√ııkəx] ([9]; 15, 25, 26, 27, 31, 32, 36, 38, 40, 54, 62). Указано также оглушение единичных заударных гласных в финали после глухих согласных: является, жалуется, только по, кататься, трой-

⁵ Знак математического корня означает у Люнделя оглушение голосовых звуков (гласных и согласных). Пример с пропуском взрывного в сочетании ста квалифицируется сейчас как просторечный.

ка, в чашке, в лоханке, мальчика, мыши, бабушка, шапочка, волка, шапки, лисица, не слышу и др. ([9]; 27, 28, 31, 36, 38, 40, 42, 58 и др.). Есть случаи оглушения отдельных безударных между глухими согласными: караульщик^{ов}, лаконически, в качестве, официанта, по тарелке, мальчик, шапочка, потолок, четыре, что это значит, голосочек, потому и др. ([9]; 25, 26, 27, 29, 34, 40, 44, 56, 58 и др.).

В конце слова оглушается сонорный (министр), ослабляются согласные, вплоть до нуля (*mó[ʔis ʔ]*; *удобст[ʔ]*) ([9]; 54, 34, 44).

4) Словоформы *его, ему, ее, еще* в составе синтагмы (с предшествующим словом) часто приведены без начального <j>, что, безусловно, в наше время снижает стиль произношения *за[ʔvó]*, *заделал[ʔйо]*, *дал[ʔти]*, *слышна[ʔти]*, *не спросил [ʔво]*, *ну вот [ʔшо]*, *надел [ʔйо]*, *встречает [ʔво]*, *что [ʔти]* и прсч. ([9]; 23, 25, 26, 28, 32, 34, 36, 40, 42, 54 и т.д.). Не разговорно ли по стилю произношение местоимения [ʔх] *превосходительства* ([9]; 27)?

В грамматических показателях заударных финалей потеря <j> приводит к сдвигу вперед по ряду следующего согласного: *обраща[ʔs]*, *сме[ʔ]*, *наде[ʔs]*, *не спрашива[ʔ]*, *не сме[ʔ]*, *жалу[ʔ]тся*, *быва[ʔ]*, *соединя[ʔ]тся*, *трога[ʔ]*, *причастия протека[ʔ]ций*, *существительные душо[ʔ]*, *Никола[ʔ]*, *кра[ʔ]*, ср. также *карка[пʔ]* (наряду с *к счаст[ʔu]*) ([7]; 17, 25, 27, 28, 30, 31, 42, 60).

5) В книге Лунделля есть явно внелитературные варианты *на зау[b]-вахту*, *московское зат[r ʔ]сся*, *[f-s]ковской губернии*, *офици[ʔ]анта*, *[fsk]ородие* ([7]; 25, 62, 34, 52).

В сочетании *ств*, как было сказано, взрывной выпадает, что для нас просторечие: *есте[sʔv]енно*, *соб[sʔv]енного*, упомянутое *превосходи[tʔ √bʔ svʔ]* (даже под фразовым ударением), *соб[sʔv]енность*, в *бо[ʔat sʔvʔb]* ([9]; 14, 15, 23, 26, 27, 34, 50, 66).

В сочетании <сч> на морфемном стыке или в предложно-падежной форме ч ассимилируется: *бе[sʔ:]исленный*, *[sʔ:]ем* (с чем) ([9]; 15, 29). Сниженным был и глагольный вариант *[s:ʔ] вм.-шься: бои[s:ʔ]*. В.М. Попов отмечал: «Не всегда наблюдается ассимиляция *šs→s: - bʔʔis:ʔ* (15, 60); ...*stk, zdk→sk: paieskʔ, nʔ evʔeskʔ*; следовало бы коснуться факультативности проявления некоторых согласных...» ([14]; 282).

Типично московская черта в просторечии — произношение предлога к перед смычным в виде [x-y]. См. интересное замечание В.М. Попова: «Слишком часто Лундель наблюдает y вместо g, x вместо k (§ 25, Dissimilation av konsonanter) [вспомним замечание Попова в начале статьи: хотелось бы видеть в книге меньше примеров народной, не

книжной речи, из уст «типичного, не высокопоставленного русского», есть же еще речь «гвардейца, правоведа, чиновника, администратора», что Люндель не отразил в учебнике. — Ж.Г.): *x-č'etú* (к чему), *γ-gorëdu*, *γ-bar'ínu* ([9]; 15, 24, 29, 66), *x-kam'ínu* ([9]; 54). Имеем по большей части *gbar'ínu*, *k:am'ínu* (=к камину). Вообще здесь можно различить 2 категории произнесения: русские, не утратившие связи с живым народным языком, произнесут *γ*, *x*; русские, у которых эта связь слаба (книжники), даже слова *bojátiđi*, *γorbátiđi* скажут с взрывным *g'* ([14]; 280). Другие подобные случаи диссимиляции: *[x]то*, *ко[x]ти*, *ко[γ]да*, *[γ]де*, *то[γ]да*, *по-все[γ]дашнему*, *ни[x]то*, *[γ]глазám*, *ино[γ]дá*, *[γ]бедному*, *[γ]бабушке*, хотя рядом *бу[g]алтерш* ([7]; 15, 23, 24, 27, 28, 42, 64, 66).

Интересно еще наблюдение Попова о языке народном и у книжников в произношении *[r]* и *[r']* в словах типа *первый*, *серп* (в связи с этим он высказывает замечание в адрес Люнделля): необходимо различие «книжного и народно-интеллигентского [вот откуда черпались позже орфоэпические нормы! — Ж.Г.] произнесения, поколений, местностей... Колебания произношения вообще у поколений для тонкого уха несомненны [это показал Кошутич. — Ж.Г.]. Я проверял произнесения многих учащихся интеллигентов и нахожу, что *r'* в отмеченных случаях является лишь спорадически» ([14]; 282).

[ы] безударное зачастую редуцировалось до нейтрального *[ə]*: *Павл[ə]чу*, *укоризненн[ə]м* (тв. п.), *не спраш[ə]вай*, *спраш[ə]ваете*, *не_б[ə]ло*, *посланн[ə]е* (им. мн.), *бар[ə]ни*. Есть ясное *[ы]*: *[štoβy]* — и нуль звука: *[υ_вđ]ражае[с]* ([7]; 25, 27, 28, 29).

А что же другая, более ранняя книга Люнделля «*Études...*»? В отличие от книжки 1911 года, «*Études...*» 1890 года, в соответствии с ее жанром, характеризует дифференцированный, критический взгляд аналитика на изложенный авторами-фонетистами материал — всего 16 авторов российских и 4 иностранца. С наибольшим доверием цитирует Люндель примеры И.И. Срезневского, Ф.И. Буслаева, П.А. Лавровского, А.А. Потебни, М.А. Колосова. Пиететом окружено имя Франца Миклошича. Скептически отнесся Люндель к данным чешского лингвиста В.И. Шерця, проработавшего в России с 1869 до середины 1880-х годов, причём Люндель в оценках был не одинок: не одобряли подхода Шерця к материалу (его «правил» и примеров) Колосов, Котляревский, Ягич, Иог. Шмидт, Кочубинский — встречались формулировки вроде «недостаток научного знания», «легкость» [возможно, по мнению переводчика К. Шульгина, это означает пароним «легковесность»], «литературные грехи» ([7]; Вып. V—VI, 692). Ниже приводятся примеры, все же заслуживающие доверие обозревателя, с заключительной припиской, кото-

рая композиционно завершит данную статью. Так, у Фр. Миклошича и В. Шерцля читаем [xto, xk]ому, [x]кóму, [x]корню (что сегодня вне нормы; вспомним также отзыв Попова о подобных примерах из книги Люнделля 1911 года), но [x]камню, [g]дому, [g]буре ([7]; Вып. V—VI, 673, 692, 694; [7]; Вып. I, 6); тут же находим ко[x]ти, дѣ[x]тя, все[γ]да, но[x]ти ([7]; Вып. I, 6).

Напоминают примеры В.К. ТрEDIAKовского (1748) типично московские про[ш]ный, башма[ш]ный, праздни[ш]ный, сказо[ш]ный, будо[ш]ник, гре[ш]невый, но све[ч']ной, подсве[ч']ник ([7]; Вып. V—VI: 692; там же; Вып. I, 7).

Хорошо согласуются («перекликаются») с собственными примерами Люнделля (1911) варианты Шерцля (1883) *одиннад[цт']*, *двенад[цт']*, *три[цт']*, *всѣ-[тк']и* (с нулизацией заударных гласных между глухими согласными) ([7]; Вып. V—VI, 695; там же; Вып. I, 10; [8]; 127). Одно-типный случай с «сонантами» (слоговыми согласными в результате нулизации соседних гласных) в работе В. Шерцля, не попавшей в обзор Люнделля: *во[с']мьде[с']т* ([16]; 95, 102).

Закончу работу примерами из Шерцля, вызвавшими недовольство Люнделля, — это далёкие от тогдашнего книжного произношения случаи из разговорной практики (которые ныне безусловно стоят вне нормы): *тр[ѣ]тjо́в дн'и* (третьего дня), *пл[о́]тишь*, *запл[о́]тят*, *т[о́]щит* (тащит), *к[о́]тит*, *пос[о́]дит*, *под[о́]рите*; далее: *лу[ч']ий*, *впро[тч']ем*, *про[тч']ие*, *пору[тч']ик*, *при[ч']ина* ([7]; Вып. V—VI, 695; там же; Вып. I, 7, 12); *Фра[нч']ия*, *пе[р']вый*, *се[р']це*, *[с']ме[р']ть* [вспомним отзывы о таком произношении у В.М. Попова в 1913 году. — Ж.Г.] ([7]; Вып. I, 8). Просторечное произношение глагольных и отглагольных форм у Шерцля: *во[д']т*, *стó[ж]т*, *держ[у]т*, *огнедыш[у]ший* и наоборот, *хлопоч[а]т* ([7]; Вып. I, 10). Близки по нормативно-стилистическим оценкам разговорные примеры с непроизносимыми согласными: *хва[сл']ивый*, *сча[сл']ивый*, *неве[ск]а*, *боро[ск]а* ([7]; Вып. I: 10; [8]; 133—134). Есть у Шерцля варианты слов на -гда «в очень быстрой речи», близко стоящие к современному материалу: $k^{ah}d\acute{a} \sim k^ad\acute{a}$, $t^{ah}d\acute{a} \sim t^ad\acute{a}$, $n^ik^{ah}d\acute{a} \sim n^ik^ad\acute{a}$, $mn'e\ n'ek^ad\acute{a}$ ([17]; 20; у Люнделля частично см. [7]; Вып. I, 6).

Может быть, из-за предпочтений В.И. Шерцля (у него всё больше было примеров на грани общепринятого узуса, а зачастую просторечных, типа *цм[е]*, *врем[е]*, *зап[р']ок*, *пот[р']ос* (потряс), *гнёзд[у]шко*, *Петербур[x]*, *не[шт]о* (ничто) ([7]; Вып. I, 4, 5)); он, фонетист, не склонявший уха к книжному произношению (жил и работал в России в основном на юге: в Харькове, Одессе) (вспомним позднейшее замеча-

ние Попова, 1913 года, о предпочтении речи «типичного, не высокопоставленного русского» уже в учебнике Люнделля), заслужил в 1890 году от Люнделля такой упрек: «Правила Шерцля вообще плохо составлены», «можно было бы ожидать чего-нибудь значительно выше посредственности от иностранца-лингвиста, который прожил 15 лет в России, который знаком с выдающимися трудами по современной фонетике» ([7]; Вып. V—VI: 693—694; там же; Вып. I: 12).

Фанфарное настроение начала статьи омрачилось. Или материал оказался у двух авторов «сильнее» воли нормативиста, или сыграло роль правило бумеранга: совпали многие оценки — сначала Люнделля по поводу Шерцля, а четверть века спустя замечания Попова в адрес самого Люнделля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аванесов Р.И. Русское литературное произношение. 6-е изд., перераб. и доп. М., 1984.
2. Богородицкий В.А. Фонетика русского языка в свете экспериментальных данных. Казань, 1930 (первые варианты книги созданы в 1910-е гг.).
3. Ганиев Ж.В. Закономерности русского произношения, описанные грамматиками XVIII века // ИДВШ. Филологические науки. 1973. № 4 (76).
4. Ганиев Ж.В. Техника речи // Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Под общ. рук. Л.Ю. Иванова, А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширяева. М., 2003.
5. Иванов М. Наши речь и произношение // Новое время. 1913. № 13350. 13 (26) мая.
6. Кошутий Радован. Граматика руског језика. — I. Гласови. А. Општи део (Књижевни изговор). Друго издание. Птг., 1919 (Книга задумана за 10 лет до этого). В 20-е гг. автор был представлен к званию чл.-корр. АН СССР.
7. Лундель И.А. Исследование о русском произношении // Филологические записки. 1911. Вып. I—V; 1912. Вып. I—VI; 1913. Вып. I.
8. Lundell J.A. Études sur la prononciation Russe. 1^{re} partie. Compte rendu de la littérature. 1^{re} livraison. Upsala Universitets årsskrift, 1891. Filosofi, språkvetenskap och historiska vetenskaper, I [Stockholm, 1890].
9. Lundell J.A. Lärobok i ryska språket. Stockholm [1911] (в годах издания обеих книг Люнделля нет ясности. Книга на французском датирована и 1890, и 1891 г., а книга на шведском — 1911 г., но М.В. Панов уверенно датирует ее 1912 годом (см. [12]; 426).
10. Огиенко И.И. Словарь ударений в русском языке и правила русского ударения: Пособие для учащихся и самообразования. Киев, 1911.
11. Огиенко И. Правильность и чистота русской речи. Дополнения и заметки на книгу В. Чернышева «Правильность и чистота русской речи. Опыт стилистической грамматики. СПб., 1911 г.» // Филологические записки. 1912. Вып. II—IV.
12. Панов М.В. Русская фонетика. М., 1967.

13. Панов М.В. История русского литературного произношения XVIII—XX вв. / Отв. ред. Д.Н. Шмелев. М., 1990.
14. Попов В.М. [Рец.] J.A. Lundell. *Lärobok i ryska språket* // Изв. ОРЯС Имп. АН. СПб., 1913. Т. XVIII. Кн. 3. В начале 60-х гг. я обнаружил престарелого, но еще бодрого В.М. Попова, кандидата филологических наук, в числе научных сотрудников Института языка и литературы им. А.С. Пушкина АН УзССР в Ташкенте. Об этом при встрече в Москве я сообщил М.В. Панову, готовившему к изданию монографию «Русская фонетика». Излишне говорить, как мы были рады, удивлены и взволнованы. М.В. Панов по полученному адресу успел обменяться письмами с В.М. Поповым. Вскоре В.М. Попова не стало...
15. Чернышев В. [И]. Законы и правила русского произношения. Звуки. Формы. Сочетания слов: Опыт руководства для учителей, чтецов и артистов. 3-е изд., пересмотр. Птг., 1915.
16. В.И. Шериль. Очерки из области фонетики // Филологические записки. 1885. Вып. I.
17. Čenek Šercl. *Mluvnice jazyka ruského*. Zeš. I. Praha, 1883.

J.A. Lundell's Books — a Trustworthy Source of Information on Russian Colloquial Pronunciation of the end of XIX — beginning of XX centuries

Lundell's 'Études sur la prononciation Russe' and 'Lärobok i ruska språket' were published when the number of investigations about Russian audible speech had intensively grown, but the standards of educated pronunciation in society had not been conclusively established yet. Therefore writing down of colloquial, lower pronunciation is very important for us as it allows to compare it with contemporary non-code Russian pronunciation.

In opinion of some phoneticians, Lundell's books are one of a few reliable sources of knowledge about Moscow audible speech of the epoch of a hundred years ago.

Коротко об авторах

Авина Наталья (Avina Natalja, Avina Natalia) — доктор гуманитарных наук, доцент кафедры русского языкознания факультета Славистики, Вильнюсский педагогический университет (Литва, Вильнюс). Автор 40 статей; 4 методических пособий (из них 3 — в соавторстве). Сферы интересов: язык русского зарубежья, языковые контакты, современный русский язык. nataljaa@takas.lt

Баранов Андрей (Baranov Andrej, Baranov Andrey) — габилитированный доктор наук, доцент кафедры польской литературы факультета Славистики, Вильнюсский педагогический университет (Литва, Вильнюс). Автор 43 статей. Сферы интересов: польская литература XIX — начала XX вв., компаративистика. polonistika@vpu.lt

Белова Елена (Belova Jelena, Belova Elena) — доктор гуманитарных наук, доцент кафедры русской литературы факультета Славистики, Вильнюсский педагогический университет (Литва, Вильнюс). Автор 14 статей. Сферы интересов: проблемы интерпретации художественного текста, поэзия начала XX в., современная русская поэзия, русский пост-модернизм. guslit@vpu.lt

Беляева Ирина Анатольевна (Belyaeva Irina) — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Московский городской педагогический университет (Россия, Москва). Автор более 30 статей, 2 монографий. Сферы интересов: история русской литературы XIX в. belyaeva-i@mail.ru

Вологодина Татьяна (Vologdina Tatjana, Vologdina Tatiana) — доктор гуманитарных наук, лектор факультета Славистики, Вильнюсский педагогический университет (Литва, Вильнюс). Автор 5 статей. Сферы интересов: взаимосвязь литературы и философии. Sani19@yandex.ru

Ганиев Журат Валиевич (Ganiev Zhurat) — кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка и общего языкознания, Московский городской педагогический университет (Россия, Москва). Автор более 60 публикаций. Сферы интересов: фонетика русского языка, русское литературное произношение и его история, культура русской речи, риторика, русский язык как средство межнационального общения, русский язык как иностранный.

Голка Наталья Каролина (Gołka Natalia Karolina, Golka Natalia) — Ph.D. (кандидат филологических наук), директор Польско-Российского образовательного центра «Centrus» (Польша, Варшава). Автор 10 статей. Сферы интересов: компаративистика, русский язык как иностранный. info@centrus.pl

Гудонене Вида (Gudonienė Vida, Gudoniene Vida) — доктор гуманитарных наук, доцент, зав. кафедрой русской литературы факультета Славистики, Вильнюсский педагогический университет (Литва, Вильнюс). Автор 40 статей и двух методических пособий. Сферы интересов: проблемы психологизма, компаративистика, интерпретация текста, дидактика литературы. vida.g@vpu.lt

Данилкова Юлия Юрьевна (Danilkova Yulia) — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Московский городской педагогический университет (Россия, Москва). Автор 10 статей. Сферы интересов: германистика. youdanilk@mtu-net.ru

Джанумов Сейран Акопович (Dzhanumov Sejran) — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы, Московский городской педагогический университет (Россия, Москва). Автор более 70 публикаций. Сферы интересов: литературоведение, фольклористика.

Зубкова Людмила Георгиевна (Zubkova Ludmila) — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания, Московский городской педагогический университет (Россия, Москва).

Куликова Ирина (Kulikova Irina) — доктор гуманитарных наук, доцент кафедры русской литературы факультета Славистики, Вильнюсский педагогический университет (Литва, Вильнюс). Автор 15 статей и

одного методического пособия. Сферы интересов: история литературы XVIII—XIX вв. ruslit@vpu.lt

Кундротас Гинтаутас (Kundrotas Gintautas) — доктор гуманитарных наук, доцент кафедры русского языкознания факультета Славистики, Вильнюсский педагогический университет (Литва, Вильнюс). Автор 15 статей и одного методического пособия. Сферы интересов: проблемы русской фонетики и интонации в сопоставлении с другими языками, преимущественно с литовским. slavdek@vpu.lt; gintas@antakalnis.lt

Лоскутникова Мария Борисовна (Loskutnikova Maria) — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Московский городской педагогический университет (Россия, Москва). Автор более 60 статей и учебных пособий. Сферы интересов: теория литературы, история русской литературы XIX—XX вв., компаративистика. loskutnikova@softel.ru

Новиков Юрий (Novikovas Jurijus, Novikov Yuri) — габилитированный доктор наук, профессор кафедры русской литературы факультета Славистики, Вильнюсский педагогический университет (Литва, Вильнюс). Автор более 100 статей и 7 монографий. Сферы интересов: фольклористика, этнология. bronislavakerbelyte@omni.lt

Романенкова Марина (Romanenkova Marina) — доктор гуманитарных наук, доцент кафедры русской литературы факультета Славистики, Вильнюсский педагогический университет (Литва, Вильнюс). Автор 13 статей и одного методического пособия. Сферы интересов: теория литературы, сравнительное литературоведение, русская литература XX века. marina.v.r@gmail.com

Сабромене Дануте (Sabromienė Danutė, Sabromiene Danute) — доктор гуманитарных наук, доцент, зав. кафедрой русского языкознания факультета Славистики, Вильнюсский педагогический университет (Литва, Вильнюс). Автор 40 статей. Сферы интересов: синтаксис современного русского языка, функциональная грамматика, перевод, лингвистический текст. slav@vpu.lt; rkalbotyra@vpu.lt

Смирнова Альфия Исламовна (Smirnova Alfiya) — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX века, Московский городской педагогический университет (Россия, Москва). Автор более

100 статей и одной монографии. Сферы интересов: поэтика и мифопоэтика русской литературы XX в., художественная натурфилософия XX в. alfia-smirnova@yandex.ru

Старченко Елена Викторовна (Starchenko Elena) — ст. преподаватель кафедры русской литературы XX века, Московский городской педагогический университет (Россия, Москва). Сферы интересов: русская драматургия 2-й пол. XX в. StarchenkoE@mail.ru

Труфанова Ирина Владимировна (Trufanova Irina) — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания, Московский городской педагогический университет (Россия, Москва).

Устинова Ирина Владимировна (Ustinova Irina) — кандидат культурологии, ст. преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы, Московский городской педагогический университет (Россия, Москва). Автор 8 статей. Сферы интересов: испанистика. Iren421@yandex.ru

Чеснокова Татьяна Григорьевна (Chesnokova Tatiana) — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Московский городской педагогический университет (Россия, Москва). Автор 9 статей и одной монографии. Сферы интересов: шекспироведение, англистика, теория «больших стилей». tchesno@bk.ru

Щелокова Лариса Ивановна (Shchelokova Larisa) — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Московский городской педагогический университет (Россия, Москва). Автор более 30 статей. Сферы интересов: русская проза о Великой Отечественной войне. Shelokova@ Rambler.ru