

Università degli Studi di Trieste
Scuola Superiore di Lingue Moderne
per Interpreti e Traduttori

SLAVICA TERGESTINA

7

Studia slavica

Edited by

Patrizia Deotto
Mila Nortman
Ivan Verč

Trieste
1999

Slavica tergestina
Università degli Studi di Trieste
Scuola Superiore di Lingue Moderne
per Interpreti e Traduttori
via Fabio Filzi, 14
34132 Trieste (Italy)
Tel.: (+) 040 / 6762361
Fax: (+) 040 / 6762362
(+) 040 / 6762301
E-mail: ivan.verc@spin.it
verc@sslmit.univ.trieste.it
pdeotto@tin.it
patrde@sslmit.univ.trieste.it
Internet: <http://www.sslmit.univ.trieste.it/>

Cover page

The building, now the seat of the Faculty of Modern Languages for Translators and Interpreters, as it was in 1904 constructed according to the design of the architect Max Fabiani by the Slovene community of Trieste as a multipurpose centre – hotel, bank, theatre. The building (*Narodni dom*) was set on fire in 1920 and a plaque today commemorates this disavowal of civic values. (*Drawing by Architect Dorian Grison*)

© 1999 by Università degli Studi di Trieste

Stampato in Italia.
È vietata la riproduzione anche parziale
in qualunque modo e luogo.

Printed in Italy.
All rights reserved. No part of this book may be
reproduced in any form or
by any electronic or mechanical means including information storage
and retrieval systems without permission in writing
from the publisher, except by a reviewer who may
quote brief passages in a review.

CONTENTS

ARTICLES

- 5 The Enlightenment Code in Yuri Lotman's Theory of Culture
Giuseppina Restivo (Trieste, Italia)
- 33 Душенька И. Богдановича и русская хвалебная ода
Александр Иваницкий (Москва, Россия)
- 65 Об одном литературном источнике гоголевского *Вия*
Михаил Евзлин (Madrid, España)
- 87 Мотив сна в поздней лирике М. Ю. Лермонтова
Михаил В. Тростников (Москва, Россия)
- 107 Слава Владимира Набокова. (К функции автометаописания в русской эмигрантской поэзии)
Irena Lukšić (Zagreb, Hrvatska)
- 123 О картотечной поэзии Льва Рубинштейна
Alessandro Niero (Milano, Italia)
- 145 Siódmy anioł jest... («Siódmy anioł» Herberta)
Roman Bobryk (Warszawa, Polska)
- 165 Towards the Etymology of Russian *topol'* 'poplar'
Alexander Falileyev (Bonn, Deutschland), Morfydd E. Owen (Aberystwith, UK)

CONTRIBUTIONS

- 169 Итальянские исследования по русской исторической и культурологической лексикографии и лексикологии
Donatella Ferrari-Bravo (Pisa, Italia)

- 179 Его прекрасное сердце
Анатолий Найман (Москва, Россия)

REVIEWS

- 185 С.Г. Гончаров, *Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте*, С.Петербург, Изд. РГПУ им. Герцена 1997, с. 338.
Nina Kauchtschischwili (Bergamo, Italia)
- 190 Илья Серман, *Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе (1836-1841)*, Verba Publishers, Jerusalem 1997, с. 368.
Laura Rossi (Milano, Italia)
- 193 *Слово и культура. Памяти Никиты Ильича Толстого*, тт. I-II, Российская академия наук, Индрик, Москва 1998, т. I: 448 с., т. II: 408 с.
- 196 *Языки малые и большие. In memoriam Acad. Nikita I. Tolstoj*, "Slavica Tartuensia", IV, Tartu 1998, с. 317.
- 199 *Очерки истории культуры славян*, ред. колл. В.Я. Волков, В.Я. Петрухин, А.И. Рогов, С.М. Толстая, Б.Н. Флоря, Индрик, Москва 1996, с. 464, иллюстр.
Nikolai Mikhailov (Udine, Italia)
- 203 *Studia Mythologica Slavica*, 1, 1998, a cura di M. Kropelj e N. Mikhailov, edita da ZRC SAZU (Ljubljana) e Dipartimento di Linguistica (Universita di Pisa), pp. 316.
Franco Crevatin (Trieste, Italia)
- 206 Nikolai Mikhailov, *Frühslowenische Sprachdenkmäler. Die handschriftliche Periode der slowenischen Sprache (XIV. Jh. Bis 1550)*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA 1998 (Studies in Slavic and General Linguistics, Volume 26), S. 452.
Luciano Rocchi (Trieste, Italia)
- 211 Gian Piero Piretto, *1961. Il sessantotto a Mosca*, Moretti&Vitali, Bergamo 1999, pp. 160.
Mila Nortman (Trieste, Italia)

THE ENLIGHTENMENT CODE IN YURI LOTMAN'S
THEORY OF CULTURE*

Giuseppina Restivo

Between two Descents

According to Richard Rorty, in contemporary philosophy and humanistic studies a split has occurred between two lines of thought: the Hegelian *lignée*, still dominant and represented by Deconstructionism and Hermeneutics, both stemming from Hegel's *Phenomenology of the Spirit*; and the Kantian *lignée*, which preserves an epistemologic approach and is represented by Linguistic Analysis and scientific thought (Rorty 1982).

A disciple of Jean Hyppolite, an outstanding Hegel scholar, Jacques Derrida has combined his Hegelian descent with Heidegger's radical rejection of metaphysics. He has enjoyed success first in Europe and then in the United States, starting with his famous lecture in 1966 at the Johns Hopkins University, where he was accompanied by Jean Hyppolite, Jacques Lacan, Paul de Man. From the States his fame boomeranged back to Europe, and has lasted for thirty years.

Building on the void left by the subsiding of what Ricoeur called "the school of suspicion" (Nietzsche, Freud, Marx), Deconstructionism has expanded from Derrida's own thought, covering both "strong" and "weak" textualism, represented respectively by Richard Rorty's pragmatism and the Yale critics (De Man, Hartman, Hillis Miller and Harold Bloom). It involved Lyotard, who has followed his own route to postmodernism, while Gadamer has turned Hegel's philosophy of history into a *Wirkungsgeschichte* and produced his own Hermeneutics.

Derrida's Deconstructionism is based on two assumptions: Kant's transcendentalism definitely severed empirical science from non-empirical philosophy; after Heidegger the separation of the two cultures was, moreover, followed by the death of philosophy itself, brought about by the definitive end of metaphysics. As no

* This article was first published in "Interlitteraria", Tartu University Press, n.3, 1998.

truth or revelation is left for philosophy to discover, what remains is only the philosophical tradition. From such a tradition it is nevertheless necessary to take one's distance, but without being able to go beyond it – as in Hegel's dialectics, suppressing a thesis and its opposite through synthesis (*Überwindung*) – or to deviate from it – as in Heidegger's *Verwindung*, a term meaning a transforming passage or "recovering from", or a "distortion-deviation". Within the circle of language and tradition, both philosophical and literary, the only task left is then the deconstructing of tradition itself. The rejection of commitment to either *Überwindung* or *Verwindung* brings about a game between the two, in a sort of double bind. The *grands récits* of the past have been swept away, as Lyotard pointed out, and the success of Deconstructionism "excluded" the Kantian line, represented by Putnam or Strawson.

From its own specific point of view, the so-called "Weak Thought", shared by Vattimo, Rovatti, Eco, confirmed this line, which, via Heidegger, has at the same time developed and annihilated Hegel's dialectic historicism.

In its antimetaphysical sway, Deconstructionism criticised structuralism, exposing its inner contradictions and curbing the success of French semiotics. But the Russian school of semiotics, which was different from the start, both in its aims and method, has survived, and Michail Bakhtin's "philosophy of language" has today achieved worldwide success. His dialogism fitted into the frame of the dominant currents of contemporary thought and the postmodern outlook: its plurality and relativism have met with wide acceptance and merged with the main trend.

Yuri Lotman's "philosophy of culture" has in its turn met with favour: but recognition of his work has not yet coincided with actual widespread critical practice, or with a debate about and development of his complex theories on the dynamism and phenomenology of culture. In its most engaging aspects it has virtually remained unexplored.

With Bakhtin Lotman shares several traits: both started their studies at Petersburg University, read German philosophy and reacted to Hegelism, Russian formalism and to Saussurean linguistics, living through the turmoils of contemporary Russian history. As Bakhtin died in 1975, and Lotman (27 years his junior) died in 1993, a continuation of what had become, in spite of their differences, a common line, was left to Lotman. His work responded

to, built upon and included Bakhtin's heritage, while at the same time reaching a more complex perspective.

Lotman's background included both science and a philosophy: he derived his concept of the semiosphere from the Russian biologist Vernadsky¹ and, while avoiding direct philosophical debate, he criticized Hegel and has discussed Kant, whose complete work he read in German, and in whose line of descent he belongs.

After a structuralist start, he denounced the limits of Jakobson's structuralism, from which he differed defining his own original theory of culture by surprisingly joining two terms which had previously been considered antithetic: historical semiotics. The definition suggests his unusual bridging position: if Lotman's scientific allegiances and his semiotics, characterized by a double dependence from both *a priori* principles and experience, can lead back to Kant, his typical and unique blend of diachrony and synchrony seems to account for historical dynamism. Lotman's theory of culture can even provide, as I argue later, its own semiotic explanation of postmodernism.

A debate on Lotman's theories could therefore help to solve the opposition between the two philosophical descents in contemporary thought – Hegelian and Kantian – as well as between the scientific and humanistic cultures. Paradoxically, to its own detriment, the theoretical search of knowledge on itself has split at precisely the time science is obtaining results quicker than ever, suggesting new paradigms and new epistemological horizons.

A Code Typology

In the context of Lotman's theory of culture, his model of the Enlightenment stands central. It refers to a period in which he specialized in Russian literature under the influence of French Enlightenment and Rousseau and it played a fundamental role in the genesis of his theory of culture. He did not derive it by choosing one or more key aspects from the vast production of the age: its birth was instead tied to his intuition of a general "law of

1 Vladimir Vernadsky (Petersburg 1863 - Moscow 1945): the relevance of his scientific thought and his relationship with Yuri Lotman are emphasized by Tagliagambe 1997.

semiotics” underlying the enormous variety of cultural productions.

The empirical verification of a convergence of its outcome with recent historical-philosophical studies is striking and increasing, as the debate on the Enlightenment proceeds. It therefore poses a double problem of great interest, related to the nature of such an important phase or type of western culture and to its role in Lotman’s code type theory and its possible impact.

In a 24-page essay in the Italian translation (the piece has still to be translated into English or French) Lotman identifies in Russian (and in European) culture four basic types of codes, the infinite combinations of which are usually hierarchically organized and originate a manifold variety of texts. This essay, included in 1970 in *Stat'i po tipologii kul'tury: materialy k kursu teorii literatury* (Essays on the Typology of Culture: materials for the course of Theory of Literature), was briefly summarized in an article in *The Times Literary Supplement* of October 12, 1973. The same year it was translated into Italian (Lotman 1973). The essay marked a turning point in Lotman’s studies during 1970, as Ann Shukman pointed out in her 1977 volume *Literature and Semiotics*:

The year 1970 was in many ways the end of a stage [...] the beginning of a new trend, the turn towards the theoretical discussion of culture as a whole, and the attempt to define cultural universals in semiotic terms; from this period Lotman’s theory of literature became part of his theory of culture (Shukman 1977:1).

Yet, according to Ann Shukman, its roots went back to a 1967 essay, *The problem of a Typology of Culture*, translated into French in the same year, and then into Italian in 1969. Here Lotman distinguished two opposing types of culture built on different dominant codes, based on different relationships with the sign: one was the symbolic Medieval type, the other the Enlightenment one. The essence of the latter was expressed in Gogol’s rejection of “the horrible reign of words in the place of facts”, an attitude also mirrored in Tolstoy’s story *Kholstomer* and which leads back to Rousseau’s philosophy.

The attempt to define Enlightenment culture was indeed the starting point for Lotman’s formulation of the four dominant codes of culture, later developed and described in Lotman 1973. And this

model, deriving from years of study, can directly relate to or virtually combine with all of the author's subsequent work.

Lotman nevertheless left the pieces of his typology of culture separate, as each essay stands autonomous. He did not provide a general theoretical system: even if the 1970/1973 essay could be seen forming the cornerstone to the typology (or phenomenology) of culture it had started, Lotman did not unify his theoretical production, interrupted by his death in 1993. In his final years, in particular, many of his essays partly overlap in their theoretical scope and in their perceptive insight into relevant and far reaching problems, suggesting his attempt to outline a mode of thinking which would be open to later exploration and development.

The range of Lotman's essays is fundamentally complementary: when he speaks of the intersection of different "languages" in the culture of the Middle Ages, the Enlightenment or the Romantic period, such "languages", not further specified but evidently intended as distinct communicative models, would be more specifically defined and become more meaningful if referred to the four basic types of codes and their combinations. His spatial typological models (for which he makes reference to his own code theory) and his description of the dynamics of cultures and of the centre/periphery exchanges, would acquire a more effective sense if it were connected with the workings of code combinations. These could better explain the transactions among cultural entities in that border or "contact area" in which, according to Lotman, renewal and invention are produced: a view that is today confirmed in scientific research, from quantistic physics to biology, from immunology to the neuro-sciences, with their shared emphasis on the contact areas, where evolutionary adaptations occur and qualities of objects can be defined or known (see Tagliagambe 1997).

The importance of dynamic connections in contact areas emerging today was indeed anticipated in Lotman's thought, in his redefinition of communication as a variable intersection, but this variable intersection can acquire a tangible meaning if related to his code type theory. Before moving to such a wide range of problems as those suggested, the first task which can be faced here is to test the theory at its beginning: in the definition of the Enlightenment type code.

Nature/Reason

Lotman's four fundamental code types originate from a dual basis. Synchronically speaking, Lotman identifies the two elementary relationships of the sign in its binary opposition: with what "it stands for", representing its *symbolic*, referential function; and with other signs, in its *syntagmatic* or syntactic connections. These two relations had already been studied in formal logic.

The syntagmatic relation marked Rudolf Carnap's Wien neopositivistic phase: in 1934, in his *The Logical Syntax of Language*, Carnap delved into the problem of the syntactic control of scientific sign relations. The symbolic or referential function stood instead at the centre of his American period, under the influence of Charles Morris, in *Meaning and Necessity* (1947), where he analysed the relation between sign and object.

After choosing these two synchronic logic relationships, Lotman proceeds by considering their four basic possible combinations, as they can both be present or absent or, in turn, present in the absence of the other.

Then, diachronically speaking, the four types of code produced as combinations of the symbolic and syntagmatic relations of the sign appear as empirically and historically present and actually dominant in four cultural periods: the Middle Ages, Renaissance, Enlightenment and Romanticism.

The symbolic or semantic (referential) code type seems in fact to dominate and "explain" Medieval culture, in which the historical world is supposed to reflect God's eternal structure and Providence. This ensures both social stability and cohesion, a precise collocation for every member of society, the more so as social roles and positions are maintained on an hereditary basis. The individual receives his meaning and worth from his place in the general order, rather than from his personal qualities: his biological attributes or needs are ignored, but his symbolic function makes him a part of society, the equivalent of totality. From this viewpoint, Lotman asserts, the part is not inferior but equivalent to the whole. This ensures protection for every state, be it the lowest servant's in the social pyramid, but it prevents change and forbids the new, imposes static repetition and imitation of the *exempla* in a culture oriented towards the past. Only what has existed from ancient times can actually exist and be acknowledged.

The *syntagmatic* code instead permeated Renaissance culture. The unit, the part, is now inferior to the whole and can be sacrificed to it and its efficiency. The concrete, pragmatic aspects of life that were sacrificed by Medieval symbolism, are vindicated. Effectiveness is of utmost value. Reference, the guarantee of symbolic meaning, can yield to the advantages of appearance or even deception: Machiavelli's *The Prince* may teach the prince how to dissimulate, while rhetoric and trompe-l'oeil effects are extolled. This code allows space for individual enterprise and innovation (be this scientific or geographical), in favour of the social and global structure. Political and territorial centralization are favoured, as the town becomes the centre of social life, and mechanical invention develops: it's the advent of the machine.

The negation of the fundamental types of code so far outlined (both symbolic and syntagmatic) becomes the dominant trait of the third type code, coinciding with Enlightenment culture. This provides a "double liberation" from past culture. By negating both principles of semiosis, this code would indeed lead to utter silence, to the very effacement of culture, but it rather tends to restrict its *asyntagmatic*, *asemantic* and *aparadigmatic* (anti-hierarchical) traits to a criticism of the two previously dominating codes and "creates the signs" of this double negation, as Lotman puts it (Lotman 1973:59).

The loss of meaning and the fragmentation of reality that were produced, were to trigger off the re-evaluation of the two semiotic principles denied, the combination of which in a *semantic-syntagmatic* code becomes the basis of the Romantic culture. After the nineteenth century – Lotman hints – the code typical of the Enlightenment and that typical of Romanticism both hold the stage, combining together: Lotman's analysis stops short at the beginning of the twentieth century.

With its "asyntotic" double negation of the symbolic and syntagmatic functions, the Enlightenment type code produces two main effects: various degrees of *desemiotization*, brought about by its double semiotic negation; and the effacement of history, or rejection of its artificiality, in favour of the only residual reality left, nature, which is turned into the core value.

The distance between the signifier and the signified is denounced to the point of actual opposition to signs, which are perceived as artificial, not real: bread, water, life, love are essential and real,

not money, uniforms, grades or reputations, illusory and deceptive symbols. Besides, “singularity” is positive, while being a part, a fraction of a large totality, is now negative, it does not increase but decrease value.

The opposition natural/unnatural stands central to Enlightenment culture, Lotman insists, and turns social structures into the artificial constrictions of a false civilization. The individual’s anthropological qualities, life as a biological process and its basic needs are real, while the modern world of words and signs, rejected for instance by Gogol, implies the realm of lies. If for the symbolic, Medieval imagination “in the beginning was the Word”, for Enlightenment culture the word is rather a disvalue. Lotman quotes Rousseau profusely: as the inspirator of Tolstoy’s *Kholstomer*, in which a horse looks with critical desemiotizing eyes upon the human world of property, social roles and conventions; or directly, in his description of the child, who has still to learn about the artificiality of verbal language. He indeed uses the only natural language common to all men:

On a longtemps cherché, s’il y avait une langue naturelle et commune à tous les hommes: sans doute il y en a une et c’est celle que les enfants parlent avant de savoir parler. (*Quoted in Lotman 1973:56*).

This language is based on mimicry and intonation:

L’accent est l’âme du discours [...] L’accent ment moins que la parole. (*Ibidem*).

In Rousseau’s outlook the sharing of the syntagmatic ties of social life in a state does not increase individual freedom or dignity. In fact, the larger the state, the smaller the citizen’s freedom or strength of representation: Lotman quotes the famous *Contrat social* passage in which Rousseau argues that it is better to be a citizen in a state of 10.000 people rather than in one of 100.000, as the individual’s portion of suffrage power and influence on law-making decreases tenfold in the second case: “plus l’état s’agrandit, plus la liberté diminue” (*quoted in Lotman 1973:57*).

In a syntagmatic culture or code, Lotman remarks, one typically appreciates the impact of the majority as conferring superior power

to the individual, while the opposite attitude, detracting value from social dependence, is a clear sign of an Enlightenment type code, as in the case of Robinson Crusoe on his desert island. Man's happiness becomes therefore the sole proper aim of social doctrine. And the members of a crowd or a people are attractive not as a compact mass, but as a sum of single, equal, weak and subjected individuals, who need liberating.

The double attack that the Enlightenment code bears on the symbolic and syntagmatic structure of the state, leaving nature as the only important principle to test society, brings the natural man's viewpoint to the fore, or even suggests to embrace an animal's outlook, as in the case of Tolstoy's horse in *Kholstomer*, so close, in this aspect, to Swift's horses in *Gulliver's Travels*. It is the appraisal of nature that fosters the rewriting of the social contract as well as the *égalité-liberté-fraternité* formula of French Revolution. And yet desemiotization, which is the main innovative tool of the Enlightenment code, comes to a paradox just regarding nature, its original founding value.

The historical world, where man actually lives, is seen as false, while the real entity, nature, is from the point of view of experience as ungraspable and indefinite as the natural condition, which escapes determination. "Real reality" becomes baffling and the debate as to the nature of nature becomes endless or grows fantastic, as in Voltaire's Eldorado or in Swift's Houyhnhnmland. Opposed to signs, nature has indeed become a second degree sign: such is the meaning of its heuristic value discussed by Rousseau.

But the Enlightenment type code, which dominates eighteenth-century culture, plays a particular critical function: it makes an insurgence at each critical moment of social change and devaluation of current social structures. If the four basic code types are "available" or "possible" at any historical moment, employable when necessary, the aparadigmatic-asyntagmatic type that fostered the French Revolution tends to appear whenever radical innovation is necessary. It is to be found, Lotman remarks, in the times of change, as from the Middle Ages to the Renaissance, and from the Renaissance to the Enlightenment proper, which developed when the code became dominant. The code in question works as a renewing mechanism, complicating or "outphasing" the interplay and degree of code combinations.

Each of the four code types outlined by Lotman actually hides more than a paradox, and none can claim a right to hegemony. But the Enlightenment type, the most vigorous semiotic device of change, and probably the most characteristic code of Western civilization, perhaps implies the highest number of paradoxes. Lotman's model both exposes and explains at least four of them, previously undetected as such, but actual sources of controversy. Besides the one concerning "the nature of nature", already pointed out by Lotman, at least three more emerge from his model of the Enlightenment and will now be discussed.

The first is in fact immanent in *desemiotization*, the basic tool of the code. This enables the eighteenth century to produce on the one hand a deep skepticism and the most scathing criticism, and on the other a celebration of renewal and of the rebuilding quality of reason, which Kant defines in his first *Critique*.

Yet in his description of the Enlightenment, Lotman surprisingly never mentions reason and certainly this is not incidental. Indeed this term has caused controversial discussion as to the definition and evaluation of Enlightenment and concerning the actual philosophers and thinkers who can coherently represent its thought. It directly brings us to our main point: a comparison between Lotman's model and previous extant models.

Adorno's Dialectic

After Adorno and Horkheimer's *Dialektik der Aufklärung* (1947), the problem of reason and its function would seem inescapable in any discussion concerning the Enlightenment. Lotman's avoidance of the word reason is therefore particularly conspicuous.

In the Enlightenment culture Adorno sees not so much a specific moment of historical change, but a phase in the developing self, the bourgeois traits of which he considers as already at work in Homer's *Odyssey*. The progress of this development increases during the Renaissance and the Enlightenment proper, only to shift its centre, after the French Revolution, to German philosophy and culture. Here it culminates in Hitler's Nazism and then produces the alienated destiny of contemporary mass society, as best evident in America.

Its very cause and source are seen in the pressing problem of survival, which has imposed the alternative of either succumbing to nature or dominating it. The choice of dominion has developed bringing about both a denial of nature and the subjection of the weaker and the majority, with the aim of achieving an increasing control. But the logic of dominion soon backfired on the dominators themselves, in the shape of coercive self-dominion. Enlightenment then becomes a "dialectic" between a progressive attempt at dominating nature and a corresponding social regression in terms of growing coercion. Self-preservation has thus brought about totalitarianism through a double device: economic and scientific organization.

The "mathematic spirit", the very core of reason, finds its climax in Enlightenment culture, which according to Adorno equates Positivism. It reduces thought to a mathematical apparatus, and denies value to abstract activities, like art and thought as such: this is, Adorno argues, what Ulysses' attitude to the singing Sirens in the XXII canto of the *Odyssey* already envisaged.

Ulysses decides to hear the Sirens' irresistible chant, but has himself tied to the mast of his ship in order not to yield to it, while his companions go on rowing indifferently, as their ears have been stopped with wax. In Ulysses' impotence to act Adorno sees a prefiguration of bourgeois art, which, like nature, must be denied in order to keep the control and self-control necessary for survival. This denial for Adorno is the basic core of Enlightenment, seen as a transhistorical will of dominion or reason (*Verstand*), characteristic of Western culture and responsible for its dismaying outcome in the last century: the horror of the concentration camps and the "waste land" of a generalized distribution of means and goods, parallel to the growing social insignificance of subdued masses.

Adorno's description, a political overall judgement of our civilization, does not offer a proper specific interpretation of the eighteenth century culture. It places Kant side by side with Sade and Nietzsche and considers them as all part of a coherent program, ultimately leading to Nazi pogroms and the contemporary "equalization" that levels culture.

If compared to Ernst Cassirer's 1932 study, *The Philosophy of the Enlightenment* (later discussed here), the Adornian 1947 theory of the Enlightenment can actually appear as an astonishing reversal. And Lotman's later model, emphasizing the primacy of nature

and the desemiotizing critical attitude towards history, seems, in its turn, to invert Adorno's Enlightenment, as based on the primacy of a degenerating reason perverting history. Contrasts are indeed disconcerting.

The way to Adorno's negative view had been paved by Hegel's philosophy of history. Hegel's discussion of the Enlightenment (or rather *Aufklärung*) in the *Phenomenology of the Spirit* is indeed ambiguous. On the one hand, it represents the culmination of the spirit's progress since Antigone's times, which caused "the descent of heaven on earth", wiping out superstition and the transcendence separating self from self. But at the same time the experience of Terror marks the failure of the Enlightenment to liberate the self and poses the problem of the moral state, to a degree jeopardizing Hegel's conclusion of his *Phenomenology*, as pointed out by Jean Hyppolite (Hyppolite 1972:396-399).

Under the pressure of recent historical horror, Adorno's outlook, like Hegel's, goes back to Greek civilization, to denounce a sovrahistorical structural constant pervading centuries of western culture, an increasing "bourgeois rationalistic dominion" culminating in Nazi terror. And he calls this constant Enlightenment.

But how has such a position been produced? Again it was Hegel who furnished two relevant premises for Adorno's attitude: the effacement of nature in the Enlightenment culture and the depreciation of Newton's science.

Hegel's Deletions and Cassirer's Return

In Hegel's description of the Enlightenment in vol. II/VI of the *Phenomenology* it is not difficult to recognize the equivalent of Lotman's desemiotization in what is called the "language of disgregation" (*Zerrissenheit*), typical of the period and expressed in Diderot's *Le niveau de Rameau*. This is defined as an inversion – in terms of detached wit and brilliant irony – of the self's values. But just as Hegel examines the rebellion implied in this *Zerrissenheit*, he finds a concept he cannot but recognize and immediately discards as inappropriate to his system of values: nature as opposed to history.

No individual, not even Diogenes, he argues, can really leave the world, while the single self as such is "the negative". Rebellion

must be considered only from the viewpoint of “universal individuality”: this “cannot” revert to nature, abandon the civilized well-educated consciousness reached through the long historical progress he had described starting from the Greek “polis”. There, in Antigone’s rebellion to Creontes, he had detected the clash between natural blood bonds and history, marking the end of the “beautiful unity” of an undivided self. It simply could not be that the historical development reached in the eighteenth century should lead the self back to what he calls “the wildness of an animal-like consciousness, be it ever called nature or innocence” (Hegel II/IV:87).

Thus Hegel dismisses the uncomfortable concept of a return to nature, which he discovered in the Enlightenment, by dissolving the concept of nature along lines which were closely followed by his disciples. What prevents him from recognizing the importance of the concept he found, is his refusal to renounce the progressive development of his historical dialectics. This excluded the possibility to revert to a primitive stage (nature) and allowed no free alternative: an attitude Lotman denounces in one of his essays. In *Historical Laws and the Structure of the Text* (in Lotman 1990) Lotman opposes Hegel’s secular eschatology and historical process to his own interpretation of history as an open experiment. This view is certainly closer to that of the French revolutionaries, who rejected the old year numeration to start history anew from year 1 after the revolution, and even changed the names of the months, recurring to seasonal natural aspects, to emphasize total renewal. But Hegel’s blindness to the role of nature in the Enlightenment was made even more relevant by his parallel refusal of another fundamental aspect of the Enlightenment, which was in its turn connected to nature.

In 1986, in an authoritative article entitled *Povert  dell’illuminismo* (Shallowness of the Enlightenment), a renowned Italian expert of the Enlightenment, Paolo Casini (Casini 1986), pointed to Hegel’s disregard, starting from 1801, for Newton’s theory of gravitation, described as “born from an illegitimate relation between physics and mathematics”. Newton had mistakenly assumed certain concepts of reason as natural laws and had admitted the irrational element of experience into a science like astronomy, that was to be founded *a priori* on dialectic thought. Newton’s method was a negative example of how experiments can lead nowhere and

yield no knowledge: “wie überhaupt gar nichts zu erkennen ist” (Hegel 1971:232; *quoted in* Casini 1986).

Hegel’s attitude produced, Casini remarks, a double outcome in his philosophical descent: while up to Hegel the history of the scientific revolution had been included in the history of philosophy, after him physics, astronomy and mechanics were excluded. The relation between scientific method or discovery and Enlightenment thought – that was so vital to the Neokantian Ernst Cassirer in his *The Philosophy of the Enlightenment* – was erased. This left Enlightenment arguments and debate, including Kant’s distinction between phenomenon and noumenon, in a gnoseological void, caused by the impoverishment of the proper background. Hence the cliché of the “shallowness of the Enlightenment”, which Casini decidedly retorts on Hegelism.

It is therefore no chance that Cassirer’s 1932 study of Enlightenment had to wait until the 50’s for a translation into English, and even longer to receive a better, albeit belated recognition as a fundamental contribution, at a time when Hegel’s prejudices, and those of his descent, start dying down. From the point of view of Lotman’s model it offers amply documented proof of the validity of its two central points, desemiotization and opposition between nature and history. Lotman had indeed most probably read Cassirer, but what is relevant, in any case, is that Lotman reaches an analogous outlook by a totally different procedure, in the field of his own historical semiotics. This convergence appears to be a reciprocal testing and validation on the concepts in question: while the rich historical factuality brought about by Cassirer “fulfils” the expectations of Lotman’s model, this seems in its turn to solve or “justify” some of the apparently contradictory aspects in Cassirer’s exposition.²

These refer to the two scientific methods – Descartes’ and Newton’s – and the relative “genealogies” active in the eighteenth century, which Cassirer at times sharply distinguishes and at times melts into an undifferentiated continuum, a problem connected with that of the list of the philosophers worth considering, mentioned in the *Preface*.

2 Herbert Dieckman discusses specific limitations and shortcomings in Cassirer’s work, which are not relevant in the present discussion (Dieckman 1979).

Stressing that “the real philosophy of the Enlightenment is not simply the sum total of what its leading thinkers – Voltaire and Montesquieu, Hume or Condillac, D’Alembert or Diderot, Wolff or Lambert – thought or taught”, Cassirer leaves out both Rousseau and Kant (Cassirer 1951:ix). Yet the latter – who is actually often quoted in the essay, although no specific part of the book is devoted to him – had already been the subject of a volume by Cassirer and, according to Dieckman, Cassirer’s description of the Enlightenment actually refers to Kant as its culmination (Dieckman 1979:24). As for Rousseau, he is likewise present throughout *The Philosophy of the Enlightenment*. Yet the problem remains that both names are not included in the *Preface*. Here this is relevant, as Lotman mainly exemplifies his model with Rousseau, his presence being so pervasive in Russian culture and literature.

Two Reasons

By quoting at the start of his first chapter, D’Alembert’s *Essay on the Elements of Philosophy*, Cassirer establishes the premises on which he bases the intellectual turmoil of the eighteenth century. The new analytic spirit nourishing “the century of philosophy *par excellence*”, challenging the old tutelage of established tradition and superseding the theological control of knowledge as well as political absolutism, stands at the core of the new nature-oriented science. And science has drawn attention to nature as the sole source of knowledge against the pretenses of Revelation: “Newton finished what Kepler and Galileo had begun” (*ibidem*, 9). D’Alembert has no hesitation as to the origin of the new “lively fermentation of minds”, the “enthusiasm which accompanies discoveries” characteristic of his age:

Natural science from day to day accumulates new riches [...] The true system of the world has been recognized, developed and perfected [...] In short, from the earth to Saturn, from the history of the heavens to that of insects, natural philosophy has been revolutionized; and nearly all other fields of knowledge have assumed new forms (*ibidem*, 3).

But, Cassirer points out, it is of no little importance that D'Alembert's philosophical method

involves recourse to Newton's "Rules of philosophizing" rather than to Descartes' *Discourse on Method*, with the result that philosophy presently takes an entirely new direction. For Newton's method is not that of pure deduction, but that of analysis (*ibidem*, 7).

Newton's method is indeed the reverse of Descartes': it does not begin, as in Descartes' systematic deduction, by setting certain principles, general concepts and axioms from which the particular and the factual can be derived by proof and inference, through a rigorous chain, no link of which can be removed. The eighteenth century abandons this "scientific genealogy", this kind of deduction and of proof: "it no longer vies with Descartes and Malebranche, with Leibniz and Spinoza for the prize of systematic rigour and completeness" (*ibidem*). It rather starts from empirical data – nature – proceeding not from concepts and axioms to phenomena, but viceversa: observation produces the datum of science to be analyzed, principles and laws are the object of the investigation, obtained through reduction. The methodological pattern of Newton's physics triumphs in the middle of the century:

However much individual thinkers and schools differ in their results, they agree in this epistemological premise. Voltaire's *Treatise on Metaphysics*, D'Alembert's *Preliminary Discourse* and Kant's *Inquiry concerning the Principles of Natural Theology and Morality* all concur on this point (*ibidem*, 12).

The first assumption of the epistemology here implied is the independence of the original truth of nature, of the "realm of nature" as opposed to the "realm of grace": nature has become the horizon of knowledge, and the comprehension of reality requires no other aid than the natural forces of knowledge. In the self-sufficiency of both nature and intellect lies the premise for Kant's famous definition of the Enlightenment as "man's exodus from his self-incurred tutelage" (Kant 1968:XI:51).

Cassirer's distinctions are here clear and sharp, as his emphasis on nature and on the two concepts that can be immediately connected with the scientific method: that of reason and that of system. From them indeed, as Cassirer laments, so many misun-

derstandings have originated, leading to “a customary consideration of the philosophy of nature of the eighteenth century as a turn toward mechanism and materialism”. This has actually often been taken as the basic trend of the French spirit (Cassirer 1951: 55).

Concerning the concept of system confusion must be avoided:

The value of system, the *esprit systématique*, is neither underestimated nor neglected; but it is sharply distinguished from the love of system for its own sake, the *esprit de système*. The whole theory of knowledge of the eighteenth century strives to confirm this distinction. D’Alembert in his “Preliminary Discourse” to the French *Encyclopaedia* makes this distinction the central point of his argument, and Condillac in his *Treatise on Systems* gives it explicit form and justification (*ibidem*, 8).

Fontanelle’s mechanical universe described as “clockwork” in his *Conversations on the Plurality of Worlds* is gradually superseded and then abandoned as the epistemologists of modern physics win the field, and Condillac in his *Treatise on Systems* banishes the “spirit of systems” from physics: the physicist must not explain the mechanism of the universe, but establish definite general relations in nature. While for Descartes geometry was the master of physics, the physical body being extension (*res extensa*) and this had entangled him in difficulties, Newton no longer believed it possible to reduce physics to geometry and recurred instead to mathematics. His analysis indeed implied no absolute end or closed geometries, but remained open, producing only relative provisional stopping points (*ibidem*, 51). This difference from the great seventeenth century systems – which in Lotman’s terms we could define as based on a dominant syntagmatic type code – is stressed by Cassirer, as he points out that

materialism as it appears in Holbach’s *System of Nature* and Lamettrie’s *Man a Machine* (*L’homme machine*), is an isolated phenomenon of no characteristic significance. Both works represent special cases and exemplify a retrogression into that dogmatic mode of thinking which the leading scientific minds of the eighteenth century oppose and endeavor to eliminate. The scientific sentiments of the Encyclopaedists are not represented by Holbach and Lamettrie, but by D’Alembert: and in the latter we find the vehement renun-

ciation of mechanism and materialism as the ultimate principle for the explanation of things, as the ostensible solution of the riddles of the universe. D'Alembert never deviates from the Newtonian method (*ibidem*, 55).

The real meaning of the word reason used by eighteenth century thinkers now becomes apparent, as do the misconceptions it has raised. An expression indicating the power of the mind,

“reason” becomes the unifying and central point of this century, expressing all that it longs and strives for, and all that it achieves. But the historian of the eighteenth century would be guilty of error and hasty judgment if he were satisfied with this characterization and thought it a safe point of departure. [...] We can scarcely use this word any longer without being conscious of its history; and time and again we see how great a change of meaning the term has undergone. This circumstance constantly reminds us how little meaning the term “reason” and “rationalism” still retain, even in the sense of purely historical characteristics (*ibidem*, 5-6).

As compared with the seventeenth century usage, the concept of reason in the eighteenth century undergoes an evident change of meaning:

In the great metaphysical systems of that century – those of Descartes and Malebranche, of Spinoza and Leibniz – reason is the realm of the “eternal verities”, of those truths held in common by the human and the divine mind. What we know through reason, we therefore behold “in God” (*ibidem*, 13).

This “centralized” unitarian (“syntagmatic”) reason of eternal verities is superseded by an analytical reason, taken in “a different and more modest sense”, “no longer the sum total of innate ideas [...] a sound body of knowledge, principles and truths, but a kind of energy, fully comprehensible only in its agency and effects”. This energy, Cassirer remarks, dissolves data through analysis, as it does with “any evidence of revelation, tradition and authority”, from Voltaire to Hume (*ibidem*): that is, it “desemiotizes” through nature.

It is now evident that Cassirer’s study confirms or rather “validates” both Lotman’s primacy of nature and principle of desemiotization as the basic tenets of the Enlightenment culture. But it also

delegitimizes the very word reason which Lotman avoids as useless or misleading: the seventeenth century has its own (syntagmatic) reason, while the eighteenth (asyntagmatic) century has a different one. Here are to be found the historical premises of Lotman's semiotics, according to which every code type has its codifying principle or "reason".

More evidence in favour of the two characteristics selected in Lotman's model of the Enlightenment type code could be derived also from the vast range of recent historical reassessments, from Franco Venturi's analyses to Reinhart Kosellek's studies.³ But the convergences shown seem already to qualify Lotman's "simple" model and its "elementary" logic for serious consideration within contemporary reflection on culture and its production.

Explications

Although clear in his fundamental distinctions, now and then Cassirer seems to hesitate when, for instance, he considers how Newton completes Galileo's search, or how, apart from emphasis on method, he detects a steady development of the new ideal of knowledge spreading with no real chasm since the previous century (Cassirer 1951:22). While these remarks may seem contradictory to Cassirer's own thesis of the innovation characteristic in the eighteenth century, Lotman's theory of the code types can easily account for them.

Anticipations of the Enlightenment code, such as Galileo's, are pointed out by Lotman in the passage from the Middle Ages to the Renaissance and then from the Renaissance to the new epoch: this can explain what appear as cases of "continuity" within a frame of contrasting dominant codes in different periods. On the other hand, as Lotman points out, different phases of code dominance can coexist or overlap, and combinations of codes are the rule, since a text, and even more so a culture, is formed by a hierarchy of codes.

As to Cassirer's (not unusual) difficulty in enlisting Kant or Rousseau side by side with the Encyclopaedians, while at the same time frequently referring to them, this again can be explained, in

³ See in particular, among the two authors' many works, Venturi 1970 and Kosellek 1959.

Lotman's terms, as due to their composite texture. Rousseau's *volonté general* seems to reflect a code semiotically different (a syntagmatic one) from the one informing Rousseau's own dominant "desemiotizing" nature, which does not prevent him from showing some of the most articulated and typical aspects of the asyntagmatic Enlightenment type code. Similarly, Kant can well embrace a compound of codes, the Enlightenment one already mixed with a relevant secondary Romantic component. Neither chronology nor authorship can guarantee the unitarian composition of a cultural text. This is indeed as variable as any organic individual adaptation to life. Only an immanent principle, capable of describing the possible outcomes of culture such as Lotman's, can help distinguish, classify, evaluate the cultural syntax of texts.

This springs from code combinations, the variety of which is practically infinite, considering the different weight of each component in its incidence on the final overall result. A comparison with the combinations of the four bases of human DNA, giving rise to the infinite diversity of individuals and, at the same time, to the precise identification of each individual, comes easily to mind.

Moreover, Lotman's model can explain an apparently contradictory aspect of Enlightenment culture: the presence of a utopian attitude, fostering new social contracts and innovation, alongside a skeptical disruptive attitude (what Hegel calls *Zerrissenheit*), which may verge on the absurd. Lotman points out the two different outcomes of the Enlightenment code as produced by its intimate nature (Lotman 1969).

Swift's *Gullivers Travels* and Johnson's *Rasselas* well exemplify the double outcome that the two principles of the Enlightenment – the (heuristic) value of nature and desemiotization – can produce. In his description of an imaginary race of "noble horses", following the example of More's and Bacon's imaginary utopias, Swift depicts an ideal world representing a positive natural condition. Johnson's protagonist, Rasselas, instead, fails in his search for a positive "choice of life" in the actual world because of the disappointing results offered by his socio-anthropological observation or rather desemiotization. In the first case, the supposed "memory" of the heuristic image of natural positiveness is intended as an educational tool, simulated in the protagonist's supposed experience in the ideal world; in the second case, as nature cannot but be experienced in history, natural positiveness

becomes ungraspable and this paradox prevents Rasselas from making a choice, leading him to the verge of the absurd.

Lotman's code theory can, on the other hand, even help interpret Adorno's attitude in its contrast with Cassirer's almost completely inverted picture of the Enlightenment.

Thinking in terms of an Hegelian historical continuum, Adorno merges the specific type of Enlightenment culture in the subsequent (and also preceding) forms of culture, pointing to a transhistorical syntagmatism in order to explain the traumatic outcomes of contemporary history. At the same time he personally assumes a radically asyntagmatic attitude, denouncing the "artificial dominion" on nature: in Lotman's terms, he pursues an Enlightenment type code. Such a code, in its absurdist outcome, informs his "negative dialectic"; while on the other hand Cassirer points to the renewing-utopistic aspect of the Enlightenment, with which his personal outlook seems to coincide or "intersect".

As Cassirer laments, inversion in the evaluation of the Enlightenment was not unusual, and we can now have a cue to such contrasts. Cassirer himself belongs – with Dilthey (1901), Fueter (1911), Meinecke (1936) – to the first wave of scholars who started a reassessment of the Enlightenment against the Romantic bias.

In spite of an enhancement of the influence of the Adorno-Horkheimer outlook, produced by the 1968 crisis, more recent historical and philosophical research confirms a "renewed reading" of the Enlightenment; and Lotman's theories can be considered to stand in this trend. At the same time, though, they can suggest why the contemporary tendency to include all aspects of the culture of the eighteenth century, with no distinguishing principle, has weakened the term Enlightenment itself, making it appear more and more elusive.

The attempt to avoid the (Kantian/scientific) principle of simplification, in order to embrace all the occurring manifestations, in an (Hegelian/historical) "completeness", necessarily prevents an understanding of the workings underlying the surface appearance of phenomena.

Recently, in studies on the Enlightenment, a large variety of research methods have been applied, from *nouvelle critique* to statistical analysis, from the *Annales* tradition to Foucault's inversion of official values and opposition/emargination, the latter ha-

ving become the protagonist of the century. Against this background, contemporary to Deconstructionism, Cassirer's *Philosophy of the Enlightenment* was at first eclipsed as abstract speculation, but is now newly emerging, as the Hegelian dominant recedes.

Adding new emphasis to the scientific debate of the eighteenth century, siding against the old "spirit of system" in favour of hypothetical probabilistic procedures, Casini has recently pointed out Cassirer's *Philosophy of the Enlightenment* as a valid reference on the historical, scientific, epistemological and aesthetic turn of the period (Casini 1994:12). And new attention has recently been paid to the central importance of *nature* in eighteenth century economic and juridical doctrines, in physiocracy and in jusnaturalism. These again confirm Lotman's theory, in the light of which they are at the same time better understandable. In its unique stress on nature as agriculture, physiocracy reveals itself as a typical manifestation of the Enlightenment.

In François Quesnay's *Tableau Economique* only agriculture produces wealth and is considered a positive investment, while commercial and industrial activities are seen as unproductive: from Mirabeau's *L'ami de l'homme* (1760) and *Philosophie rurale* (1766) to de la Rivière's *L'ordre naturel et essentiel des sociétés politiques* (1767), the primacy of nature and of agriculture stands at the basis of a physiological self-maintaining natural balance in economics, and represents the first formulation of the *laissez-faire* principle. Though rejecting the unproductivity of non agricultural activities, Adam Smith's *Wealth of Nations* (1766) was the critical heir to Quesnay's theories.

Jusnaturalism in its turn leads to different outcomes in Enlightenment culture, but they all share the stress on nature as their founding principle, as well as its positiveness. This is evident in Locke's juridical value of the state of nature, as in Rousseau's *sauvage*, deprived of social links and juridical traits, or in Kant's provisory natural right, forming the basis for social private right. At the same time nature as an ordinary condition of man is, like reason, a variable redefined in every dominant code: while for the Enlightenment it has a positive heuristic value, in previous outlooks it sometimes appeared very differently. According to the jusnaturalistic outlook of Hobbes' *Leviathan*, natural equality meant total war and led to the alienation of individual rights: these were renounced to establish a monarch's absolute power, which

ensured peace through subjection. Here a syntagmatic outlook favoured centralized control, while the eighteenth century reversed the negative quality of the natural condition, preferring it to historical organization. For Rousseau in particular war is not primary, but is rather the outcome of civilization: original natural freedom and equality are lost when society comes into existence.

From the standpoint of Lotman's model the actual texts – be they literary or not – appear, as already emphasized, usually based on a combination of different codes, one of them being a dominant one: a text is therefore plural, but mostly organized according to a hierarchic order. After Romanticism, though, the equal forces of the two latter code types – the Enlightenment and the romantic ones – seem to produce “half and half” combinations: a kind of dialogue on an even basis. Pushing this development further, we could see contemporary postmodernism as the outcome of the lack of a dominant code, or as the simultaneous presence of all types, none being hegemonic.

An Epistemology of Intersection?

Lotman's theories can appear, as they did to Julia Kristeva in her 1994 essay in PMLA, as culturally “subversive” (Kristeva 1994:375). The metaphor of the fall of the Berlin wall, used by Kristeva to stress the impact of Lotman's dynamic historical semiotics on the static philological attitude of classic structuralism, can still be valid today. A semiotic study, no longer of the text itself, but of its sociology as well, has not yet been tried, although as early as in 1977 Fokkema and Kunne-Ibsch defined in this sense Lotman's theories as a potential “Copernican revolution” in humanistic studies (*quoted in* Sørensen 1987:309). Ten years later Dolf Sørensen analysed Lotman's thought in his *Theory Formation and the Study of Literature* (Sørensen 1987:281-319) as capable of a far-reaching renewal in textual interpretation: which must be based on both micro- and macro-analysis, a “completeness” for the sake of which Sørensen even suggested a fusion of Lotman's theories (more open to macro-analysis) with those (more inclined to micro-analysis) of Algirdas Greimas.

As an hermeneutic tool, Lotman's model allows for utmost “comprehensiveness”, as it offers a possibility to recognize the

composite nature of semiosis, in cultures as in texts, and to map their hierarchical organization. At the same time it does not sacrifice an overall understanding and theoretical explanation of the diversified data compounding a text or producing a cultural outlook, as well as a dialogue of cultures.

What is striking about Lotman's theory is its double move towards simplification and complication in the constitution of a text. A model of only four code types explains the basic characteristics of four historical periods, from the Middle Ages to Romanticism. Surprisingly, the general logical assets of these different periods are made to stand forth cogently, as Lotman's essay shows, through a procedure typical of simplifying and non-reductive scientific generalization.

At the same time each text appears composite, and its interpretation more complex. This now consists in the encounter of virtually contrasting sets of code combinations, both the set that gave rise to the text and the set belonging to the reader or listener. An enormous gap opens on the hermeneutic front, since the probability of total coincidence between the two sets is low: this offers a semiotic justification for the infinite openness of interpretation. Interpretation becomes in fact a form of partial *intersection*, or rather *the series of possible intersections*.

If to the plurality of each text and its readings we add Lotman's dynamic view of the text described in *O semiosfere* (Lotman 1984) – a work deeply influenced by biologist Ivan Vernadsky – we begin to appreciate a double profound affinity. On the one hand, with the general principles of Bakhtin's dialogism, which are in Lotman transposed from the domain of genre to the domain of semantics and of its dynamics. On the other hand, with the play of interference, counteraction and combination, typical of the new scientific paradigm common today to physics as well as artificial intelligence, biology, immunology, or the neurosciences.

It has been observed in fact (see Tagliagambe 1997) that the quantum theory, Gödel's and Church-Turing's theorems, have all brought to an end the idea of objects as independent from the observer, as *separable*, *localized* and *representable*. Traditional epistemology, extending from Leibniz to Frege and Hilbert, which even Einstein still tried to defend in 1948⁴, is no longer viable

4 In a letter to Born, dated April 5, 1948 (Einstein - Born 1973:201).

today. Scientific research suggests a different outlook: reality is not “representable” but “explicable” through models. Object configurations can be described from the border area separating/connecting them with the outside, as it is in this area that relations with the observer and with the ambience are reciprocally determined and can be known. Vernadsky’s concept of co-evolution, of “biosphere” (based on the interaction of organisms and ambience) and “noosphere” (based on the interaction of human culture and ambience) stand at the same time at the source of Lotman’s models and concept of “semiosphere”, as at the root of the contemporary scientific outlook. Conceptual convergence is not therefore casual: Lotman’s intersectionism and its implied “epistemology of contact” can appear as the semiotic equivalent of the new epistemologic paradigm emerging in the fields of science.

BIBLIOGRAPHY

- Paolo Casini,
1986 *Povert  dell’illuminismo*, “Intersezioni”, 1986:2 (Agosto).
1994 *Scienza, utopia e progresso. Profilo dell’illuminismo*, Bari 1994.
- Cassirer, E.
1951 *The Philosophy of the Enlightenment*, Princeton 1951 [*Die Philosophie der Aufkl rung*, T bingen 1932].
- Dieckman, H.
1979 *Illuminismo e rococ *, Bologna 1979; (see Cassirer interprete del Settecento [*An Interpretation of the 18th Century*, “Modern Language Quarterly”, 1954:15]).
- Enstein - Born
1973 *Scienza e vita. Lettere 1916-1955*, Torino 1973.
- Hegel, F.
1971 *Vorlesungen*, in: *Werke*, Frankfurt a.M. 1971.

- Hyppolite, J.
1972 *Genesi e struttura della Fenomenologia dello Spirito di Hegel*, Firenze 1972; [*Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, 1946].
- Kant, I.
1968 *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, [1784], in: *Werke*, XI, Frankfurt a.M. 1968:51-61.
- Kosellek, R.
1959 *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogene der Bürgerlichen Welt*, Freiburg und München 1959.
- Kristeva, J.
1994 *On Yuri Lotman*, "PMLA", 3.5.1994.
- Lotman, Ju. M. (Лотман, Ю.М.)
1973 *Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo*, in: *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'Urss*, Torino 1973:40-63.
1969 *О метаязыке типологических описаний культуры*, „Учёные записки Тартуского гос. ун-та”, 1969:236:460-477 [*Труды по знаковым системам*, IV].
1984 *О семиосфере*, „Учёные записки Тартуского гос. ун-та”, 1984:641:5-23 [*Труды по знаковым системам*, XVII].
1990 *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, London - New York 1990.
- Rorty, R.
1982 *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis 1982.
- Shukman, A.
1977 *Literature and Semiotics. A Study of the Writings of Yu. M. Lotman*, Amsterdam, New York, Oxford 1977.
- Sörensen, D.
1987 *Theory Formation and the Study of Literature*, Amsterdam 1987.

Tagliagambe, S.
1997

Epistemologia del confine, Milano 1997.

Venturi, F.
1970

Utopia e riforma nell'illuminismo, Torino 1970.

ДУШЕНЬКА И БОГДАНОВИЧА
И РУССКАЯ ХВАЛЕБНАЯ ОДА

Александр Иваницкий

В вышедшей в 1778 году *Душеньке* И.Ф.Богдановича Екатерина Вторая увидела комплименты себе и скупилась у автора первый тираж, а впоследствии поручила ему создать драматический вариант сказки – *Радость Душеньки* (не столь, однако, удачной, как поэма-сказка).

Симпатия Екатерины к стихотворной версии расхожего сюжета выглядит значимой на фоне близости контекстов сказок Апулея (расцвет Римской Империи во II веке н. э.), Лафонтена (эпоха Людовика XIV) и Богдановича (Екатерина Великая). Все они созданы в периоды расцвета просвещённого абсолютизма, когда после страшных катаклизмов

счастливый век к нам возвратился,
Каков в дни Августовы тек
(Майков 1966:209).

Новый царь – титан, смогший

(...) прогнать ревуших вокруг Бореев
И вечну возвратить весну
(Херасков 1961:59).

История Амура и Психеи выглядит неким тайным шифром просвещённого абсолютизма. Принципиальным на этом фоне становится вопрос: в ком и в чём (здесь и далее *курсив мой* – А.И.) Екатерина могла узнать себя в сказке Богдановича?

Душенька и Екатерина

Во-первых, это отец Душеньки, идеал мудрого властителя, который

(...) свету был полезен,
И был богам любезен;

Slavica tergestina 7 (1999)

Достойно награждал,
 Достойно осуждал
 (Богданович 1957:48).

Во-вторых, сама Душенька. В садах Амура и владениях Венеры, куда попадает Душенька, легко угадывается Царское Село – Аркадия возвращённого Золотого Века:

В счастливых сих местах земля была нагрета
 Всегдашним жаром лета,
 И щедро в круглый год
 Произращала плод
 (*там же*, 78).

В хвалебных одах Елизавета и Екатерина, проникая с помощью науки в „земное недро”, возвращают вечную весну, локусом которой и становится Царское Село, где

(...) осень нам с весной сравнилась
 (Ломоносов 1959:VIII:217),

(...) зимой в полночи рай
 (*там же*, 789),

(...) ветви, медом орошенны,
 Весну являют с летом вдруг
 (*там же*, 130).

Развлечения Душеньки повторяют царскосельский быт царицы. Амуры разыгрывают для неё концерты, оперы и оперетты, спустя века перенятые, якобы, Мольером, Вольтером и Руссо (Богданович 1957:82-83). Подобно Екатерине, Душенька, рано

(...) детские оставивши забавы
 Желала больше знать людские разны нравы
 (...) Сии познания о каждом человеке
 Легко могла найти в своей библиотеке
 (*там же*, 83).

Освоившись во дворце, она из прилежного читателя превращается в судью литературных творений – строгого, но снисходительного:

Узнала дельный смысл от шуток отличать
(...) Листомарателей свобод не нарушала
(там же, 84).

Всё это говорит в пользу того, что *Душенька* призвана была предстать зеркалом царицы – и для неё самой, и для публики.

Сравнение с Душенькой, сам сюжет воцарения человеческой Души в мире людей и богов могли привлечь Екатерину обострённым сходством с её личной судьбой и с тем, как эта судьба ею самой подавалась. И Елизавета, и Екатерина восходили на трон с помощью переворотов гвардии, „полсвета взя[в] в одной ночи” (Ломоносов 1959:VIII:144). Именно героико-авантюрный путь к трону был знаком Божьего промысла:

Средство же весь свет удивило,
Которым [Бог] на трон повелел взйти
(Третьяковский 1963:139).

По своей „морфологии”, данной в оде, путь дворцового переворота:

Ты трудной путь (...) должна была пройти,
Там горы, хляби там, бугры, стремнины, реки.
Препятствия везде, неслышанны вовеки
(Ломоносов 1959:VIII:408),

повторяется странствиями Душеньки, которую

Ведут на высоту по камням, по пескам,
Где знака нет дороги,
Чрез (...) бугры и чрез глубоки рвы,
(...) Где алчные рыкают львы
(Богданович 1957:65).

Судьбоносность авантюры проявляется и в том, что „(...) трудной толь восход минул зефира тише” (Ломоносов 1959: VIII:408).

Участники переворота зачастую становились затем фаворитами и „тайными мужьями” (ср. тайный брак Елизаветы с Разумовским и оставшийся в намерении брак Екатерины с Григорием Орловым). Это соединило служение государыне с куртуазией (см. Пумпянский 1983:315):

Во всей изобрази ты славе
Владычицу души моей
(Державин 1957:134)

и героико-плутовской авантюрой, превращая государственные награды в формы личной благодарности императрицы за участие в перевороте (см.: Погосян 1996:194). Такое тождество увековечено в мемориалах Царского Села, где рядом с обелисками в честь победоносных полководцев высится мемориал любимейшего фаворита Екатерины Ланского (см. Массон 1996:59).

„Чудесно-авантюрное” воцарение с помощью куртуазного слуги было символически воспроизведено Екатериной в форме праздничной карусели 1766 года, на которую гости-мужчины во главе с участником переворота Григорием Орловым являлись в рыцарских костюмах. Затем дамы и кавалеры переодевались в отдельных комнатах и неожиданно появлялись друг перед другом в костюмах другого пола (см. Лотман 1995:101 и след.). Екатерина была патронессой своего „коллективного рыцаря”, Преображенского полка, который посещала в годовщину переворота в церемониальном платье, имевшем покрой гвардейского мундира.

День чудесного воцарения праздновался иновыражавшим его фейерверком, в котором „чудесно” соединялись антитезы – день и ночь, огонь и вода:

(...) мрачна ночь от сих утех
На вечной день переменилась;

Пускай чрез хитрости представятся лучи
(...) Пусть мрачность пламенным размахом разделится;

Торжественны огни среди недр влажных плещут
(Ломоносов 1959:VIII:64-65, 644, 802).¹

Сам Богданович входил в бригаду по организации маскарада в честь коронационных торжеств в Москве в январемарте 1763 года. Они упоминаются в начале *Душеньки*. В эту же бригаду входили Херасков и будущий член его поэтического кружка Ржевский.

Необходимым драматическим развитием символики чудесного воцарения могла стать сказка-мистерия. Тайный жених Душеньки Амур, делающий её царицей, – возможно, Григорий Орлов или Потёмкин. Чудовище, к которому её сватают по злой воле завистливой Венеры (очевидно, Елизаветы Петровны), – Петр III.

Финальное воцарение *Души* в мире, *одохотворение* мира утверждает позднюю, сформулированную Державиным мифологему Екатерины – не бога, но человека:

Народ счастливый и блаженный
Великой бы ее нарек,
Поднес бы титулы ей священны;
Она б рекла: «Я человек»
(Державин 1957:142).

Все это позволяет предположить в Душеньке своего рода „интимное” зеркало императрицы.

Невидимый Бог на машине

Но, кроме самой Душеньки, в сказке есть нечто, с чем царица и могла соотнести себя в первую очередь.

Как героиня волшебной сказки, Душенька проходит несколько ступеней инициации, временной смерти: а) брак с чудовищем, равный смерти (погребальный чин проводов Душеньки); б) остановка на высокой горе в качестве жертвы; в) первая ночь с невидимым Амуром; г) открытие Амура и его бегство; д) возвращение на гору и безуспешные попытки

¹ См. также „надписи” Ломоносова (Ломоносов 1959:VIII:194, 533, 535, 575) и стихотворения (*там же*, 212, 802).

самоубийства (намёк на мир золотого века); е) встреча в храме Венеры с врагиней; ж) троекратные походы по заданиям Венеры к Змею, Кощею и в Аид. Эти переходы земной границы составляют триаду: тезис – антитезис – синтез (вверх, вниз и снова вверх). Героиня не идёт, а ведома высшими силами, которые невидимо режиссируют действие. В этой роли последовательно выступают Венера; Амур, который из слуги превращается в противостоящего ей режиссёра; несчастный случай и, наконец, небеса:

Богиня видела из таковых чудес,
 Что *помощь Душенька имеет от небес,*
 (...) *Угодно ль было так судьбам,*
 Угодно ль было так Венере,
 Чтоб Душенька была черна,
 (...) Амур (...)
 Беде нарочно попустил,
 Чтоб тем обезоружить злобу (...)
 (Богданович 1957:118).

„Театрализованное” явление „бога на машине” (либо выступающего в этой роли Петра), указующего на избранницу, новую царицу, многократно дано в хвалебной оде:

Разверзлись Небеса;
 Открылся Бог, сидящий в славе на престоле,
 И луч оттоль
 Крепчайший солнечно, на град Петров прострясь,
 Сошел молниебыстр; и в Павлов лик упрясь,
 Остановился
 (Петров 1811:II:203).

Объявление высшей воли предвещается и сопровождается возмущением стихии:

Изрек, и ангельские хоры
 Его воспели чудеса;
 Подвиглись жупельтские горы,
 Ревут и доли, и леса
 (Майков 1966:217-218).

На глас стнящего народа

Возник монарх из земных недр,
Пред ним содрогнулась природа,
Остановил дыханье ветр.
(...) И рек (...)
«Екатерину возведите (...)»

Ср.:

(...) Монарх, вещав сие, сокрылся.
Ужасны ветры вновь ревут
(там же, 187-188; см. также Сумароков 1957:68).

В сказке Богдановича, однако, *космически* важное (спор небожителей о мироустройстве и месте в нём людей: очеловечение божественного либо изоляция человеческого от божественного) подаётся *комически*. Лёгкий переход через пропасти пространств и времён (от Гомера к недавним московским маскарадам) делает шутливым, условным не смысл происходящего, а драматическую *коллизию*, которая обретает черты инсценировки. В итоге конкретные режиссёры-небожители выглядят столь же условно. Героиня ведома неким высшим, но безымянным разумом, разлитым повсюду (сюжет – форма его полуриторической экспликации). Она приобщается именно ему, а он утверждает себя „от противного”, режиссируя конфликт с заранее предопределённым исходом. В нём Екатерина и могла увидеть себя – соединяющую божественное с человеческим.

Мифологический и языковой маскарад

Смысловые предпосылки такого „ироничного” конфликта сказки-мистерии видятся в русской хвалебной оде, а точнее, в её тропике. Ода являла официальную мифологию просвещённого абсолютизма – мифологию в прямом смысле слова, поскольку здесь царица безусловно выступала „Богом на машине” для царства и подданных.

Однако из тропеических оборотов оды, из их объективно-логических связей (либо, как мы увидим ниже, из их неполноты) формируется другая, имплицитная картина мира всех

членов данной цивилизации, в том числе и царицы, для которой они и создавались.

Выступая высшим существом, царица оды свободно варьирует взаимоисключающие мифологические ипостаси своей божественности: библейскую, античную, славянскую и пр. Божественность этим вовсе не снимается; царица непостижима как источник бытия – в том числе, для поющего её:

(...) мысль моей противна воле,
Слабеет лира в том моя.
Мой ум в сей бездне утопает,
Когда проникнути желает
Твоей премудрости во храм
(Майков 1966:198).

Но царица дана подданным в разумных законах, даримых благах, в государственном устройении и просвещении:

Твои доброты исчисляем,
Но все не можем описать.
Когда *щедроты* петь стремимся,
Безгласны *красоте* чудимся (...)
Похвал пучина отворилась,
Смущенна мысль остановилась
Что слов к тому недостает
(Ломоносов 1959:VIII:221).

Твой разум – наше просвещенье
(там же, 795).

Всеобщность монархини, которая

(...) наша мудра героиня,
Законодавица, богиня,
Монархиня и купно мать
(Майков 1966:219),

– аллегорически, рационально выражается божествами различных мифологий (см. об этом: Лотман - Минц 1983:36; Пумпянский 1983:316-317). Одновременно или последовательно выступая в различных ипостасях, царица превращает их как бы в атрибутику маскарада.

1. Петр Великий устойчиво уравнивался с библейским демиургом. Он „всесильным мановением управлял небо, землю и море: дохнет дух Его – и потекут воды; прикоснется к горам – и вздымятся” (Ломоносов 1959:VIII:199, 611).² Хозяйкой Эдема предстаёт и Елизавета:

Не сад ли вижу я священный,
В Эдеме Вышним насажденный,
Где первый узаконен брак?
В чертог *богиня* в славе входит,
Любезнейших супругов (*Петра III и Екатерину – А.И.*) вводит
(там же, 127).

2. В то же время бесчисленная тропика уравнивает царицу с солнцем:

Одну (красоту лета) дает нам Бог, округ веков создавший,
Другую дарствует приход, Богиня, Твой
(там же, 291);

„Отечество”

лику[ет]
В Елисаветиных лучах
(там же, 638);

(...) сердце Росское согрето
Екатериным лучом
(там же, 792).

Само же солнце выступает в оде творением Бога, подчинённым ему:

Сия ужасная громада
Как искра пред Тобой одна
(там же, 118);

(...) Всевышний солнце сотворил,
Пути различны над землею

2 См. подробнее об этой символике царя: Крыстева 1992:18; Манаенкова 1993:123.

В течении определил
(там же, 499).

3. Царица – олицетворённая Премудрость Бога и форма его схождения на землю:

Господь (...)
Послал свою премудрость к нам,
Воспосадил ее на троне (...)
(Майков 1966:185-186).

Ода стихотворно выражает христианский догмат, где Божеская Премудрость – иновыражение Христа (см. *Мифологический словарь* 1991:509-510).

Однако Премудрость свободно сменяется языческой посланницей Астреей, дочерью Зевса, вернувшейся на землю вместе с золотым веком:

Астрея с небеси спустилась
И в прежней красоте своей
На землю паки возвратилась
(Сумароков 1957:67; см. также *там же*, 1781:II:47).

От царицы „Астреи” – естественный переход к

дщери Российского Зевеса,
Минерве по всему
(Ломоносов 1959:VIII:735);

Во образе Екатерины
Сама Минерва се грядет
(Майков 1966:150);

Взошла Минерва на престол
(Ломоносов 1959:VIII:780).

Именно царице как

Минерве (...) своей (...)
Приносим радостных сияние огней
(там же, 194).

Библейская и античная ипостаси царицы сосуществуют в рамках одной строфы и даже строки:

Мечи твои и копыя грозны
Я в плуги и серпы скую (...)
На месте брани и раздора
Цветы свои рассыплет Флора (...)
(там же, 99).

Отверз *Олимп* всеильный дверь.
(...) Великих зря монархов дщерь
(...) Рукою *Вышнего* венчанну
(там же, 84).

Ср. также:

Вышний крепкою десницей,
Богиню нам пода[л] царицей
(там же, 778);

Красуйтесь о второй *богине*,
Той Петр вручил [скипетр], сей вверил *Бог!*
(там же, 789);

О ты, союза Героиня
И сродна с нашею Богиня!
По вас поборник Вышний Бог
(там же, 635);

Вышний (...)
Богине росской гром вручил
(там же, 87).

4. Через языческие смыслы царицы активизируются смыслы „хтонические”. Царица – „мировое древо”:

Среди прекрасного Российского Рая
Монархиня, цветет дражайша жизнь Твоя,
Рукою Вышнего нас ради насажденна
(там же, 409).

Над всеми царствами вселенной

Она возносится, как кедр
(Капнист 1959:71).

Как кедр величествен ливанский,
Так русский царь высок стоит
(Озеров 1960:390).

Царица-„древо” приносит плоды современникам:

Как кедр, Петров умножься, дом
И богаты весь свет плодом
(Петров 1811:І:193),

и потомкам:

От корня едемска крина
Прекрасны видим мы цветы:
(...) сей корень Ты.
(...) Потомки ими наслаждаются
(Сумароков 1781:ІІ:89).

Мотив приносимых плодов позволяет соединить роль дерева с ролью „всех Россов Матери” (Майков 1966:229:243); „Россиян храбрых нежной матери” (Озеров 1960:380).

„Плоды”-дети приносятся ежегодно, и поэтому родившийся внук царицы Александр также усыновляется бабушкой, приобщаясь её праматеринскому лону:

Вспряни, Дитя, Богине в недра,
Ее лобзанье предвари
(Петров 1811:І:151).

[Бог] (...) в Тебе [Екатерине] предназначает
Праматерь дивну показать.
(...) Ты будешь (...) Их [правнуков] (...)
Питать щедрот Твоих сосцем
(Петров 1811:ІІ:178).

Библейский Бог, „Солнце”, „Минерва”, хтоническое „мировое древо” неявно выступают личинами царских метаморфоз. Поэтому именно *маскарад*, „культурологическое понятие” которого формировалось „в русле *образно-метафорических*

смыслов” (Печерская 1998:21), утверждает безусловную божественность царицы через режиссируемую смену условных мифологических „масок”. Костюмы античных богов и аллегорий – такой же маскарадный этикет, как костюмы турок, китайцев, героев комедии дель арте и модной литературы (см.: Печерская 1998:27):

В чалме, в скуфье, в шеломе
Там Грек и турк между Славен
(Петров 1811:I:18).

Это – культурное кредо императрицы:

Чрез игры, кои показывает,
Она в них (*подданных – А.И.*) души образует,
И в новый облакает вид (*там же*, 16),

которое становится онтологией возвращённого „золотого века”:

Благополучен я стократно,
Что в сей *златой* мне жити *век*
Судило небо благодатно,
В кой всякий *весел* человек
(*там же*, 17).

И Душенька встречает во дворце Амура свои портреты (о чём подробнее ниже) и в том числе „(...) в разных платьях *маскарадных*” (Богданович 1957:77).

В отличие от карнавала, маскарад – театрализованное действие со своей драматургией и кульминацией. Он сочетает „картины в символическом роде” и „огромную пантомиму (...) с явным комическим оттенком” (см. Михневич 1882:121). Это театрализованный „антимир” официальной культуры Нового Времени. „Царица маскарада”, где маски условны, а безусловно значима сама их смена, – главная героиня срежиссированной мистерии.

Екатерининский маскарад: драма и лирика

Как известно, в России маскарад был утверждён Петром Великим в начале XVIII века как форма государственного и царского триумфа. Но именно при Екатерине Второй он обрёл особый, многослойный подтекст. Екатерина любила публичные костюмированные празднества, соединяющие всеобщее увеселение с воспитанием. Её коронационная процессия (готовившаяся А.Сумароковым и Ф.Волковым) представляла триумф Минервы. В маскарадных живых картинах изображались аллегории-„шарады”, подлежащие разгадке.

Царица часто анонимно появлялась в маске на частных маскарадах, эксплуатируя суть маскарадной интриги: розыгрыш и свободу самовыражения, обеспечиваемую тайной. Для дамы, однажды не узнавшей царицу под маской и сорвавшей последнюю с монархини (то есть повторившей ошибку Душеньки), нарушение „спектакля” повлекло опалу.

Вместе с тем Екатерина обожала развлекать неожиданными и изысканными маскарадами интимный круг своих приближённых, в том числе ведших её к трону. Явившись к царице, те находили приготовленные для них маскарадные костюмы.

Легко понять, что роль царской „маски” в этих трёх ситуациях различна. Лик Минервы в публичном шествии обнаруживал одну из многих ипостасей божественности царицы (разум). Анонимное участие в приватном маскараде создавало имплицитный, „тайный” триумф, привлекая монархов XVIII столетия, когда Европа познакомилась с похождениями Гаруна аль-Рашида из *Сказок 1001 ночи* (см. Никанорова 1995:46-47). Наконец, в маскараде „для своих” маска служила не сокрытию, а полному обнажению сути. Так, уже упомянутое „преображенское” платье утверждало „героическое узурпаторство” Екатерины, которая свержением мужа, мужчины, обрела и воинское, мужское естество.

Кроме того, публичная и интимная „маски” царицы относились к различным временам: „Минерва” утверждала настоящее положение царицы; амазонка в преображенском мундире – героико-авантюрное прошлое, которое было тем желаннее, чем дальше в прошлое уходило.

Но самое важное, что во время праздников публичный и интимный маскарады, взаимно противопоставленные друг

другу, шли одновременно на различных уровнях единого пространства (дворец и парк либо дворцовая площадь), как бы повторяя средневековую мистерию. Более того, сами дворцовые покои делились на внутренние, откуда выходила к публике императорская семья, и отведённые для общего увеселения (см. подробнее: Печерская 1998:21-37). Тем самым, царица жила одновременно в двух различных „маскарадных” измерениях, преображая себя для себя, а не только для других.

Условное пространство героической авантюры

Выступая и библейским Богом, и подчинённым ему солнцем, и „насаждённым” им же хтоническим мировым деревом, царица, во-первых, объемлет собою землю:

Престол Ее на скандинавских,
Камчатских и золотых горах (...)
Как восемь бы зеркал стояли
Ее великие моря
(Державин 1957:135);

а, во-вторых, фактически снимает различие между землёй и небом. Олицетворённая в ней Божественная Премудрость правит и тем, и другим, о чём и вещает голосом царицы:

«Господь творения начало
Премудростию положил;
При мне (*Премудрости – А.И.*) впервые воссияло
На тверди множество светил;
И в недрах неизмерной бездны
Назначил словом беги звездны.
Со мною солнце он возжег.
В стихиях прекратил раздоры,
Унизил дол, возвысил горы
И предписал пучине брег.»
(...) *Монархиня, сей глас есть твой*
(Ломоносов 1959:VIII:794-795).

Из софийного *начала* космоса царица превращается в космическое *тело*, которое вбирает в себя свет и энергию светил,

обращая их на устроение на земле вечной весны и возвращение Золотого Века:

Катитесь счастливы светила,
 Во весь Екатеринин век;
 Живительная ваша сила
 С приятностью эдемских рек
 Вливайся в сердце ей и в члены,
 И в очи, духом ободренны,
 И на прекрасное чело:
 Чтоб здравие ея бесценно
 (...) Как вечная весна, цвело!
 (там же, 799).

Небесная позиция царицы-солнца соединяется с её земной позицией матери:

Се подобна солнцу ясну,
 Матерь русских стран грядет
 (Майков 1966:235).

Тебя произвела к тому на свет природа,
 Чтоб материю быть российского народа (...)
 Ты (...)
 (...) яко солнце мир, Россию обтекаешь
 (там же, 304).

У Третьяковского (1963:139) сформулирован свёрнутый синтез материнской („земляной”) и „солярной” позиций царицы, которая „Чад российских *матерь* высока”.

Соответственно, и Россия, изначально лишь славящая „Екатерину до небес” (Херасков 1961:61; Сумароков 1781:II:147 и др.), в том числе и с помощью фейерверка:

О если б с внутренним огнь внешний равен был,
 Он выше б восходил в ночь блещущих светил
 (Ломоносов 1959:VIII:533),

благодаря царице возносит свою славу „выше солнца, наконец” (Сумароков 1957:71). А затем сама передвигается в область небес: царица призвана Россию „выше облак вознести” (Ломоносов 1959:VIII:147);

Законом Ты Екатерины
Преложишь землю в вид небес
(Петров 1811:І:20).

„Петрополь мнил себя превыше *быть* небес” (Ломоносов 1959:VIII:533), что в итоге и совершается: Россия превращается в „русский космос”:

В Элисавете обновилась
Российски небеса с светилы
(Третьяковский 1963:136),

который существует наравне с русской землёй

Для Элисаветы толь милы,
И земли ее пременились
(там же).

Зевесом зри Елисавету,
Россию яко небеса
(Сумароков 1781:II:22).

Объемля собою землю и небо в оде, царица предопределяет условность передвижения героини в пространстве стихотворной сказки. Куда бы она ни шла (или ни была ведома) по горизонтали либо вертикали, она не отклонится от вездесущего центра (царицы), которая объемлет землю и небо своим телом, равна миру и есть мир.

В то же время такое движение носит характер посвятельного испытания, поскольку во владении царицы и мир запредельный:

Там мерзлыми Борей крилами
Твои взвевает знамена
(Ломоносов 1959:VIII:203).

Ужасный самому Еолу,
Подвержен Твоему престолу,
Ревущий на валах Борей,
И мрачны простирая длани,
Монархине подносит дани,
Сильнейшей всех земных царей
(Сумароков 1781:II:55);

В моей послушности (...)
 Угрюмы тучи раздирает,
 Поднявшись с дна морского, лед (...)
 (Ломоносов 1959:VIII:223).

Этот мир, однако, необходимо пройти:

(...) сквозь холмы льдов, сквозь град
 Руно золотое взять Россия
 Денницы достигает врат
 (там же, 797).

Судьба – „послушница” Екатерины-„богини” (там же, 792). Следует иметь в виду, что в позднем средневековье и Ренессансе фигура Фортуны означала нарушение прямой связи земного с небесным; своевольный случай подрывал космос, вводя в него начало хаоса (см., напр., Кудрявцев 1984:55-56). Царица же Века Просвещения своей мудростью „фортуны (...) пленила” (Сумароков 1957:60) – но не отменила! Тем самым она обусловила авантурный характер пути героя (героини). Предвидение царицей-богиней режиссируемого ею действия однажды, наконец, переходит из подтекста в текст. В её дворце (храме Премудрости) время преобразуется в пространство, и царица прозревает будущие пути и подвиги своих подданных:

Премудрости в огромный храм
 (...) богиня (...) входит (...)
 (...) И взором быстрья орлицы,
 Взирая на свои границы,
 Взирает в бурный океан,
 О всех своих героях мыслит,
 Везде победы оных числит,
 И прежде грозных войны,
 Пред тем, как в бой вступают войски,
 Предвидит качества геройски,
 Которым силы вручены
 (Майков 1966:221).

Авантурное странствие – не столько условное движение в физическом пространстве, сколько безусловное – в интел-

лектуальном. Духовные блага, заключённые в царице, функционально разведены по частям её тела:

В очах твоих премудрость блещет,
Из уст исходит правый суд
(...) Закон (*Фемиды – А.И.*) – кротость уст Твоих:
Там милость истину сретает (...)
(там же, 251).

У Сумарокова правда и милосердие – и есть небо и земля, объединяемые царицей:

Тобою правда днесь сияет,
И милосердие цветет
(Сумароков 1957:62).

У Ломоносова истина (небо) также разведена с земными „милостью” и „тишиной”:

Се милость истину сретает
(видимо, повторено затем В.Майковым – А.И.)
И правда тишину лобзает
(Ломоносов 1959:VIII:750)

Интеллектуальность пространства приближает движение к учению и одновременно к погружению в себя.

Превращение героини в божество – осуществление логики языкового образа

В позицию божества (античного, библейского, солярного, хтонического) царица перемещается „по смежности”, становясь тем, с кем перед этим сравнивалась, от кого происходила, кого представляла.

1. Библейский Бог царицу „поставил в знак завета” (там же, 85) и „сам в лице её предстал” (там же, 637).

День воцарения (...) был поставлен нам заветом
Явиться душ небесным светом

Slavica tergestina 7 (1999)

И нас во мраке озарить
(Херасков 1961:60).

Но затем сама предстаёт демиургией:

(...) Хаос на сферы б разделился
Ее рукою, – напиши.
Чтоб солнцы в путь свой покатались,
И тысящи вокруг их планет;
Из праха грады возносились,
Восстали царствы, – и был свет
(Державин 1957:136).

А затем и превосходит своим царством Эдем. Её „зрак прекраснее Рая” (Ломоносов 1959:VIII:198), а

В Твоем владеньи польза выше
Текущих из Эдема рек
(Майков 1966:200).

Также и Пётр-демиург выступает исходно в качестве человека, которого в Россию послал Бог:

ужасный чудными делами
Зиждитель мира искони
(Ломоносов 1959:VIII:199).

2. Елисавета, а потом Екатерина – сначала только избраницы Солнца, которое, „впротив естественному чину” „бег свой премен[ив]”, „умнож[ив] день” и „нощной рассыпа[в] мрак” (Ломоносов 1959:VIII:139, 142),

открыл Петрову граду
избавльшия Богини зрак
(там же, 149).

Далее царица становится русской ипостасью солнца, которое объявляет,

(...) что Елисавета
В России усугубит света
(там же, 149-150);

(...) Солнце (...)
Днесь Тобою светит вновь
(там же, 105).

А затем сама перемещается в позицию „Российского солнца” или „венчанного солнца” (там же, 189, 488). Её „восход”, который „подобен Солнцу”, „осветил во тьме Российский род” (там же, 495). Петрополь

Солнца своего приветствует восходу,
Откуда блещет свет Российскому народу
(там же, 804).

Само превращение царицы-избранницы солнца в солнце как таковое формулирует, в частности, Херасков:

Порфира в небо превратится,
Екатеринин в солнце трон
(Херасков 1961:72).

Наконец, царица вытесняет Солнце, которое завидует „Богине (...) Российской стороны”, чьё „светлое лицо” россияне ожидают больше, нежели солнечных лучей (Ломоносов 1959: VIII:157).

Хотя от нас ушло прочь дневное светило,
Ты нам, монархиня, даешь прекрасный день
(Майков 1966:292).

Сугубы день и здесь открылся,
Когда Твой зрак у нас явился
(там же, 195).

3. Царица ведёт подданных в храм блаженства и мудрости (храм Минервы):

(...) Екатеринин дух (...)
(...) В пристанище прямого
Блаженства нас ведет
(Петров 1811:I:135);

(...) храм Минервин отворяют

Монархини щедроты нам
(Херасков 1961:61);

За Мною во храм блаженства вниди
(Петров 1811:II:205).

И сама становится Минервой – богиней этого храма:

Мой ум в (...) бездне утопает,
Когда проникнути желает
Твоей премудрости во храм
(Майков 1966:198).

Минерва растворила храм:
С собою Россов в оный вводит,
И к жертвеннику в нем приходит
(Сумароков 1781:II:61).

А ее сердце оказывается алтарем:
Как жертвенник, в Ней сердце зрится,
На коем тихий огонь курится;
Ко человечеству любовь
Пред ним стоит со фимиамом;
Ее приемлет душу храмом,
Где льются милость, а не кровь
(Херасков 1961:69).

Постепенно объём храма расширяется до размеров столицы: „Отеческий Твой град Премудрости есть храм” (Ломоносов 1959:VIII:643) – а затем всей преображённой страны:

Храм чистых душ желанна мзда
Тобой подъемлема труда
(Петров 1811:II:134).

Граница между человеком и античным богом проходима в обе стороны: „богиня” может быть рождена людьми:

Герой тебя родил, носила Героиня:
Какой быть должен плод? Не иной, как Богиня
(Ломоносов 1959:VIII:366).

Эту границу царица преодолевает временным принятием облика последнего:

[Екатерина] (...) лицо [свое] геройско
Явила в виде Марса им (войскам)
(Майков 1966:199),

– либо надеванием его доспехов:

Как на главе Твоей Минервин шлем сияет,
Ея щитом рука науки покрывает
(Ломоносов 1959:VIII:643).

Естественно поэтому, что божественная ипостась царицы может быть дезавуирована как риторическая фигура. Пороки побеждает

Не баснословная богиня,
(...) Премудра Россов героиня
(Петров 1811:I:19).

Античное язычество, таким образом, выступает в своей рациональной, научной версии, и „просвещённая Богиня” (Ломоносов 1959:VIII:804) есть в то же время разумная властительница. У Майкова царица-богиня уже открыто выступает государственным деятелем:

(...) богиня в оный (храм премудрости) входит,
С собой мужей достойных вводит
(...) Полезным их советам внемлет,
(...) О благе общества радит
(Майков 1966:221).

„Минерва” представляет не столько античный пантеон, сколько античный полис – поэтому её воцарение исполняет завет не только небес, но и Платона:

Возстань, Платон, и посмотри,
У нас Минерва на престоле
(...) Ей воздвигаем олтари
(Петров 1811:I:26).

4. Будучи „насаждена” Богом на земле в качестве мирового древа, царица рождена „Натурой”. Последняя,

Седя на блещущем престоле,
Составленном из твердых гор,
(...) Сосцами реки проливает
И теми всяку тварь питает.
Зелену по лугам,
(...) Из уст зефирами дыхая,
С веселием вещает к нам (...),

что в произведённой ею „героине” (Елизавете)

хитрость вся моя и сила
Возможность крайню положила
(Ломоносов 1959:VIII:149).

Ср. также:

Природа как Тебя на свет производила,
На то истощена была ее вся сила
(там же, 366).

Переняв от Натуры всю её „хитрость (...) и (...) силу”, царица-„древо” передвигается в позицию корней, питающих древо русского царства:

Стоит красующийся кедр;
(...) До облак ветви возвышает,
Мимоходящих приглашает
К своих обилию плодов;
(...) От бури подает им кров.
(...) тако (...)
Россия средь держав земных
На корени держима твердом
Доброт, Монархиня, Твоих
(...) Всех клонет недр своих к обилью
(то есть к самой царице – А.И.)
И буйному претит насилью
Мрачить войной соседей дни
(Петров 1811:I:168).

Дальнейший метонимический переход: от корней дерева – к воде, поющей эти корни. Царица подобна Нилу, который

Своею сладкою водою,
В лугах зеленых пролитою,
Златой дает Египту век
(Ломоносов 1959:VIII:152);

Всего она нам так дороже,
Как ток Египту Нильских вод
(Сумароков 1781:II:68).

(...) Твоя прещедрая рука
Обилие нам льет и радость, как река
(Ломоносов 1959:VIII:526).

С другой стороны, царица выступает в „обратной” корням позиции сеятельницы, которая

Державы своя весною
(...) Обильно сыплет семена
(там же, 791);

(...) сыпле[т] щедрою рукою
Свое богатство по земли
(там же, 196).

И, наконец, царица замыкает собою всю Натуру в виде „прекрасной горы”, то есть становится землёй как таковой:

Посмотрим в понт, в поля, во весь пространный свет (...)
Коль всех красот число в Натуре есть пространно,
Толь множество доброт в Ней (Елисавете) видим несказанно (...)
И так, представим с Ней едину славу гор.
Оне за облака, (...) к звездам восходят,
Оне нам щит, когда войну враги наводят,
Пловущим в глубине оне являют ход;
Из них шумят ключи и токи многих вод
Поят лице земли, плодом обогащают (...)
Не в сих ли образ всех Елисаветы зрим?
Она взошла к звездам величеством своим,
Мы крепостью Ея от сопостат покрыты
И в бедствия волнах спешим к ней для защиты;

От ней на подданных течет щедрот поток
(там же, 553-554).³

Образ „горы” развивает образ „кедра” – недаром царица-гора, как и древо,

от Бога утверждена,
(...) Среди российского Рая
(там же).

Объемля собою природу, царица заключает в себе и подданных:

Тебя, Богиня, возвышают
Души и тела красоты,
Что в многих разделясь блистают,
Едина все имеешь Ты
(там же, 124).⁴

Капнист изображает применительно к Екатерине такую перверсию дочерних/материнских отношений царицы и земли (царства):

Страны природной отчуждилась
И в дочь России превратилась,
Чтоб нежной матерью ей быть
(Капнист 1959:75).

Всё это диктует проходимость для сказочной героини границы между человеческим и божественным. У Богдановича это символизировано тем, что Душенька, поселившись во дворце Амура (Царском Селе), находит повсюду свои изображения в виде богини, пророчащие её будущее:

Желает ли она узреть себя в картинах?
В иной – фауны к ней несут Помонин рог,

3 Ту же тропику царицы-„горы” см. в: Ломоносов 1959:VIII:79, 156, 195; Сумароков 1781:II:26.

4 И. Франк-Каменецкий (1932:122, 125-128, 133-134) приводит отзвуки архаических мотивов женщины-земли, заключающей в себе также и народ, в Библии – откуда они могли непосредственно перейти в оперативную память торжественной оды.

(...) И песни ей дудят, и скачут в круговинах;
В другой она с щитом престрашным на груди,
Палладой наряжась, грозит на лошади,
И боле, чем копьем, своим прекрасным взором
Разит сердца приятным мором
(Богданович 1957:76).

Отсутствие границы между подобием и тождеством превращает их в метаморфозу. Граница не только проходима, но её переход (воцарение Душеньки в Цитере) преопределён.

Ряд обозначенных мотивов перешёл из подтекста *Душеньки* в текст „Причудницы” И.Дмитриева (1795), в которой автор ориентировался на Богдановича. Её героиня, московская купчиха Ветрана, не ценит данных ей земных благ (дом – полная чаша, любящие родители, друзья и пр.) и сдается тоской по волшебному. Её бабка, волшебница Всеведа, исполняет желание вздорной внучки, перенося её в волшебную страну. Там Ветрану вначале ожидают увлекательные чудеса, которые, однако, сменяются ужасами, от которых та стремится, но не может избавиться. Будучи в полном отчаянии, Ветрана неожиданно просыпается: оказывается, Всеведа наслала на неё сонные чары. Героиня исправляется, научившись ценить „свой” мир.

Внешне „Причудница” противопоставлена *Душеньке*. Мотив волшебных приключений предстаёт в снятом виде и имеет отрицательное значение, утверждая „от противного” домашний мир героини; в новое качество та не переходит. На самом же деле Дмитриев утверждает те же смыслы, что и Богданович. Потусторонний мир отрицателен, поскольку не подчинён посюстороннему. Отсюда романтический, как будто, мотив сна действует в антиромантическом направлении. Именно посюсторонний мир подлинно чудесен, так как управляется доброй и мудрой волшебницей. Таким образом, ведущий и „инициирующий” героиню невидимый источник действия, превращающий последнее в инсценировку, здесь уже не подразумевается, а разумеется в лице Всеведы. В „Причуднице” отвергается лжечудесность потустороннего. В *Душеньке* подлинно чудесное посюстороннее осуществляет себя в мистериальном действии.

Душенька осуществила драматический потенциал риторической тропики хвалебной оды, превратив троп в сюжет. Свободные метонимические передвижения царицы в позицию бога, которому её уподобляют, стали сюжетным фактом воцарения сказочной героини в мире богов. Свободное варьирование богоподобной царицей оды своих мифологических ипостасей стало шутливо-маскарадным принципом осуществления Провидения в сказке.⁵ Механизмом превращения тропа в сказочный сюжет стал маскарад.

Возможно, в сказке о *Душеньке* уловлен сюжетно-смысловой нерв маскарадной мистерии просвещённого абсолютизма. В героине *Душеньки* Екатерина могла узнать себя прежнюю: юную и беззащитную Цербстскую принцессу, чудным образом воцарившуюся в чужой огромной стране и пленившую её не мечом, но разумом. В шутливом Провидении, живущем „везде и нигде” и ведущем *Душеньку* к славе, – себя нынешнюю: 49-летнюю женщину, боготворимую, богоподобную –

Объемлющу моря и сушу
Во всем владычестве своем,
Всеми дающу жизнь и душу
И управляющую всем
(Державин 1957:138).

Вечная весна золотого века возвращается тем, что сводятся два возраста её „возвратительницы”. В лице сказочного Провидения Екатерина вновь ведёт на „трон мира” себя – юную *Душеньку*; а возведя – соединяется с нею.

5 Возможно, стихотворная сказка соединила в себе оду с обрамляющей её „весёлой мистерией” придворного праздника. Зеркальным вариантом такого синтеза в Европе XVIII века стала опера, где придворный праздник с помощью музыки растворил словесную компоненту в своей драматургии (о ролевой связи оперы и сказки Века Просвещения см., напр., Фомичев 1982). В этом смысле волшебная сказка немецкого романтизма (прежде всего, Гофман) выглядит синтезом второго уровня, поскольку обобщает уже поэтический смысл самой оперы.

ЛИТЕРАТУРА

- Богданович, И.Ф.
1957 *Стихотворения и поэмы*, Л. 1957.
- Державин, Г.Р.
1957 *Стихотворения*, М. 1957.
- Дмитриев, И.И.
1967 *Полное собрание стихотворений*, Л. 1967.
- Капнист, В.В.
1959 *Сочинения*, М. 1959.
- Крыстева, Д.
1992 *Поэтическая формализация мифов о Петре I и Медный Всадник*, „Русская литература”, М. 1992:4.
- Кудрявцев, О.Ф.
1984 *Античные представления о Фортуне в ренессансном мировоззрении*, в: *Античное наследие в культуре Возрождения*, М. 1984.
- Ломоносов, М.В.
1959 *Полное собрание сочинений в 10-ти томах*, М.-Л. 1959.
- Лотман, Ю.М.
1995 *Пушкин. Биография. Статьи и заметки 1960-1990*, СПб. 1995 [см. Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин”. *Комментарий*].
- Лотман, Ю.М. - Минц, З.Г.
1983 *Образы стихий у Пушкина, Достоевского, Блока*, „Учёные записки Тартуского университета”, Тарту 1983:620.
- Майков, В.И.
1966 *Избранные произведения*. М.-Л. 1966.

- Манаенкова, Е.Ф.
1993 *Мифологическая традиция в образе Петра (поэма А.С.Пушкина Медный Всадник), „Филологический поиск“*, Волгоград 1993:1.
- Массон, Ш.
1996 *Секретные записки о России времён царствования Екатерины Второй и Павла Первого*, М. 1996.
- Мифологический словарь*
1991 *Мифологический словарь*, М. 1991.
- Михневич, Вл.
1882 *Этюды русской жизни*, СПб. 1882.
- Никанорова, Е.К.
1995 *Мотив „неузнанного императора“ в историко-беллетристических произведениях конца XVIII – начала XIX вв.*, в: *Роль традиции в литературной жизни эпохи*, Новосибирск 1995.
- Озеров, В.А.
1960 *Трагедии. Стихотворения*, Л. 1960.
- Петров, В.П.
1811 *Сочинения*, СПб. 1811: I-III.
- Печерская, Т.И.
1998 *Историко-культурные истоки мотива маскарада*, в: *Сюжет и мотив в контексте традиции*, Новосибирск 1998.
- Погосян, Е.
1996 *Ломоносов – певец Екатерины*, в: *Наследие Ю. М. Лотмана*, (Slavica tergestina, 4, Trieste 1996).
- Пумпянский, Л.В.
1983 *К истории русского классицизма (поэтика Ломоносова)*, в: *Контекст 1982*, М. 1983.

- Сумароков, А.П.
1781 *Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе*, М. 1781: I-X.
1957 *Избранные произведения*, М. 1957.
- Третьяковский, В.К.
1963 *Избранные произведения*, М.-Л. 1963.
- Фомичев, С.А.
1982 *У истоков замысла романа в стихах „Евгений Онегин“*, „Болдинские чтения”, Горький 1982.
- Франк-Каменецкий, И.Г.
1932 *Отголоски представлений о матери-земле в библейской поэзии*, „Язык и литература”, Л. 1932: VIII.
- Херасков, М.М.
1961 *Избранные произведения*, Л. 1961.

ОБ ОДНОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ИСТОЧНИКЕ ГОГОЛЕВСКОГО *ВИЯ*

Михаил Евзлин

В письме к Пушкину Гоголь просит дать „какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русской чисто анекдот”.¹ Это настаивание на *русском* анекдоте может служить косвенным указанием на то, что Пушкин «поставлял» Гоголю главным образом анекдоты из западноевропейской литературы. Особо богатым в этом отношении является роман Апулея *Золотой осёл*. Текстуальные совпадения между *Виём* и *Золотым ослом* позволяют предположить, что Гоголь не только *слышал*, но и читал роман Апулея в русском переводе Ермила Кострова.²

Эти совпадения обнаруживаются в первую очередь на сюжетном уровне. Сократ, герой первой вставной новеллы, рассказывает:

я для некоторых выгод отправился в Фессалию; но когда я, прожив десять месяцев, возвращался оттоле с довольном числом денег; то прежде, нежели пришел в Лариссу, чтоб видеть бойцов сражение, на некоторой узкой и отдаленной долине окружен я был разбойниками, и оными ограблен. В таком бедственном будучи состоянии зашел я по дороге к одной трактирнице называемой Мероею; она была уже в летах, однако еще довольно пригожа: я изъяснил ей причины моего пути, обстоятельства моего возвращения в дом, и несчастный случай со мною приключившийся. Рассказав ей все подробно, был я принят ею очень ласково, она представила мне ужин изрядной и притом даровой. После того подстрекаема будучи вожделением удостоила меня своего ложа. И немедленно я бедняк за одну ночь сделался ей должником: я отдал ей и последнюю одежду, которую мне честные разбойники оставили для прикрытия моего тела; я для нее истощил весь барыш, который получал торгуя

1 Письмо к Пушкину от 7 октября 1835 г., цит. по: Пушкин 1949:54.

2 Ссылки на роман Апулея делаются по изданию: Апулей 1780-1781. В скобках указывается латинская нумерация, а также часть и страница русского издания.

платьем, когда еще был я здоров. Сим то образом несчастная моя судьба и сия добренькая старуха довела меня до сего жалкого состояния, в каком ты меня нашел недавно (*Met.*, I; ч. 1, сс. 12-13).

Вслед за описанием киевской бурсы (177-180)³ следует рассказ о странствии трёх бурсаков:

Один раз, во время подобного странствования, три бурсака своротили с большой дороги в сторону, с тем, чтобы в первом попавшемся хуторе запастись провиантом, потому что мешок у них давно уже был пуст (181).

Возвращаясь домой, Сократ *сворачивает* с большой дороги, вследствие чего он оказывается *в узкой и отдалённой долине*. По дороге Сократ *заходит к трактирщице*. Это новое сворачивание с дороги оканчивается для незадачливого путешественника *смертью от ведьмы*.

Сократ сворачивает с дороги, чтобы *видеть бойцов сражение*, бурсаки – чтобы *в первом попавшемся хуторе запастись провиантом*. Это объяснение вызывает сомнения. Когда бурсаки распускаются по домам, „тогда всю большую дорогу усеивали грамматикки, философы и богословы” (180). Таким образом, по большой дороге бурсаки идут *в сторону дома*, а всякое *сворачивание* с неё должно вести их *в ложном направлении*, во всяком случае, замедлять их продвижение *в сторону дома*. Бурсаки сворачивают с большой дороги только в том случае, если видят в стороне хутор (180). Это последнее обстоятельство позволяет предположить, что хутора, в которые заходят бурсаки, располагаются *вдоль большой дороги*, и, даже сворачивая с неё, они *никогда не теряют её из виду*. А посему сворачивание трёх бурсаков с большой дороги в надежде запастись провиантом в первом попавшемся хуторе, которого они не видят, следует рассматривать как *отклонение* от направления движения идущих в сторону дома бурсаков.

Сворачивая с дороги, Сократ приходит к трактирщице-ведьме, которая *подстрекаема будучи вождением удоставляет его своего ложа*. Три бурсака, богослов Холява, философ Хома Брут и ритор Тиберий Горобець, сойдя с большой

3 Вий цит. по: Гоголь 1937; в скобках указывается номер страницы.

дороги, приходят на *небольшой хуторок*. Старуха, хозяйка хутора, говорит просящимся переночевать бурсакам: „Не можно (...) у меня народу полон двор, и все углы в хате заняты. Куды я вас дену?“ (183), т. е. хутор в действительности есть постоянный двор или *трактир*. В противном случае присутствие *множества постояльцев* на хуторке, находящемся в стороне от большой дороге, было бы совершенно необъяснимым.

Старуха впускает бурсаков, размещая их *в разных местах* (184-185): ритора – в хате, богослова – в пустой каморе, а философа – в пустом овечьем хлеву, т. е. на хуторе оказывается *достаточно* места, чтобы разместить новых пришельцев.

Философ, оставшись один, в одну минуту съел карася (...) повернулся на другой бок, чтобы заснуть мертвецки. Вдруг низенькая дверь отворилась, и старуха, нагнувшись, вошла в хлев.

„А что, бабуся, чего тебе нужно?“ сказал философ. Но старуха шла прямо к нему с распростертыми руками.

„Эге, ге!“ подумал философ: „только нет, голубушка! устарела.“ Он отодвинулся немного подальше, но старуха, без церемонии, опять подошла к нему.

„Слушай, бабуся!“ сказал философ: „теперь пост; а я такой человек, что и за тысячу золотых не захочу оскоромиться.“ Но старуха раздвигала руки и ловила его, не говоря ни слова. (...)

Философ хотел оттолкнуть ее руками, но к удивлению заметил, что руки его не могут приподняться, ноги не двигались, и он с ужасом увидел, что даже голос его не звучал из уст его: слова без звука шевелились на губах (185).

Приход старухи-ведьмы в хлев повторяет приход волшебниц в комнату, где спят Аристомен и Сократ:

Едва только я заснул: вдруг отворяется дверь с таким стуком, как будто ломают ее разбойники, запор и крюки сокрушаются и падают на землю вместе с дверью. Маленькая и уже ветхая моя кровать от такого усилия отпрокидывается и меня скатившагося на пол собою покрывает. Тогда я почувствовал, что есть в человеке страсти, которые производят действия себе противные; ибо как по случаю текут от радости слезы, так и я в сем ужасе не мог удержаться от смеха, видя себя превращенным из Аристомена в черепаху. Таким образом повержен и лежащ ниц смотрел я со стороны последствие сего произшествия будучи прикрыт своим одром, и увидел вшедших двух старух. Одна из них держала

светильник, другая грецкую губу и обнаженный меч. В таком вооружении приблизились оне к Сократу в глубокой сон погруженному (*Met.*, I, 11-12; ч. 1, сс. 18-19).

Значима неподвижность Аристомена, безмолвно наблюдающего за действиями старух волшебниц. Аристомен *видит* смерть Сократа:

Тогда наклонив Сократову голову вонзила ему меч в левую сторону шеи по самой ефес и подставив сосуд принимала текущую кровь с таким рачением, что ни единой капли не было видно. Все сие видел я своими очами (*Met.*, I, 13; ч. 1, с. 21).

Хома Брут с ужасом видит, „что даже голос не звучал из уст его” (185). Эта энигматическая фраза позволяет предположить, что философ *видит себя мёртвым*, т. е. «субъект» и «объект» совмещаются здесь в одном лице, что соответствует состоянию *клинической смерти*, когда мертвый видит самого себя.

Сократ просыпается к удивлению и великой радости Аристомена. И действительно, он видел не только как Мероя вонзала меч и собирала в сосуд кровь до последней капли, но и как „исторгнула сердце” Сократа (*Met.*, I, 13; ч. 1, с. 21), и поэтому пробудившийся Сократ *не может быть* живым. Но самое существенное, что он *не знает* о своей смерти. О ней *знает* Аристомен, объясняя себе парадокс «живого мертвеца» сновидениями, происшедшими от „пьянства и обядения” (*Met.*, I, 18; ч. 1, с. 27).

Около источника Сократ умирает *на самом деле* (*Met.*, I, 19; ч. 1, с. 29). Таким образом, Аристомен становится свидетелем *двух смертей* своего товарища. Но эта *вторая смерть* около тихого источника становится *окончательной*, после чего Аристомену не остаётся ничего другого, как оплакать и зарыть в песок Сократа (*Met.*, I, 19; ч. 1, с. 29). *Вторая смерть* рассеивает сомнения в *первой*, а посему

весь трепеща и ужасаясь, чрез разные и непроходные пустыни убежал и сокрылся, и будто бы точный убийца, оставил я свое отечество и дом, и самовольно осудил себя на изгнание (*Met.*, I, 19; ч. 1, с. 29).

Мотив «живого мертвеца» возобновляется в рассказе о *страже мертвеца*, которому ведьмы, усыпив его, отрезали нос и уши (*Met.*, II, 21-30). Значимо здесь не столько временное *оживание* мертвеца в результате магических действий, сколько *замещение* живым мёртвого:

Но страж мой как живой еще, а мертвой только в рассуждении глубокого сна пробудился, и думая что это его кличут, ибо он одного со мною имени; пошел ко дверям подобая тени мертвеца (*Met.*, II, 30; ч. 2, с. 81).

Таким образом, если в первом рассказе мёртвый ведёт себя как живой, то во втором – живой замещает собой мёртвого. *Взаимозаменяемость* живого и мёртвого и даже *неотличимость* одного от другого в рассказах о Сократе и Телефроне объясняет, как нам кажется, *отдаление* трёх бурсаков от большой дороги, по причине чего они оказываются в степи, по которой „никто не ездил” (182), т.е. в антипространстве смерти, в котором **н и к т о н е ж и в ё т**.

Странствие Хома Брута с ведьмой на спине повторяет в основных чертах инициационное странствие Луция:

Я приведен был сперва ко вратам смерти, и нога моя касалась самага праха чертогов Прозерпининых; я возвращаясь из сего места веден был через все стихии, и среди мрачной полночи видел солнце сияющее чистейшим светом; потом зрел лицом к лицу небесных и адских богов и поклонялся им в близости (*Met.*, XI, 23; ч. 2, сс. 336-337).

Аналогичным образом проносится через *все стихии* Хома Брут:

Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко, и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере он видел ясно, как он отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухою. Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки

выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета (186).⁴

В качестве предельной точки инициационного странствия Луция называются *чертоги Прозертиныны*, что позволяет сделать предположение о цели посвящения в таинства, хотя по видимости о них умалчивается: „Се таинства, которые хотя и слышал ты, но понять не можешь” (*Met.*, XI, 23; ч. 2, с. 337). Богиня Исида говорит Луцию:

Впрочем ты под моим покровительством и защитой будешь жить благополучно и цвет славы твоя никогда не увянет. Но совершив странствование в сей юдоли снидешь ты во ад; однако и на сем подземном полукружии не оставит тебя щастие, ты будешь обитать в радостных Элисейских долинах, ты не преминешь поклоняться мне и в сем месте, мне с и я ю щ е й посреди мрачного Эреба и царствующей в Плутоновых чертогах (*Met.*, XI, 6; ч. 2, сс. 304).

Отправляясь ко *вратам смерти* и *касаясь праха чертогов Прозерпиныных*, Луций совершает путь, который он должен будет повторить после смерти, получая таким образом сведения о «топографии» страны мёртвых, позволившие бы ему, избегая опасностей, благополучно добраться до *Элисейских долин*.

Этот *посмертный* характер странствия Луция, думается, может служить указанием на «инициационное» содержание скакания Хома Брута с ведьмой на спине. Существенное различие между двумя странствиями (Луция и Хома) состоит не в том, что один совершает его в скотском образе, а другой –

4 На сходство скакания Хома Брута с ведьмой на спине со странствием апулеевского Луция указывает М. Вайскопф: „Правда, у Апулея персонаж видит все это, уже вернувшись из скотского, ослиного образа в человеческий, а у Гоголя, напротив, Хома как раз в момент созерцания функционально превращается в «скакуна», но внутреннее родство обоих текстов очевидно” (Вайскопф 1993:155). Эта последняя фраза о *внутреннем родстве обоих текстов* как будто бы желает сказать, что Гоголь был знаком с текстом Апулея. Однако в подтверждение своего утверждения М. Вайскопф цитирует *Золотого осла* в переводе М. Кузмина (первое издание 1929 г.), что представляется некорректным с научной точки зрения, обесценивая это весьма ценное наблюдение.

в человеческом, а в том, что Луций отправляется в мир смерти живым, а Хома входит в ворота степного хутора мертвым. Это качество «живого» и «мёртвого» дополнительно подчёркивается тем, что Луций „веден был через все стихии” добровольно в результате правильной инициации, а Хома несёт на себе ведьму против своей воли, не ведая о том, что с ним происходит:

он видел, как старуха подошла к нему, сложила ему руки, нагнула ему голову, вскочила с быстротою кошки к нему на спину, ударила его метлой по боку, и он, подпрыгивая как верховой конь, понес ее на плечах своих. Все это случилось так быстро, что философ едва мог опомниться и схватил обеими руками себя за колени, желая удержать ноги; но они, к величайшему изумлению его, подымались против воли и производили скачки быстрее черкесского бегуна (185-186).

При этом философ скачет не по земле, а по воздуху, более напоминая крылатого Пегаса, чем черкесского бегуна. Это невольное скакание имеет точное соответствие в сцене бегства осла-Луция с девицей на спине:

Сия девица, решась на мужественное предприятие вырвала из рук старухиных повод, притом лаская и поглаживая меня, чтоб удержать мое стремление, села на мою спину весьма проворно и советует бежать из всей мочи. Собственная моя охота к бегству, и желание избавить от плену толь прекрасную девицу, притом удары по моим бокам учащаемые сделали меня уже не ослом но быстрым конем достойным рыстаний Олимпийских (*Met.*, VI, 27-28; ч. 2, с. 45).

Разбойник вопрошает хромящего осла-Луция: „давно ли скоростию своею превосходил ты крылатого Пегаса?” (*Met.*, VI, 30; ч. 2, с. 50). Бег осла возбуждается девицей, бьющей его по бокам. Луций прекращает своё невольно-вольное движение только тогда, когда обнаруживает *ложность* направления, по которому его гонит девица:

Она взявши узду обращала меня вправо, ибо дорога сия лежала к дому ея родителей, но я зная, что разбойники сим же путем пошли за остаточною своею добычею, противился ей упорно (*Met.*, VI, 29; ч. 2, с. 48).

Таким образом, осёл-Луций в состоянии *остановить* движение, но не *направить* его, вследствие чего девица и осёл оказываются в абсолютно безвыходном положении. Разбойники решают умертвить осла

и вынуть из желудка всю внутренность, а после девицу сию (...) посадить в его пустое брюхо нагую, таким образом, чтобы одна голова ея была наружи, а все прочее тело зашито накрепко в желудке (Met., VI, 31; ч. 2, с. 52).

Желая прекратить свой невольный бег, Хома произносит *заклятия*, в результате чего он *меняется местами* с ведьмой.

Наконец, с быстротою молнии выпрыгнул из-под старухи и вскочил в свою очередь к ней на спину. Старуха мелким дробным шагом побежала так быстро, что всадник едва мог переводить дух свой. Земля чуть мелькала под ним. Все было ясно при месячном, хотя и не полном свете. Долины были гладки, но все от быстроты мелькало неясно и сбивчиво в его глазах. Он схватил лежавшее на дороге полено и начал им со всех сил колотить старуху (187).

Философ с ведьмой на спине скачет *по воздуху*. В противном случае было бы необъяснимым, как он может видеть *море, солнце, русалку*. Естественно предположить, что и старуха с философом на спине скачет по воздуху. И действительно, подтверждение этому как будто бы имеется во фразе „земля чуть мелькала под ним”. Однако следующая фраза („Долины были гладки, но всё от быстроты мелькало неясно и сбивчиво в его глазах”) описывает состояние всадника, который скачет по земле. Но в таком случае, как мог Хома Брут (если он видит всё „неясно и сбивчиво”) увидеть на дороге полено и даже схватить его на скорости, от которой „всадник едва мог переводить дух свой”? Затем ничего не сообщается, бьёт ли философ поленом старуху на ходу (или на лету) или когда они останавливаются. Естественно предположить, что Хома бьёт ведьму на ходу, и остановка движения происходит тогда, когда ведьма *падает на землю* (187).

Это падение, думается, свидетельствует в пользу предположения, что ведьма скачет по воздуху. Освободившись от своей наездницы, Хома Брут бежит во весь дух в Киев (188). Но при-

водит его это бегство снова к ведьме, так же как бегство осла с девицей на спине – к *разбойникам* (*Met.*, VI, 29; ч. 2, с. 49).

Движение *против воли* (и поэтому – *ложное*) ведёт к гибели. В этом отношении особо значимым представляется рассказ о псаре, с одной стороны поясняющий скакание ведьмы на философе, а с другой – указывающий на *источник* этого скакания. Спирид рассказывает:

Славный был псарь! Только с недавнего времени начал он заглядываться беспрестанно на панночку. Вкляпался ли он точно в нее, или уже она так его околдовала, только пропал человек, оба бился совсем; сделался чорт знает что; пфу! непристойно и сказать. (...) Как только панночка, бывало, взглянет на него, то и повода из рук пускает (...) Один раз панночка пришла на конюшню, где он чистил коня. Дай говорит, Микитка, я положу на тебя свою ножку. А он дурень и рад тому: говорит, что не только ножку, но и сама садись на меня. Панночка подняла свою ножку, и как увидел он ее нагую, полную и белую ножку, то, говорит, чара так и ошеломила его. Он, дурень, нагнул спину и, схвативши обеими руками за нагие ее ножки, пошел скакать, как конь, по всему полю, и куда они ездили, он ничего не мог сказать; только воротился едва живой, и с той поры иссохнул весь, как щепка; и когда раз пришли на конюшню, то вместо его лежала только куча золы, да пустое ведро: сгорел совсем; сгорел сам собою (203).

Везя на себе прекрасную девицу, осёл-Луций особенно увлечён её ногами: „уклоняя голову на сторону, притворяясь будто хочуч почесать свои бока или спину, целовал я как любовник нежные девицы сея ноги” (*Met.*, VI, 28; ч. 2, с. 45). За своё неумеренное сладострастие он едва-едва не претерпевает окончательного превращения в *презренный труп*. Скакание истощает псаря, который „с той поры иссохнул весь, как щепка”. Аристомен встречает в бане Сократа: „он сидел на земли едва покрыв раздранною епанчою, тощ, бледен и в жалком состоянии” (*Met.*, I, 6; ч. 1, с. 9). Это состояние Аристомен представляет как следствие похоти:

Поистине, сказал я ему, ты достоин самых лютейших напастей, естли только может что быть лютее последняго твоего нещастия; когда ты дерзнул своему дому, детям и жене своей

предпочесть студную похоть и всесветную блудницу (*Met.*, I, 8; ч. 1, с. 13).

Приход старухи философ интерпретирует как *желание* хозяйки хутора *удовлетворить своё вожделение* с новым постояльцем. Везя на себе старуху-ведьму, он испытывает „какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство” (186); „бесовски-сладкое чувство” (187); „томительно-страшное наслаждение” (187). Конечным своим результатом, по всей видимости, оно должно было иметь истощение «коня», как в случае с псарем. Здесь же это отношение переворачивается: истощается не «конь», а «наездница», которая падает на землю в изнеможении. Существенно отметить сходство ощущений философа как в качестве коня, так и в качестве наездника. Когда он вёз на себе ведьму, „ему часто казалось, как будто сердца уже вовсе не было у него” (187); скача на ведьме, он „едва мог переводить дух свой” (187). Это последнее обстоятельство позволяет сделать предположение, что вожделение является здесь не целью, а *средством* для истощения «объекта». В отношении псара это средство функционирует. В отношении философа происходит срыв, вследствие чего истощается не он, а ведьма, которая «умирает».

* * *

Отметим *частности*, в которых, по нашему мнению, обнаруживаются явные следы чтения Гоголем романа Апулея в переводе Ермила Кострова.

Т и х и й и с т о ч н и к . Волшебница Мероя говорит Пафии:

вот мой дорогой Эвдимион, мой возлюбленный Танимед, которой днем и ночью во зло употреблял мою младость, и которой ныне презрев мою горячность, не только безславит меня, но еще старается от меня у б е ж а т ь (*Met.*, I, 12; ч. 1, с. 19).

Сократ и Аристомен, *убегая*, останавливаются около и с т о ч н и к а:

Наконец Сократ поевши довольно почувствовал *непреодолимую жажду*, и не без причины: ибо он превеликой кусок сыру съел с жадностью; а притом близ *дерева* протекал *тихой источник* подобной неподвижному озеру; вода его была прозрачна как *серебро*, или кристал. Вот, сказал я ему, утоли здесь жажду свою *чистой водою*. (...) Едва он прикоснулся *губами* своими к воде, вдруг рана в горле его растворилась, и *грецкая губа* выпала из нея с кровью, и его бездушное тело скатилось бы в реку, если бы я схватив за ногу не вытащил его на берег хотя и с трудом (Met., I, 19; ч. 1, сс. 28-29).

Хома Брут бежит из селения сотника:

Поле он перебежал вдруг и очутился в густом терновнике. Сквозь терновник он пролез, оставив, вместо пошрины, куски своего сюртука на каждом остром шипе, и очутился на небольшой лощине. *Верб*а разделившимися ветвями преклонялась инде почти до самой земли. Небольшой *источник* сверкал *чистый*, как *серебро*. Первое дело философа было прилечь и напиться, потому что он чувствовал *жажду* *нестерпимую*. „Добрая вода!” сказал он, утирая губы. „Тут бы можно отдохнуть.” (214).

Эта остановка у *чистого источника* становится для Хома Брута, как и для Сократа, преддверием ко *второй смерти*. Склонившись над источником, философ слышит над ушами голос Явтуха: „Однако ж погуляли довольно: пора домой” (215), после чего ему не остаётся ничего другого, как вернуться в церковь – к ведьме: „Теперь проклятая ведьма задаст мне пфейферу” (215).

Неприступная гора. Осёл-Луций приходит вместе с разбойниками к *назначенному месту*:

Место сие было *страшная* и *самая высочайшая гора*, покрытая множеством густых дерев, окруженная утесистыми камнями, которые составляли из себя *ужасные стремнины*, покрытые терном, и жесткими всякого рода травами, и так сие природное укрепление делало *гору* сию *неприступною*. С *самой ее высоты* *мног*оводный *источник* извергаясь в *низ* и

стремясь чрез утесы разделялся на долинах во многие струи, и составив потом пространное и тихое озеро, или небольшое море окружал все сие место (Met., IV, 6; ч. 1, сс. 132-133).

Фома Брут, достигнувший после ночного странствия с казаками *назначенного места*, осматривается:

Все селение помещалось на широком и ровном уступе горы. С северной стороны все заслоняла крутая гора и подошвою своею оканчивалась у самого двора. При взгляде на нее снизу она казалась еще круче, и на высокой верхушке ее торчали кое-где неправильные стебли тощего бурьяна и чернели на светлом небе. Обнаженный глинистый вид ее навевал какое-то уныние. Она вся была изрыта дождевыми промоинами и проточинами. (...) С вершины вилась по всей горе дорога и, опустившись, шла мимо двора в селенье. Когда философ измерил страшную круть ее и вспомнил вчерашнее путешествие, то решил, что или у пана были слишком умные лошади, или у казаков слишком крепкие головы, когда и в хмельном чаду умели не полететь вверх ногами вместе с неизмеримой брикою и багажом, Философ стоял на высшем в дворе месте, и, когда оборотился и глянул в противоположную сторону, ему представился совершенно другой вид. Селение вместе с отлогостью скатывалось на равнину. Необозримые луга открывались на далекое пространство; яркая зелень их темнела по мере отдаления, и целые ряды селений синели вдали, хотя расстояние их было более, нежели на двадцать верст. С правой стороны этих лугов тянулись горы, и чуть заметно вдали полосой горел и темнел Днепр (194-195).

Философ, созерцая *страшную круть* горы, удивляется, как могли проехать через неё казаки, не полетев вверх ногами, т. е. со стороны горы селение является *непрístupным*. В таком случае, как следует объяснять присутствие «дороги» на вершине *страшно крутой* горы? Ответ на этот вопрос даёт текст Апулея. С *самой высоты* горы вьётся не дорога, а *ниспадает водный источник*, который спросонья, после хмельной ночи, философ принимает за дорогу.

«Дорога» проходит через селение, *скатывающееся на равнину*, подобно тому, как в описании разбойничьего места *мно-*

говодный источник низвергается вниз и расходится отдельными потоками по долине. Философ бежит из селения не по дороге, а *через поле* (214), т. е. в противоположном направлении от горы, и следовательно, от «дороги», оказываясь лицом к лицу со стражем-казакком. Бегущая от разбойников девица направляет осла *по ложному пути*, думая, что он ведёт к дому *её родителей*. Луций говорит сам себе: „что делаешь, для чего с такою поспешностию и притом самовольно устремляешься во ад? для чего меня понуждаешь на путь ведущий нас обоих ко вратам смерти?“ (*Met.*, VI, 29; ч. 2, с. 48). На *этом пути* беглецы встречают разбойников, которые осуждают их на *страшную смерть*. Таким образом, в обоих текстах движение *по ложному пути* ведёт к неминуемой гибели.

В з г л я д в е д ь м ы . Телефрон рассказывает о своём ночном бдении около тела мёртвого:

наконец, когда глухая наступила полночь, вдруг страх и ужас начал обладать мною, и я увидел вбежавшего зверка, подобного ласточке, которой ставши прямо против меня, столь пристально устремил на меня пронизательные свои глаза, что дерзость сея толь подлая и маленькия твари привела меня в некоторое смущение. Наконец, поди прочь мерзкая тварь, говорю ему, поди прочь и скройся в норы к подобным себе, доколе я тебя не ушиб! он побежал и сокрылся. По сем вдруг столь сильной и глубокой объял меня сон, что и сам Дельфический бог смотря на меня и на труп лежащий не мог бы различить, кто из нас мертвой (*Met.*, I, 25; ч. 1, с. 74).

Мёртвый сон, в который впадает Телефрон после того, как на него смотрит зверёк-оборотень, предваряет действия волшебниц, отрезающих ему нос и уши.

Дорош рассказывает:

Не успела она немного отворить, как собака кинулась промеж ног ее прямо к детской люльке. Шепчиха видит, что это уже не собака, а панночка. Да притом пускай бы уже панночка в таком виде, как она ее знала – это бы еще ничего; но вот

вещь и обстоятельство: что она была вся синяя, а глаза горели, как уголь (204).

Старуха входит в хлев:

Философу сделалось страшно, особенно, когда он заметил, что глаза ее сверкнули каким-то необыкновенным блеском. „Бабуся! что ты? Ступай, ступай себе с богом!“ закричал он. Но старуха не говорила ни слова и хватала его руками. Он вскочил на ноги, с намерением бежать, но старуха стала в дверях и вперила на него сверкающие глаза, и снова начала подходить к нему (185).

Своим взглядом ведьма полностью иммобилизует философа, превращая его в *бессловесное* животное:

к удивлению заметил, что руки его не могут приподняться, ноги не двигались, и он с ужасом увидел, что даже голос не звучал из уст его: слова без звука шевелились на губах (185).

В сходном положении оказывается превращённый в осла Луций:

В такой крайности озирался я на все свои члены и видел, что вместо птицы превращен я в осла; досаду и жалуюсь на Фотису и не имея голоса и телодвижения человеческого, отворил я только свой рот и слезными со стороны смотря на нее глазами, просил себе помощи (Met., III, 25; ч. 1, с. 117).

Осёл-Луций догадывается об истинной виновнице своего превращения и поэтому основательно размышляет: „устремитесь ли мне, вооружась копытами и зубами на сию вероломную и преступную женщину, чтоб ее умертвить“ (Met., III, 25; ч. 1, с. 118). Однако в отличие от не склонного к размышлениям философа он не переходит к «радикальным» действиям: „разсудя подробнее, переменил я сие безумное намерение, ибо смертью Фотисы лишился бы я навсегда нужных средств для принятия вида человеческого“ (Met., III, 26; ч. 1, с.

118). Избивая ведьму, Хома Брут навсегда лишается не только возможности *принятия вида человеческого*, но и вообще возвращения в мир живых.

С и л а в е д ь м ы . Биррена остерегает Луция:

берегись, но берегись прилежно, проклятой хитрости и приманчивых сетей распростертых Памфилою Милоновой женою; у которой, как ты говоришь, ночлег имеешь: все ее почитают самою величайшею волшебницею и учительницею всякого чародеяния. Посредством некоторых трав, маленьких камышков и другими того рода безделками, на которые она сперва дует, может она всю связь звездного мира свергнуть во дно ада, и погрузить в первобытный Хаос. Она, как только увидит юношу, собой прекрасного, в минуту в него влюбляется, устремляет к нему взор свой и сердце, стократно усугубляет ему свои ласки, пленяет его душу и содержит вечно в любовных узах. Но непокорных и презирающих ее с яростию и одним словом превращает в камни, или в животных, а иных и совсем умерщвляет (Met., II, 5; ч. 1, сс. 47-48).

Старик сообщает Телефрону:

хитрые и проклятые сии старухи превратившись в какое-нибудь животное столь искусно и проворно подкрадываются, что и солнцевы очи, или очи правосудия не могли бы их усмотреть. Они тогда принимают на себя вид собак, мышей, птиц и также мух, и потом силою волшебства погружают в глубокой сон того, кто охраняет тело. Кратко скажу, не можно изчислить и описать всех коварных хитростей употребляемых волшебницами для своей похоти (Met., II, 22; ч. 1, сс. 69-70).

Фотиса говорит Луцию:

И так узнаешь ты обстоятельства нашего дому, откроются тебе удивительные госпожи моей таинства, которым послушны тени, повинуются стихии и которых силою стройный чин светил прерывается: и никогда она силы своего волшебства с большим не употребляет жаром, как только, если пленится когда прекрасным юношею, что с нею весьма часто случается (Met., III, 15; ч. 1, сс. 106-107).

Сходные действия производит ведьма-панночка, возбуждая адские стихии:

Философ в страхе понял, что она творила заклинания. Ветер пошел по церкви от слов, и послышался шум, как бы от множества летящих крыл. Он слышал, как бились крыльями в стекла церковных окон и в железные рамы, как царапали с визгом когтями по железу, и как несметная сила громила в двери и хотела вломиться (210);

Зубы его страшно ударялись ряд о ряд, в судорогах задергались его губы, и, дико взвизгивая, понеслись заклинания. Вихорь поднялся по церкви, попадали на землю иконы, полетели сверху вниз разбитые стекла окошек. Двери сорвались с петель, и несметная сила чудовищ влетела в божью церковь. Страшный шум от крыл и от царапанья когтей наполнил всю церковь. Все летело и носилось, ища повсюду философа (216).

У Апулея волшебницы используют эти средства для удовлетворения своей похоти. Аналогичным образом можно было бы интерпретировать действия панночки: она насылает на философа все *силы ада* за то, что он *пренебрѣг* ею. Катая на себе ведьму, Хома испытывает ощущения, которые можно было бы определить как «эротические»:

Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его с е р д ц у (186);

Он чувствовал бесовски-сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение. Ему часто казалось, как будто с е р д ц а уже вовсе не было у него, и он со страхом хватался за него рукою (187).

«Эротические» переживания, как можно предположить, служат здесь средством для извлечения сердца. Сократ, умерщвлѣнный волшебницей Мероей, теряет своё сердце: „чтоб соблюсти весь обряд жертвоприношения, углубила она свою правую руку в сию рану до самой внутренности и оттоле исторгнула сердце моего несчастного товарища” (*Met.*, I, 13; ч. 1, с. 21). Смысл этого «ритуального» (что, между прочим, подчёркивается словом «жертвоприношение») действия следует, думается, искать в древнеегипетских представлениях о взве-

шивании сердца покойного на загробном суде Осириса.⁵ Здесь можно представить следующую схему: сохранение сердца делало для покойного возможным *выживание* в Стране мёртвых, а его потеря имела своим следствием *вторую и окончательную смерть*.⁶

Если бы Сократ умер только *один раз*, сохранив при этом сердце, для него было бы возможным выживание в загробном мире. Прибывая в Страну мёртвых *без сердца*, он не имеет *никакой* возможности на выживание. Поэтому волшебницы не умертвляют Сократа сразу, а в начале извлекают из него сердце, чтобы сделать его смерть *абсолютно необратимой*. Таким образом, главной целью ведьмы является не удовлетворение своей похоти, а *радикальное* уничтожение «объекта вожделения».

У Гоголя эта схема усложняется: Хома Брут – мертвец, не знающий, что он мёртвый,⁷ и поэтому он *всеми силами* сопротивляется извлечению своего сердца. Более того, ему даже удаётся «перевернуть» ситуацию: объектом вожделения становится ведьма, избивание которой имеет черты полового акта:

Дикие вопли издала она; сначала были они сердиты и угрожающи, потом становились слабее, приятнее, чище, и потом уже тихо, едва звенели, как тонкие серебряные колокольчики, и заронялись ему в душу (...) „Ох, не могу больше!“ произнесла она в изнеможении, и упала на землю (187).

О с л и н а я п о х о т ь . Луций рассказывает о своих ослиных успехах у благородных дам:

5 О суде Осириса см.: Рубинштейн 1987:І:421. О непосредственном знакомстве Апулея с древнеегипетской религией можно судить по 11-й книге *Метаморфоз*, в которой описывается явление ослу-Луцию Исиды и его посвящение в таинства великой богини.

6 Об архаичных представлениях о второй смерти см.: Петрухин 1987:І:453.

7 Ср. тибетскую *Историю Чойджид-дагини* (перевод с монгольского, М. 1990). Мёртвая не знает, что она мёртвая, и поэтому ритуал состоит в объяснении мертвецу его нового состояния. Лама говорит над телом покойной: „Чойджид, с тобой произошло то, что называется смертью“ (7а).

В толпе зрителей находилась одна м о л о д а я , благородная и весьма богатая в д о в а , которая заплатив дядьке моему обыкновенную цену смотрела на меня весьма прилежно, и удивлялась моему искусству в подражании человеческим действиям возчувствовала ко мне непреодолимую склонность: и по примеру сластолюбивой Пазифаи, влюбившейся в тучного вола, желала объятий ослиных (Met., X, 19; ч. 2, с. 264).

Возвратившись в Киев после ночного скакания с ведьмой на спине, голодный философ

прошел посвистывая раза три по рынку, перемигнулся на самом конце с какою-то м о л о д о ю в д о в о ю в желтом очипке, продававшей ленты, ружейную дробь и колеса – и был того же дня накормлен пшеничными варениками, курицею... и словом перечесть нельзя, что у него было за столом, накрытым в маленьком глиняном домике, среди вишневого садика (188).

Осёл-Луций возвращается в свою спальню, где молодая вдова нетерпеливо его ожидает. „О боги! какое пышное приготовление!” (Met., X, 20; ч. 2, с. 265), – восклицает он в восхищении. Гоголевское „перечесть нельзя”, думается, соответствует многоточию в переводе Кострова:

наконец можно ли... но что изъясняться! словом: она сомнение мое и страх уничтожила и уверилась, что Пазифая Минотоврева мать не напрасно имела себе любовником тучного вола (Met., X, 22; ч. 2, с. 266).

Эта сценка повторяет другую, которая, по нашему мнению, имеет непосредственное отношение к превращению Луция в осла, более того, предваряет его и подготавливает:

Сие проговоря вскочила ко мне на кровать, и сладотьми Венеры насыщала меня до толе, пока оба мы, душою и телесными изнемогши членами, утомились изливая дух свой друг ко другу в объятии. В таких и подобных тому сражениях препроводили мы всю ночь до разсвета (Met., II, 17; ч. 1, с. 63).

Использование осла молодой вдовой с целью удовлетворения своего вождения позволяет предположить аналогичные намерения в отношении Луция. Вначале Фотиса его

испытывает, а потом превращает в осла – но не для себя, а для своей хозяйки-волшебницы. Любовные игры с молодой вдовой становятся причиной, по которой осла предназначают для публичного совокупления с преступницей, приговорённой на съедение хищным зверям, т. е. едва не оканчиваются для него гибелью.

О необычайной похоти Хома Брута сообщается:

Он успел обходить все селение, перезнакомиться почти со всеми; из двух хат его даже выгнали; одна смазливая молодка хватилась его порядочно лопатой по спине, когда он вздумал было пощупать и любопытствовать, из какой материи у нее была сорочка и плахта (209).

О самом себе он говорит: „да я, хоть оно непристойно сказать, ходил к булочнице против самого страстного четверга” (197). Следует предположить, что благодаря этим своим выдающимся качествам, философ избирается ведьмой для ночного катания. Однако, оно имеет своей целью не удовольствие, а *истощение* животной силы, сохраняющейся в мертвце, с тем, чтобы сделать его смерть, как в рассказе о Сократе, окончательной.

О с л и н а я п р о ж о р л и в о с т ь . Осёл-Луций отличается также необыкновенной прожорливостью:

долго ли, говорит, терпеть нам безтыдство сего обжоры, которой, недавно хотел у своих товарищей пожрать сено и овес, а теперь хочет съесть и розы богини? (Met., III, 27; ч. 1, с. 120); увидев издали сад позади дому находящийся, устремился в него с поспешностью и наполнил свой желудок грубыми травами до сытости (Met., IV, 1; ч. 1, с. 126);

по счастью желудок мой заболевший от такого мучения, притом отягощен множеством различных и грубых трав разродился, и с сильным стремлением произвел такое действие, которое всех сих мучителей прогнало: ибо иных окропил я жидкими трав остатками, других зловонным поразил духом (Met., IV, 3; ч. 1, с. 129);

стали они смотреть на меня сквозь маленькую скважину, и увидели, что я все блюда с жарким и пирожным, с похлебками опо-

ражниваю весьма искусно. Тогда ни мало не заботясь о утрате мною причиняемой, захохотали они из всей мочи, удивляясь странному вкусу ослинаго желудка; потом призвав к себе и других домашних служителей, показывают им странное мое обжорство (Met., X, 15; ч. 2, с. 257).

Выдающейся чертой бурсаков является *необыкновенная прожорливость* (179). Путь бурсаков к дому в значительной степени определяется поисками пищи:

Как только завидывали в стороне хутор, тотчас сворачивали с большой дороги и, приблизившись к хате (...) во весь рот начинали петь кант. (...) И целая миска вареников валилась в мешок. Порядочный кус сала, несколько паляниц, а иногда и связанная курица помещались вместе. Подкрепившись таким запасом, грамматики, риторы, философы и богословы опять продолжали путь (180-181).

Желудок Хома Брута не успокаивается даже ночью: „Он всегда имел обыкновение упрятать на ночь полпудовую краюху хлеба и фунта четыре сала и чувствовал на этот раз в желудке своем какое-то несносное одиночество” (182). Войдя на двор хутора, он сразу просит еды: „А что, бабуся (...) если бы так, как говорят... ей богу, в животе как будто кто колесами стал ездить. С самого утра вот хоть бы щепка была во рту” (184). Перед тем, как заснуть, философ в одну минуту съедает украденного карася (185). У молодой вдовы Хома Брут был „накормлен пшеничными варениками, курицею... и словом перечесть нельзя, что у него было за столом” (188).

Когда желудок философа наполнен, он лежит на лавке, „покуривая, по обыкновению своему, люльку” (188). Можно сказать, что естественным состоянием для него является лежание на лавке, а все прочие его «философские» занятия суть вынужденные *силой необходимости*. Можно также предположить, что старуха-ведьма отказывается накормить философа, имея в виду прокатиться на нём верхом, что, по всей видимости, было бы неисполнимо при полном желудке. И действительно, желая убежать от сопровождающих его в селение сотника казак, Хома Брут не в состоянии подняться из-за стола (193). Полный желудок делает его совершенно неподвижным.

Передвижения осла-Луция в значительной мере определяются пустотой/полнотой его желудка. В конце концов он достигает ослиного идеала сытости: „Сей отпущеник содержал меня весьма хорошо и кормил изрядной пищею досыта” (*Met.*, X, 17; ч. 2, с. 260). Но именно на этом пределе сытости он едва не становится *пищею чрева* диких зверей.

В аналогичной ситуации оказывается Хома Брут: от обжорства он делается неподвижным. А посему, отплясав трепака, он отправляется на «кухню» преисподней. Осёл-Луций, не потерявший совершенно человеческой подвижности, в конце концов находит *прямую дорогу*, которая выводит его из замкнутого хтонического пространства цирка.

* * *

Мы не знаем, что ответил Пушкин на мольбы Гоголя о *чисто русском анекдоте*. Может быть, то, что «чистых» анекдотов вовсе не существует. Во всяком случае, эти настойчивые обращения к Пушкину за «идеями» с достаточной полнотой обнаруживают «механизм», по которому разворачивался творческий процесс у Гоголя. Он, подобно своим героям, нуждался во *внешнем толчке* с тем, чтобы привести в движение свою «фантазию».

Роман Апулея в переводе Кострова по отношению к *Вию* является этого рода внешним *побуждением*, определяющим не только общее развитие действия и характерные частности, но и *основную идею*. Однако эта «идея» редуцируется у Гоголя до одного элементарного аспекта, выявляя при этом свою *архетипическую* основу.

Превращение в животное соответствует инициационному умиранию или погружению в утробный хтонический мир, выход из которого означает возвращение к человеческой форме бытия, *противоположной* смертности. Оппозиция животности/человечности становится у Апулея оппозицией смерти/жизни. У Гоголя остаётся только «животное» и «смертное», а единственной функцией нижнего мира становится подготавливание умершего не к возрождению в новой жизни, а – ко второй и окончательной смерти.

ЛИТЕРАТУРА

- Апулей
1780-1781 *Луция Апулея платонической секты философа превращение, или золотой осёл, М. 1780-1781.*
- Вайскопф, М.
1993 *Сюжет Гоголя, М. 1993.*
- Гоголь, Н.В.
1937 *Полное собрание сочинений, М. 1937:II.*
- Пушкин, А.С.
1949 *Полное собрание сочинений, М. 1949:XVI.*
- Петрухин, В.Я.
1987 *Загробный мир, в: Мифы народов мира, Москва 1987:I.*
- Рубинштейн, Р.И.
1987 *Египетская мифология, в: Мифы народов мира, Москва 1987:I.*

МОТИВ СНА В ПОЗДНЕЙ ЛИРИКЕ
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА (1841)

Михаил В. Тростников

Le rêve est l'aquarium de la nuit.
Victor Hugo
On ne rêve que lorsqu'un dort.
Lautréamont

Порой нам говорят, что сны
Туманны, лживы, неясны,
Но то, что кажется нам сном,
Поведать может об ином...

Именно с этих строчек начинается пока неопубликованный перевод А.Голубева *Романа о розе* Гильома де Лорриса – первое и одно из самых известных описаний сновидения в европейской литературе, описание, надолго определившее особенности европейского восприятия понятий „сон”, „сновидение”, „прозрение”, „видение”, „явь”, – а без определения этих понятий всякий разговор о символике сновидений становится беспредметным. Поэтому прежде, чем переходить к изложению символики сна в лирике позднего Лермонтова, писателя, во многом „закрывшего” европейскую культуру и наметившего основные параметры нового макрообразования, которое только ещё возникает в её пост-пространстве, необходимо вкратце определить тот терминологический аппарат, которым мы в дальнейшем будем пользоваться, прояснить ряд более общих вопросов культурологического плана.

Динамика развития понятия „сновидение”, символика сна как способа познания и (в какой-то мере) преобразования действительности теснейшим образом связаны с генезисом европейской культуры. Однако, прежде чем соотносить особенности восприятия сна с тем или иным этапом развития европейской культуры, обратимся к самому понятию „сон” в различных областях креативной деятельности представителя европейского культурного социума.

Согласно словарю Ожегова, сон – „наступающее через определённые промежутки времени физиологическое состо-

яние покоя и отдыха, при котором полностью или частично прекращается работа сознания”, а также „то, что снится, грезится спящему, сновидение” (Ожегов 1972:737). С точки зрения обыденного сознания подобное определение является всеобъемлющим и самодостаточным, однако уже медицинский взгляд на проблему сна и сновидения значительно расширяет понятие границ этого явления.

В классической статье *Символика сновидения* Зигмунд Фрейд подробно описывает понятие символизма применительно к анализу этого явления. Собственно медицинские и психологические воззрения Фрейда известны достаточно хорошо, поэтому, не останавливаясь подробно на их изложении, обратим внимание на соображения более общего характера, имеющие общеэстетическое значение. Символическим значением сновидения для Фрейда является „постоянное отношение между элементом сновидения и его значением, а самый элемент сновидения – символом, соответствующим бессознательной мысли сновидения” (Фрейд 1990:4); в то же время „символы имеют постоянное значение, они в известной мере реализуют идеал античного и народного толкования сновидения” (*там же*, 5). При таком подходе крайне характерно смешение реалий разных культурологических уровней, ср.: „Сравнение, лежащее в основании многих символов, имеет вполне определённый смысл. Но наряду с этим встречаются и другие символы, при которых невольно возникает вопрос, в чём же заключается общее между символом и символизируемым понятием, где среднее этого предполагаемого сравнения. Иной раз нам удаётся найти его при более близком рассмотрении, но бывает и так, что оно остаётся для нас непонятным. Затем кажется очень странным то, что если символ есть сравнение, то почему же это сравнение нельзя открыть путём ассоциаций” (*там же*, 6-7).

Однако, анализ сновидений, предложенный Фрейдом, касается в основном технической, ассоциативной стороны, связанной со вскрытием внутренних мотивов поведения человека, обусловленного структурой его подсознания: „Толкование, основанное на знании символов, не составляет такой техники, которая могла бы заменить ассоциативную или хотя бы даже с ней сравниться. Символическое толкование может быть толь-

ко дополнением ассоциативной техники и, только дополняя последнюю, давать пригодные результаты” (там же, 7).

Итак, к первой группе сновидений относятся сновидения, которые допустимо назвать „конкретными”: собственно сны, сны наяву, сны болезненные, т.е. обусловленные чисто физическим состоянием индивида, сны экстатические (шаманство, алкогольный, наркотический и параноидальный бред) и т. д. Безусловно, таковые сны имеют свою семантику и (возможно) символику, но её изучение относится к области медицины и психологии. Литература способна фиксировать конкретные проявления подобных снов, творчески вплетать их в ткань повествования, но к символике в собственно литературном, эстетическом, философском, культурологическом плане подобные проявления человеческого сознания (бес-сознания) прямого отношения не имеют. Разумеется, в рамках психологии творчества может и должен анализироваться вопрос об алкоголизме Эдгара По, гомосексуализме Оскара Уайльда, эпилепсии Фёдора Достоевского, извращениях Донатьена де Сада и т.д., но с нашей точки зрения, даже такие приобретающие в последнее время известную популярность понятия как „алкоголическое сознание”, „гомосексуальное сознание” и пр. (см.: *Dancing on the Edge* 1997) имеют весьма опосредованное отношение к личным пристрастиям их носителей, являясь тем самым категориями не клиническими, а творческими, общеэстетическими.

Вторую группу сновидений составляют сновидения идеологические, философские, религиозные. К ним, в первую очередь, относится идея сновидения как припоминания, возврата, анамнезиса. В творчестве М.Ю.Лермонтова эта идея появляется достаточно рано и наиболее полно выражается в хрестоматийном стихотворении *Ангел* (1831):

По небу полуночи ангел летел,
И тихую песню он пел;
И месяц, и звёзды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.

Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов;
О Боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.

Slavica tergestina 7 (1999)

Он душу младую в объятиях нёс
Для мира печали и слёз;
И звук его песни в душе молодой
Остался – без слов, но живой.

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна;
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.
(Лермонтов 1963:І:103)¹

Это стихотворение в поэтической форме излагает основные положения Второй речи Сократа из диалога Платона *Федр* – одного из самых популярных произведений в кругу романтиков. Учение Платона заключается в том, что душа до её рождения в теле обитает в мире непреходящих сущностей; там она созерцает чистые образы, забываемые ею в момент рождения. Всякое знание человека, выражающееся в понятиях, есть не что иное, как воспоминание души о виденных ею когда-то образах. И вот, когда в земной жизни душа, вникая в понятия, припоминает своё первичное созерцание, ею овладевает жгучая тоска по её небесной родине, по тому миру неизменных сущностей, в котором она жила некогда и в который должна вернуться. Эту тоску Платон называет „эросом, любовью” (Гершензон 1919:6). При этом „теория платоновского анамнезиса глубоко мистична, созерцательна. Цель её – направить мысль к роду знания, отличного от обычного (...) Платоновский анамнезис – обращение к довременному, вечному” (Асмус 1941:109).

Таким образом, „сны” („ночи”, „вигилии”) романтиков имеют под собой глубокую философскую основу, сравнимую с религиозной доктриной:

В Библии различаются разные виды снов: сны обыкновенные, естественные и сны, посылаемые человеку свыше. Последние сны с самых древних времён служили средством для открытия воли Божией человеку, и многие из них отличались своим высокопророческим значением (БЭ 1991:II:167).

¹ Все ссылки из Лермонтова даются по изданию: Лермонтов 1963:І. Далее в скобках указывается страница.

В качестве примера можно привести один из наиболее известных библейских сюжетов, имеющий в искусствоведении название *Лестница Иакова* и изложенный в книге Бытия, 28:10-22.

Остановившись на ночлег по пути в Харран, Иаков взял несколько камней, сделал из них изголовье и лёг спать. Ему приснилась лестница, доходившая до самого неба, по которой вверх и вниз сновали ангелы. Сверху к ним обратился Бог, обещая отдать ему и его потомству – израильтянам – землю, на которой он лежал. Проснувшись, Иаков соорудил из камней колонну и возлил на неё елей и нарёк это место Вефиль – „дом Божий”. Этот сюжет впервые появляется в раннем христианском искусстве и с тех пор получает широкое распространение. В средние века он считался „типом” (или „символом”) Девы Марии, через который достигалось единение неба и земли. Вершина лестницы обычно упирается в край облаков, с которых вниз взирал Бог. Ангелы поднимаются и спускаются по ступеням лестницы. Иаков лежит спящий у её основания, под головой у него большая глыба или каменная плита. Место, где был основан Вефиль, как считается, было священным ещё в древнейшие времена, задолго до того, как евреи прибыли в Ханаан. Древние полагали, что сны – суть непосредственные откровения Бога, и поэтому естественным было спать в таких местах в ожидании откровения Божественной воли. Лестница – это реминисценция лестницы к вавилонскому *Зигурату*, которая простиралась от основания башни до храма на самой вершине, где пребывал Бог. (см. Холл 1996:250).

В то же время,

так как полное и совершенное откровение воли Божией начертано для всех нас в Евангелии, то всякая вера в сновидения, будто бы предвещающие будущие события, неразумна и обманчива, и что все попытки усвоить себе возможность истолкования оных должны считаться в высокой степени греховными и безрассудными (БЭ 1991:II:168).

Таким образом, если впадающий в транс шаман чисто физически пробуждает в себе скрытые силы, если шизофреник или алкоголик невольно переходит в мир иной реальности,

философский сон осознан и обращён к креативной духовной силе, скрытой в человеке.

Однако, религиозное восприятие сновидения следует отличать и от чисто культурологического, хотя ряд общих черт между ними прослеживается. Если в первом случае мы имеем дело с символами, во втором – с эмблемами, появившимися в результате аккумулирующей деятельности культурного социума, если под эмблемой понимать „символ специального назначения (...) обладающий характером условности или конвенциональности” (Лосев 1976:185), а под аккумуляцией – соединение разрозненных фактов, событий, реалий, ассоциативно связанных общим представлением об изображаемом.

История развития любой культуры это история накопления эстетических феноменов, переходящих рамки той области, внутри которой они были созданы, и приобретения ими общекультурного значения, т.е. превращения явления частного, единичного (пусть высокохудожественного) в явление всеобщее, отражающее свойственное данному культурному социуму представление о некоей глобальной эстетической категории. Классический пример – Венера Милосская (см. очерк Г. Успенского *Выпрямила*); Джоконда давно перестала быть просто картиной, Шартрский собор – архитектурным сооружением, Дон-Кихот – литературным персонажем. Более того, сами создатели произведений, оказавших магистральное воздействие на развитие данной культуры, из реальных личностей также превращаются в своеобразные эмблемы. В названии романа Ф. Саган *Любите ли вы Брамса?* могло появиться имя любого иного композитора, кроме Баха, поскольку Бах – эмблема Музыки как таковой; Данте, Гёте, Микеланджело, для России – Пушкин, давно превратились в известные каждому члену социума эмблемы, вызывающие вполне определённые, весьма однозначные ассоциации. При этом знание творений превратившихся в эмблемы художников вовсе не обязательно, ср.:

Никанор Иванович до своего сна совершенно не знал произведений поэта Пушкина, но самого его знал прекрасно и ежедневно по несколько раз произносил фразы вроде: „А за квартиру Пушкин платить будет?” или „Лампочку, стало быть,

Пушкин вывинтил?”, „Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?” (Булгаков 1975:583).

Развивая же эту тему, следует отметить, что, помимо эмблем национальных (Пушкин, Мицкевич) и исторических, т.е. обозначающих определённый, строго ограниченный период истории литературы (Вольтер, Байрон), существуют эмблемы наднациональные и внеисторические, ср.:

Если отбросить древних, о которых я не могу судить, то истинных гениев наберется только пять, и двое из них русские. Вот эти пять гениев-поэтов: Данте, Шекспир, Гёте, Пушкин и Гоголь (Хармс 1991:118).

Более справедливо, однако, с нашей точки зрения, выделять в этом ряду не Гоголя и Пушкина, а Сервантеса, Толстого и Достоевского, поскольку, в отличие от первых двоих, неразрывно связанных именно с русской культурой и потому нигде практически, кроме России, неизвестных, поименованные нами авторы давно утратили черты принадлежности национальной литературе и стали общепризнанными в контексте данной (условно называемой европейской) культуры эстетическими эмблемами. Однозначно определить семантику такого рода эмблем достаточно затруднительно, поэтому ограничимся самыми общими штрихами. Если Данте воспринимается как персонификация человеческой устремлённости к познанию вечного, постижению скрытого и тем воплощает собою дух Ренессанса и католицизма, если Гёте, „веймарский мудрец”, поэт и царедворец, представляется в образе философа-затворника, мудрого бюргера (в лучшем смысле этого слова), нашедшего единственно возможное соотношение между земным и небесным, и тем воплощает дух Просвещения и протестантизма, то Шекспир осмысливается как воплощение самой жизни во всей её красоте и всём её уродстве, жизни как игры, жизни как сцены (при этом русское восприятие „идеи Шекспира”, с нашей точки зрения, наиболее ярко отображено в серии рассказов Ю. Домбровского (*Смуглая леди* и др.). Всякая новая, молодая культура неизбежно формируется на фундаменте старых клише, первоначально попросту заимствуя и бездумно используя их, затем – трансформируя, перерабатывая, развивая,

наконец, аккумулируя собственные достижения, культура формирует собственные эмблемы, что свидетельствует о „пробуждении души культуры, её безграничном одиночестве и о стремлении подчинить себе враждебность мира, пространства, границы” (Лосев 1976:185).

Именно на этом этапе особую роль начинает играть аккумулирующая работа деятелей культуры. Накопленный потенциал необходимо собрать, расклассифицировать, выразить в ёмкой, афористической форме, чтобы впоследствии, образно выражаясь, появилась возможность заполнить соответствующую нишу в „Александрийской библиотеке человечества”.

Одним из примеров подобного „заполнения ниши” явилась изданная по указу Петра I в Амстердаме в 1705 г. книга „Избранные Эмблемы и Символы на Российском, Латинском, Французском, Немецком и Английском языках с приумножением изданные Статским Советником Нестором Максимовичем-Амбодиком” (*Эмблемы и символы* 1995). Эта книга – знак полного и окончательного вхождения России в орбиту стремящейся к своему пику – XVIII в. – европейской культуры. Эмблема сна встречается в книге дважды (№№ 656 и 672). В первом случае изображён купидон, усыпляющий Аргуса. Подпись под эмблемой гласит: *Любовь побеждает хитростью. Проворство любви превосходит всё (Vincit asti amor; La ruse d'amour passe tout)*. Во втором случае прекрасная дама стоит у изголовья спящего юноши. Снизу написано: *Любовь, о чём мыслит днём, то и ночью видит. Что думает, то и грезится. Сны приятны, но обманчивы (Amor, quod suspicatur vigilans, somniat; Songer rejouot) (там же, 232-234)*. В какой-то степени эти нравственно-эстетические максимы напоминают мифологемы, что сближает эмблематику сна с процессами мифологизации и демифологизации реальности, подробно исследованной Мирчей Элиаде и Клодом Леви-Строссом.

Говоря о религиозной подоплёке семантизации сновидения, мы в данном случае имеем не столько нравственно-мистический, сколько идеологический аспект религиозного учения (см. закл. цитату из Библейской энциклопедии о недопустимости истолкования сновидений). При этом само отношение к идеологической подоплёке анализа культуро-

логических феноменов в современной науке далеко не однозначно, ср.:

Идеи и верования, как мы пытались объяснить, могут относиться к действительности двояким образом: они могут относиться к *фактам* действительности или же к *стремлениям*, порождаемым этой действительностью или, точнее, реакцией на действительность. Там, где присутствует первый тип отношений, возникают мысли, которые в принципе могут быть отнесены к истинным; во втором случае возникают мысли, способные оказаться истинными лишь вследствие какой-либо случайности, мысли, искажённые предрассудками, если последнее слово употреблять в наиболее широком значении. Первый тип мыслей может быть назван теоретическим, второй – паратеоретическим. Возможно также первый тип назвать рациональным, второй – эмоциональным, первый – когнитивным, второй – оценочным. Воспользовавшись сравнением Теодора Гейгера, (...) можно сказать, что мысль, обусловленная социальными фактами, подобна прозрачному кристально чистому потоку; идеологически обусловленные мысли похожи на грязную илистую реку, наводнённую вредными примесями. Пить из потока полезно для здоровья, вода из реки отравлена и опасна для жизни. (см. Stark 1958:90-91).

При этом важно отметить, что идеологизированное сознание отнюдь не всегда имеет отношение к религии как таковой, т.е. к радикальному клерикализму. Всякая тоталитарная система вырабатывает свой тип религиозно-идеологизированного сознания, распространяющегося на все области, от моральной до эстетической.

Необходимо также отметить, что мы сознательно уходим от понятия „окультурное сновидение” или „астрологическое сновидение”, хотя оба этих типа восприятия сна, безусловно, должны располагаться где-то на границе между восприятием идеологическим и восприятием мистическим, поскольку в случае нашего к ним интереса мы бы чрезмерно удалились от основной темы работы, углубившись в чисто специальные понятия:

по мнению некоторых астрологов, ответ на вопрос, в какой мере человек может доверять своим сновидениям, решается изучением девятого дома его натального гороскопа. Если девятый дом

занимает Юпитер или Венера, не имеющие неблагоприятных аспектов, то сны будут полны значения. Если планеты в девятом доме имеют неблагоприятные аспекты, то сны иногда будут обманчивыми, а если к тому же планета в девятом доме слаба, то снам вообще доверять не стоит. (см. Саплин 1994:358).

Чтение подобной литературы напоминает мучения Лаврецкого, героя романа Тургенева *Дворянское гнездо*, который, изучая упомянутую нами выше книгу Максимовича-Амбодика, никак не мог понять, почему „шафран” означает „действие сего есть большее”.

Именно подобного рода сомнения в объективности и непредвзятости идеологического мышления, сомнения, которые и мы отчасти разделяем, заставляет различать понятия „религиозно-философское” (идеологическое) и „мистическое” восприятие сновидения.

Мистическое восприятие есть восприятие обобщающее, лишённое узконациональных культурных, религиозных, идеологических и пр. рамок. Поэтому в той или иной мере мистическое восприятие сновидения включает все вышеперечисленные его интерпретации. Так, в главе VI книги Бхагавана Шри Раджнеша *Психология эзотерического* выделяется семь типов сновидений (Osho 1989).

Мы обладаем семью телами: физическим, эфирным, астральным, ментальным, духовным, космическим и нирваническим. Каждое тело имеет свой тип сновидений. Физическое тело известно в западной психологии как сознание, *эфирное* – как подсознание, а *астральное* – как „коллективное бессознательное” (Юнг). Физический сон может быть стимулирован извне (мокрая простыня – переход через реку), эфирный сон есть духовное видение (учитель, являющийся своим ученикам), астральный сон представляет собой путешествие по предыдущим рождениям, причём возникает возможность пройти весь эволюционный путь от амёбы до человека; в ментальном сне исчезает понятие времени, всё становится *здесь и сейчас*: сейчас, проникающее назад, сейчас, проникающее вперёд; духовное тело выводит сновидение в вечность, – за пределы индивидуального и временного; в пятом типе сна познаётся прошлое всего сущего, через пятое тело получили воплощение все богословские концепции, мифы о Творении –

как был создан мир, как он возник – они все параллельны, имеют общую подоплёку; шестой тип сна преодолевает границы сознания, подсознания, материи, разума и выводит спящего в космос; всё становится живым и создающим, трансцендируется индивидуальное, сознательное, пространство, время; через шестой тип ума сны идут в терминах бытия, позитивного существования: создаются мировые религии, глобальные философские системы. Наконец, в седьмом теле нет ни форм, ни символов, ни звуков. Переходятся границы позитивного и делается прыжок в ничто. Эти сны безмолвия абсолютны, бесконечны.

Не вдаваясь в анализ этой всеобъемлющей концепции, отметим, что, встав на её позиции, нам придётся особый интерес обратить на четвёртый тип сновидений, на сны ментального тела, где сновидения и реальность становятся соседями, а ум достигает вершины творчества, потому что ему не мешает ничто объективное и материальное. С мистической точки зрения именно четвёртым типом сновидений создано всё искусство.

Если под мотивом понимать „устойчивый смысловой элемент литературного текста, повторяющийся в пределах ряда фольклорных (где мотив означает минимальную единицу сюжетосложения) и литературно-художественных произведений” (ЛЭ 1981:290), то мотив сна – один из основных в лирике позднего Лермонтова. Так, в 26 стихотворениях, созданных поэтом в 1841 г., послуживших нам материалом для анализа, слова тематической группы „сон” употребляются 27 раз. При этом семантически все словоупотребления можно разделить на три большие группы.

Первую группу составляют общепозэтические словоупотребления, семантизация которых может быть произведена на уровне общесловарного или условно-словарного контекста (Эткинд 1970):

1. „И будет *спать* в земле безгласно / То сердце, где кипела кровь” (*Оправдание*, 291) [спать – быть мёртвым];

2. „Случится ль, шепчешь *засыпая*, / Ты о другом” (*Любовь мертвеца*, 297) [засыпать – отходить ко сну, впадать в бессознательное, сонное состояние]

3. „Мы шли дорогою одною, / Нас обманули те же *сны*.” (*Графине Ростопчиной*, 299) [сны – мечты, желания];

4. „*Ночевала* тучка золотая / На груди утёса-великана” (*Утёс*, 302) [ночевать – проводить ночь, спать];

5. „Они расстались, в безмолвном и гордом страданье, / И милый образ во *сне* лишь порою видали” (*Они любили друг друга так долго и нежно*, 307) [сон – состояние не-бодрствования]

6. „Et m’endors d’un *sommeil* profond” (*L’Attente*, Лермонтов 1964:II:83) [*sommeil* (фр. сон)]

7. „Летают *сны* мучители / Над грешными людьми” (*Свиданье*, 310) [сон – сновидение]

8. „Ужели не во *сне* / Свиданье в ночь угрюмую / Назначила ты мне?” (*там же*) [во сне – не в действительности, в мечтаниях, нереально]

9. „И, томим зловещей думой, / Полный чёрных *снов*, / Стал считать Казбек угрюмый – / И не счёл врагов” (*Спор*, 305) [сон – мысль, предчувствие].

Вторая группа словоупотреблений представлена тремя примерами из стихотворения *Спор*:

10. „«Не боюсь я Востока! – / Отвечал Казбек, – / Род людской там *спит* глубоко / Уж девятый век (...)»” (*там же*, 304);

11. „«(...) Посмотри: в тени чинары / Пену сладких вин / На узорные шальвары / *Сонный* льёт грузин (...)»” (*там же*);

12. „«И склонясь в дыму кальяна / На цветной диван, / У жемчужного фонтана / *Дремлет* Тегеран (...)»” (*там же*);

В этих примерах состояние сна можно определить как пребывание в отсутствии активности, пассивное „плавание по течению”, фатализм, обречённость. В терминологии Шпенглера такой период в развитии культуры носит название „стагнации” или „осуществлённых возможностей” (Шпенглер 1993), когда достигшая предела своего развития культура ничего нового не производит, функционируя за счёт накопленного потенциала, в определённом роде паразитируя на нём. Следующим этапом в истории культуры является её закат и последующая неизбежная смерть, обращение в цивилизацию.

Неверие в восток, восприятие древних цивилизаций как отживших реликтов, которые, отыграв свою роль, принуждены уступить пальму первенства „молодой” северной культуре культивировались в России с момента принятия христианства (см. напр. *Слово о Законе и Благодати* митрополита Иллариона), на этой концепции во многом основана доктрина „Москва – Третий Рим”, на неё же опирался Пётр I, отвоёвывая России место среди западноевропейских держав, наконец, в XIX в. мысль о мессианстве России пользовалась большой популярностью среди различных литературно-философских кружков романтиков, в частности, „кружка шестнадцати”, в который входил и Лермонтов (см. Гернштейн 1964), а впоследствии к ней равно обращались и славянофилы, и западники. Стихотворение *Спор* в этом плане весьма показательно как поэтическое отображение эстетико-философских тенденций, господствовавших в российском обществе едва ли не на всех этапах его становления и развития.

Третью группу составляют примеры из стихотворений *Выхожу один я на дорогу*, *Последнее новоселье* и *Листок*:

13. „Нарушена святая тишина / Вокруг того, кто ждал в своей пустыне / Так жадно, столько лет спокойствия и сна!” (*Последнее новоселье*, 294);

14. „Засох я без тени, увял я без сна и покоя” (*Листок*, 313);

15. „Спит земля в сиянье голубом” (*Выхожу...*, 315);

16-17. „Я ищу свободы и покоя! / Я б хотел забыться и заснуть! / Но не тем холодным сном могилы (...)” (*Выхожу...*, там же);

18-19. „Я б желал навеки так заснуть, / Чтоб в груди дремали жизни силы, / Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь” (*Выхожу...*, там же),

к которым примыкает один пример из уже упоминавшегося стихотворения *Спор*:

20. „«Всё, что здесь доступно оку, / Спит, покой ценя... / Нет! не дряхлому Востоку / Покорить меня!»” (*Спор*, 304).

Эволюция мотива покоя в лирике Лермонтова проанализирована достаточно подробно. Если в *Споре* „покой, сон, неподвижность – признаки исторической дряхлости уже ничего не обещающего «Востока» в противоположность наступающей динамической силе «Севера»” (ЛЭ 1981:302), в *Листке*

и *Последнем новоселье* – покой означает приют, избавление от страннической судьбы (*там же*), то в *Выхожу...* „покой, сон, смерть сливаются (...) в одно состояние-переживание, но при этом становятся знаками не отказа от жизни, а особого, опосредованного и смягчённого её приятия” (*там же*).

Однако наибольший интерес представляют для нас два широкоизвестных стихотворения 1841 г., в которых раскрытие темы сна Лермонтовым поднимается на философско-мистические вершины. Приведём тексты этих стихотворений.

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.

И снится ей всё, что в пустыне далёкой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утёсе горячем
Прекрасная пальма растёт. (301)

Сон

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая ещё дымилась рана,
По капле кровь точилась моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их жёлтые вершины
И жгло меня – но спал я мёртвым сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жён, увенчанных цветами,
Шёл разговор весёлый обо мне.

Но, в разговор весёлый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа её младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
 Знакомый труп лежал в долине той;
 В его груди, дымясь, чернела рана,
 И кровь лилась хладеющей струёй. (306)

Оба стихотворения отличаются „зеркальным”, по выражению Б. Эйхенбаума, композиционным построением, а по определению В.С. Соловьёва, перед нами – „сон в кубе” (ЛЭ 1981:522). Особый интерес представляет собой семантика этих взаимоотражающихся сновидений. Если стихотворение *Из Гейне* представляет собой как бы структурную модель взаимопроникновения сновидений при адекватной семантике их составляющих (коренное отличие которой от немецкого оригинала вскрыто ещё Л.В. Щербой [Щерба 1957]), то стихотворение *Сон* позволяет вскрыть сложную систему терминологических взаимодействий понятия „сон” в лирике позднего Лермонтова.

В первую очередь, зададим себе вопрос: сколько „снов” присутствует в стихотворении, кому они являются и что они обозначают?

Сон-1 – это, безусловно, сон лирического героя, которому грезится, что он убит. Таким образом, уже в структуре первого и самого очевидного из снов прослеживаются два составляющих компонента: сон-мираж (герой на самом деле не умер) и сон-смерть. Эти два компонента позволяют двояко трактовать такие основополагающие философемы как „жизнь” и „смерть”. Смерть становится „сном” жизни, а жизнь – „сном” смерти. Иначе говоря, разрушается свойственная романтическому мирознанию поляризованность базовых философских понятий; на смену им приходит типично символистская амбивалентность, ср.:

Не он, и не я, и не ты,
 И то же, что я, и не то же,
 Так были мы где-то похожи,
 Что наши смешались черты.
 Горячный сон волновал
 Обманом вторых очертаний
 И чем я глядел неустанней,
 Тем больше себя ж узнавал
 (И. Анненский)

Локализовать положение героя в пространстве, адекватно интерпретировать его бытийность, определить его „Я” не представляется возможным. Перед нами идея круга, причём, не в христианском, а в античном, языческом по своей сути его варианте. Платоновская идея анамнезиса выражается здесь не прямо, как в рассмотренном выше стихотворении *Ангел*, но в преломлённом сквозь призму романтического мировосприятия виде. Сон-1а и Сон-1б оказываются в отношении дополнительного распределения, образуя эквиполентную оппозицию.

Сон-2 – это сон того же лирического героя о „вечернем пире в родимой стороне”. Однако, в свете рассмотренного выше определить суть этого сна опять-таки не представляется возможным. Можно выдвинуть целый ряд интерпретаций сна, каждая из которых будет иметь равное право на существование. Это видения, проходящие перед мысленным взором человека за мгновение до смерти (и тут сразу вспоминается известнейшая картина Э. Мунка *У постели умирающего*, которая считается одним из образцов символистского мировосприятия), но при таком восприятии игнорируется наличие Сна-1а. Это „сон во сне” (и тут можно провести параллель с *Алисой в Стране Чудес* Л. Кэррола, когда она спит, и ей снится, что она спит и ей снится, что она спит и т.д., а этот пример приводится психологами в качестве образца пост-символистского, авангардного сознания, на котором базируется литература XX в.). Это аллегория жизни, одна из вариаций на тему Кальдерона (и тогда, напротив, вспоминается, с одной стороны, Державин и русская барочно-классицистическая традиция XVIII в., и неожиданно в поэтику Лермонтова входит восточная нетрадиционная символика:

И мир – лишь только сон,
А я-то думал – явь,
Я думал – явь, а это только снится
(Р. Тагор),

которую, по словам О.Мандельштама, российский XIX в. носил в себе, как скрытую червоточину. Если распространить такой подход на другие примеры употребления понятия „сон”, включённые нами в третью группу, „дряхлый Восток” (стихо-

творение *Сноп*) оказывается не безжизненным и отжившим, реликтовым образованием в противоположность полному действию „Северу”, а средоточием мудрости, макрокультурным единством, достигшим высшего возможного духовного состояния – состояния „нирваны”, что опять-таки перебрасывает мостик от лирики позднего Лермонтова к поэзии символизма и раннего авангарда.

Сон-3 – это сон героини стихотворения, сон, в который погружена её „младая душа”. В этом сне спираль лирического сюжета совершает новый виток. Героине снится то же, что снится герою, причём, учитывая приведённые выше рассуждения о Сне-1а и Сне-1б, можно заключить, что, если первый эксплицирован в тексте стихотворения, второй присутствует в нём как некий фон, имплицитно определяющий координаты лирического пространства текста.

Особую роль в тексте играют эпитеты, определяющие понятие „сон”: „мёртвый” и „грустный”. В отличие от собственно существительного, имеющего, как мы попытались показать, амбивалентную семантику, адъективы семантически однозначны. Иначе говоря, „грустный” и „мёртвый” – единственные реалии, зафиксированные в тексте. Таким образом, именно они оказываются определяющими мирознание лирических героев стихотворения доминантами. Но несубстантивированное прилагательное имеет инвариантное значение признаковости, следовательно, требует некоей опоры в вещественности и предметности, которые как раз в тексте отсутствуют. А подобное зыбкое и текучее построение символики текста свойственно импрессионизму, что позволяет провести ещё одну параллель между лирикой Лермонтова и возникшими уже после его смерти литературными течениями.

Всё сказанное позволяет говорить о „пророческом слухе” (Л.Максимов) поэта, во многом предвестившего дальнейшее развитие мирового литературного процесса.

Наконец, объединяющим текст понятием, словом, в котором сочленяются все разрозненные семантические явления, вскрытые выше, является название текста – *Сон*, которое, с нашей точки зрения, правомерно назвать Сон-4. Именно это слово является тем, что остаётся от произведения, если, как писал Б.Пастернак Ст.Спендеру 22 августа 1959 г., из его ткани „вычисть, одно за другим, действующие лица, их раз-

витие, ситуации, события, фабулу, тему, содержание”, т.е. „самое главное (выделено Б.Пастернаком – *М.Т.*): характеристика реальности как таковой, почти как философской категории, как звена и составляющей части духовного мира, которые вечно сопутствуют жизни и окружают её” (Пастернак 1989:701).

ЛИТЕРАТУРА

- Асмус, В.Ф.
1941 *Круг идей Лермонтова*, „Литературное наследство”, М. 1941:XLIII-XLIV:1.
- БЭ
1991 *Библейская энциклопедия*, репринтное воспроизведение, М. 1991:II.
- Булгаков, М.
1975 *Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита*, М. 1975.
- Гернштейн, Э.Ф.
1964 *Судьба Лермонтова*, М. 1964.
- Гершензон, М.О.
1919 *Видение поэта*, М.1919.
- Лермонтов, М.Ю.
1963 *Избранные произведения в двух томах*, М. 1963:I-II.
1964 *Избранные произведения в двух томах*, (Библиотека поэта. Большая серия), М.-Л. 1964:I-II.
- ЛЭ
1981 *Лермонтовская энциклопедия*, М. 1981.
- Лосев, А.Ф.
1976 *Проблема символа и реалистическое искусство*, М. 1976.

- Ожегов, С.И.
1972 *Словарь русского языка*, М. 1972.
- Пастернак, Б.Л.
1989 *Доктор Живаго*, М. 1989.
- Саплин, А.Ю.
1994 *Астрономический энциклопедический словарь*, М. 1994.
- Фрейд, З.
1990 *Сновидения. Избранные лекции*, Алма-Ата 1990.
- Холл, Дж.
1996 *Словарь сюжетов и символов в искусстве*, М. 1996.
- Хармс, Д.
1991 *Горло бредит бритвою. Случаи, рассказы, дневниковые записи*, „Глагол”, 1991:4.
- Шпенглер, О.
1993 *Закат Европы*, М. 1993.
- Щерба, Л.В.
1957 *Избранные работы по русскому языку*, М. 1957.
- Эмблемы и символы*
1995 *Эмблемы и символы*. М. 1995.
- Эткинд, Е.Т.
1970 *Разговор о стихах*, М.-Л. 1970.
- Dancing on the Edge*
1997 *Dancing on the Edge*, Proceedings of the V European Congress of Psychology, July 6th-11th 1997, Dublin, esp. 23.0., Psychology and the Arts.
- Osho
1989 *The Psychology of the Esoteric*, Osho Center, Calcutta 1989.

Stark, W.
1958

Sociology of Knowledge, L. 1958.

ABSTRACT

The article deals with the semantics of the words «dream» and «sleep» (in Russian they are presented by one stem «спать», «сон») in Lermontov's poems of 1841. Displaying the results of statistical analysis the author classifies all the examples into three large groups which show the development of nominative (vocabulary) meaning of words «sleep» and «dream» into aesthetico-philosophical terms. The poem «Dream» is analyzed in detail. As a result, the author tries to define the exact symbolical meaning of the word «dream» in Lermontov's lyrics and draws some parallels between his language and the language of Russian poetry of late XIX- early XX century.

СЛАВА ВЛАДИМИРА НАБОКОВА
(К ФУНКЦИИ АВТОМЕТАОПИСАНИЯ
В РУССКОЙ ЭМИГРАНТСКОЙ ПОЭЗИИ)

Ирена Лукишч

Когда человек несчастен, он в будущем.
Иосиф Бродский

I. Споры, развязавшиеся вокруг места и роли Владимира Набокова (1899-1977) в русской литературе XX столетия, не входят в круг критических размышлений, предметом которых является, как лучше поместить автора в рамки соответствующей ему формации; они непосредственно связаны с более широкой проблематикой, а именно: принадлежности к определённому типу коллективной памяти и определённой коллективной программе, иными словами, „роковой” принадлежности или же полной непринадлежности к русской культуре XX века. Сложность набоковской ситуации вытекает из того, что он как писатель не принадлежал ни к одному из направлений, разделяющих общую поэтику, что он был географически оторван от русской литературы, развивавшейся на родине (где он опубликовал свою первую книгу), и что, наконец, в период своей жизненной и творческой зрелости он включился в американский литературный процесс. Энциклопедии чаще всего представляли его как русского эмигрантского писателя, апатрида, пишущего и на английском языке; это могло бы иметь действительную силу, если бы процесс включения эмигрантской подсистемы в русскоязычную литературную систему, начавшийся в конце 80-х гг. в СССР, не навязал новых критериев для определения культурной целостности, культурного контекста и способа возобновления порванных связей между русской и советской цивилизациями. Сочетание всех этих обстоятельств приводит нас к мысли, что творчество Набокова, протянувшееся от крайнего рубежа русского модернизма до главной арены американского постмодернизма, лучше всего было бы классифицировать по принципам, которых в своих проблемных анализах придерживалась Магдалена Медарич. Медарич рассматривала

Slavica tergestina 7 (1999)

набоковские романы, представляющие её преимущественный интерес, не в контексте преобладающих стилеобразующих формаций XX века, а *grosso modo* поделила их по литературным приёмам, наблюдаемым в двух господствующих парадигмах: направленной к действительности и экспериментальной (ср. Medarić 1989).

Этот принцип применим также к набоковской поэзии, по отношению к которой не только всё ещё не выражены ясные позиции, но и, к сожалению, даже не был проявлен более серьёзный интерес. Надо отметить, что академическая критика в своих не слишком частых попытках контекстуализации и классификации обильного материала – Набоков, как известно, писал стихи в течение всей своей жизни, с 1916 по 1974 год – отнеслась к проблеме двояко: перед „экспериментальными” стихами проявила растерянность из-за наличия в них „интонаций” и „голосов” поэтов разных эпох и идеологических матриц: Пастернака, Ходасевича, Фета, Майкова, Бунина, Щербиной, Пушкина, упоминаем лишь немногих из длинного списка (ср. Струве 1984), в то время как к творчеству, которое (опять-таки только условно) можно назвать оригинальным, прониклась, без всякого на то основания, неуважением.

В своём изучении „экспериментального” образца набоковской поэзии, в описании функционирования её главного механизма мы попытаемся обозначить возможности решения щепетильного вопроса о месте и роли писателя в корпусе русской литературы XX столетия. При этом мы будем опираться на три ключевых понятия, как-то: ностальгия, семантическая поэтика и филология.

II. Разбирая тематико-мотивный комплекс поэзии первой волны русской эмиграции на примерах стихов Владислава Ходасевича и Владимира Набокова, Инна Броуде отталкивалась от предположения, что понятия „эмиграция” и „ностальгия” настолько взаимосвязаны, что „нередко звучат, как синонимы” (Броуде 1990:5), т.е. что тоска по родине это почти единственная – и непременно центральная – тема поэзии первой эмиграции. Применив эту точку зрения к анализу поэтической рукописи Марины Тёмкиной (1948),

русской эмигрантской поэтессы второй волны, мы констатировали, что феномен ностальгии существенно ознаменовал русскую эмигрантскую поэзию всех поколений (волн), причём не только на тематическом плане, но и глубоко структурально (ср. Lukšić 1997). Видимо, этот факт необходимо принять в качестве отправной точки в поисках важнейших особенностей и общего смысла поэзии, рождённой в изгнании.

По определению Броуде, ностальгия это психологическое явление (чувство), порождающее диспропорцию между категориями времени: прошлое показано как единственная ипостась, настоящее отвергается как неинтересное, а будущее отсутствует как нежеланное. При этом абсолютная сосредоточенность внимания на прошлом приобретает различные формы. Проследившая их на материале набоковской русскоязычной поэзии, автор выделил несколько сильных семантических рядов.

Как семантически наиболее сильный выделяется ряд, названный „Россия – свет – счастье”, охватывающий стихи, написанные в 20-е годы, в которых преобладающим приёмом является стандартное описание. Речь идёт о стихах, подробно описывающих какой-нибудь из сегментов прошлого (напр. юношеское переживание смены сезонов года в русской природе), отличающихся ясностью, выпуклостью деталей и, в первую очередь, своей многочисленностью. Ностальгия, как правило, из прошлого выделяет лишь счастливые моменты, а отрицательными пренебрегает. При этом автор активизирует все чувства лирического субъекта. Характерное заглавие в этом ряду – *Россия* (1918).

В часть ряда „Россия – свет – счастье” вкрапливаются частички настоящего. Функция этих временных вставок сводится главным образом к пробуждению ассоциативности. Поэтому стихи, в которые проникла реальность настоящего (обозначенные как „стихотворения двойного видения”), предлагают неясное и расплывчатое пространство прошлого и цепочку безмянных воспоминаний, которые следует заполнить удобным содержанием. Пример этому *Видение* (1924). Пространственно-временное расстояние постепенно вытесняет память как *modus vivendi*, и несколько десятилетий спустя устанавливается гармоничное отношение между прошлым и настоящим. Отказ от памяти приводит к тому, что разрознен-

ные фрагменты жизни соединяются в точке пересечения различных путей, создавая какой-то общий узор (общий смысл), создающий в конечном счёте ощущение „средоточия мира” и возможности владения им.

Мало того: после того, как он овладел прошлым и сделался средоточием мира в настоящем, возникла возможность предощущения будущего. Однако, и это не всё: соединённые в один узел прошлое, настоящее и будущее позволяют прикоснуться к вечности. (Броуде 1990:80).

В 1943 году Набоков в *Парижской поэме* сформулировал возвращение к жизни и ощущение её света и счастья (семантика: жизнь – свет – счастье):

В этой жизни, богатой узорами
(неповторной, поскольку она
по-другому, с другими актёрами,
будет в новом театре дана),
я почёл бы за лучшее счастье
так сложить её дивный ковёр,
чтоб пришелся узор настоящего
на былое – на прежний узор;
чтоб опять очутиться мне – о, не
в общем месте хотений таких,
не на карте России, не в лоне
ностальгических неразберих –
но с далёким найдя соответствие,
очутиться в начале пути,
наклониться – и в собственном детстве
кончик спутанной нити найти.
(Набоков 1962:52)

Источники этой формулы надо искать в 1920-ом году. С одной стороны, вывод кажется парадоксальным, замечает Броуде (1990), поскольку получается, что он некоторым образом предвосхитил возможные пути развития своих ностальгических переживаний. Всеволод Сечкарёв считает, что „сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии” (Набоков 1952:346), как утверждает один из героев романа *Дар*, по всей видимости, является важнейшей формулой набоковского мировоззрения (ср. Setschkareff 1980). Такое

„прозрение мира” встречается ещё в одном ощущении, тоже описанном в *Даре*, которое непосредственно связано с Набоковым:

Жизнь не путь, как вошло в привычку выражаться. Мы сидим дома. Потустороннее нас окружает всегда, а не в конце путешествия. (Набоков 1952:347).

Такое мироощущение объясняет возникновение, почти одновременное, многих тем набоковской поэзии. „Он как будто сам себя просматривал при собственном участии, угадывая коды собственного творчества” (Броуде 1990:81).

Возвращение к жизни и свету через соединение времён появляется, в первую очередь, в теме творчества, отсутствующей в описательных стихах ряда „Россия – свет – счастье”, в сновидениях, а также в стихах „двойного видения”. У Броуде это объясняется тем обстоятельством, что в данных образцах стихотворений автор себя экспонирует в качестве „субъекта”, т.е. подчинённого, участника в действиях, которым толчок дала память (ср. Броуде 1990). Лишь с того момента, как уравнивается время и автор освобождается от его гнёта, он в состоянии владеть событиями, порождать их.

В качестве точки, с которой можно наблюдать весь мир во всех временных категориях (прошлое – настоящее – вечность), выбрана Россия. Примером может служить стихотворение *Весна*, написанное в 1925-ом году:

Верхи берёз в лазури свежей,
усадыба, солнечные дни
– всё образы одни и те же,
всё совершеннее они.
Вдали от ропота изгнанья
живут мои воспоминанья
в какой-то неземной тиши:
бессмертно всё, что невозвратно,
и в этой вечности обратной
блаженство гордое души.
(Набоков 1992:39)

Прошлое, как что-то вечно живое, питающее настоящее, открывающее путь в будущее, образует временную точку пересечения „всевременной одновременности”, и в ней автор – господин и эксплуататор памяти, как в стихотворении *Вечер на пустыре*, 1932.

Облокотившись на перила
стиха, плывущего как мост,
уже душа вообразила,
что двинулась и заскользила
и доплывёт до самых звёзд.
Но переписанные начисто,
лишась мгновенно волшебства,
бессильно друг за друга прячутся
отяжелевшие слова.
(Набоков 1962:14)

Пространство данного стихотворения упразднено (т.е. оно знаково отмечено как пустырь), лирический субъект сначала скользит на периферию, потом совершенно теряет телесность („Теряюсь, растворяюсь в воздухе, в вечернем багрянце; бормочу и замираю в вечернем пустыре”) и, наконец, переходит в новую действительность (пространство стихотворения становится другой действительностью).

III. „Пространство служит метафорой времени” (Вайль 1995:412). И наоборот, время появляется как метафора пространства. Стихотворение *Слава* (1942) – вершина набоковских „метафизических поисков и подтверждение найденного” (Setchkareff 1980:77), окончание путешествия по „воздушному мосту” на родину, где

Я божком себя вижу, волшебником с птичьей
головой, в изумрудных перчатках, в чулках
из лазурных чешуй. Прохожу. Перечтите
и остановитесь на этих строках.
(Набоков 1962:40)

Субъект себя видит создателем (волшебником и идолом, при этом с птичьей головой, являющейся намёком на лите-

ратурный псевдоним автора: Сирин,¹ которым он пользовался как раз до 40-ых годов), помещённым в Серебряный век русской литературы.

Серебряный век это период русской литературы, отмеченный, начиная с 90-ых годов XIX века, выходом в свет сборников стихов Бунина и Мережковского, а также статьи Д.С. Мережковского *О причинах упадка русской литературы* (1892), систематическим печатанием стихов поэтов-символистов в журнале *Северный вестник* (Минский, Сологуб), изданием сборников стихов Бальмонта, выходом в свет издания *Русские символисты* и появлением книжек стихов Н. Минского, З. Гиппиус и Ф. Сологуба. Вершину Серебряного века ознаменовало творчество Блока, Брюсова, Вяч. Иванова, Белого, Гумилёва, Мандельштама, Ахматовой, Пастернака, Хлебникова, Маяковского, Есенина, Ходасевича, Волошина. 1915-ый год считают окончанием эпохи, отмеченной господствующим положением поэзии:

Поэты никогда столько не размышляли о слове – о его соотношении с мыслью, эмоцией, верой, культурой – как за эти пятнадцать лет² (Эткинд 1989:191).

Размышления были совершенно разными, часто противоречивыми, однако, их объединяли существенные общие элементы: в первую очередь, их связывало

(...) возвышенное представление о поэзии, постоянный интерес к функции и структуре поэтического слова и стремление к воспринимаемости материала, вещества стиха. Всё это в конечном счёте связано с восприятием искусства как важнейшего жизненного аспекта, пониманием мира и человека. Повышенная оценка искусства неминуемо влекла за собой страсть к подчёркиванию своеобразия любого её вида в отдельности. (Эткинд 1989:191-192).

Набоков обращался в письме к критику Эдмунду Вильсону: „Я продукт этого периода, воспитан в этой атмосфере”

1 Сирин – мифологическая птица с женским лицом. Это же и название альманаха того времени.

2 Имеется в виду период с 1900-1915 гг..

(*Nabokov-Wilson Letters* 1979:220). Владимир Е. Александров подчёркивал связь писателя с символизмом, в первую очередь, с Блоком и Белым, а затем и с Гумилевым как представителем противоположной „школы” – акмеизма. Гумилёв, считает Александров, „играл виднейшую, а, возможно, и интереснейшую роль в набоковском творчестве” (Alexandrov 1991:223), приводя в качестве примеров ранние работы *Ясноокий, как рыцарь из рати Христовой* (1922), *Автобус* (1923) и *Я Индией невидимой владею* (1923). В 1972 году Набоков, сообщает Александров, написал стихи о Гумилёве (*Как я любил стихи Гумилева!*) и упомянул о нём в своей лекции *Литературное искусство и здравый смысл* (*The art of Literature and Common-sense*, см. Набоков 1980), видя в нём воплощение всех почитаемых им человеческих качеств, что, в свою очередь, приводит Александрова к выводу, что именно Гумилёв вдохновлял Набокова при создании некоторых образов в романах *Подвиг* (1932) и *Дар* (1937), а также при разработке темы смерти и сновидений в романе *Приглашение на казнь* (1936) (ср. также Tammi 1992). В других текстах набоковских лекций работы Гумилёва, продолжает Александров, появились в роли подтекста³ – напр. определение здравого рассудка и, прежде всего, дух эссе *Читатель* (1923), в котором поэтическое творчество определяется как специфическое чувство победы, как сознание, что человек создаёт совершенные комбинации слов, подобные некогда воскресавшим из мёртвых и разрушавшим стены – в том, что Набоков интерпретировал как собственное понимание эпифанического момента. Параллели можно обнаружить и в концепции мгновение-вечность, не являющимися для писателей временными, так как их можно поймать в любой отрезок времени, поскольку всё зависит от синтезирующего взмаха созерцания. Наконец, потусторонний, загробный мир, такой навязчивый мотив в набоковском творчестве, берёт истоки из гумилевской программной статьи *Наследие символизма и акмеизм*:

3 По типологии К. Тарановского – в качестве простого побуждения к созданию какого-нибудь образа или развитию мысли. Ср. Taranovsky 1976.

Всегда помнить несознаваемое, но не позорить свои размышления об этом более или менее вероятными догадками – это принцип акмеизма. Это не обозначает, что он отвергает право изображать души в мгновения, когда она трепещет, приближаясь к другому; но тогда она должна лишь задрожать. (*Русская литературная критика* 1982:345).

IV. *Слава* на всех уровнях своего существования (иконочически-формальном, сюжетном, грамматическом) помечена густой сетью метаязыковых выражений и сигналов, при помощи которых автор осознаёт собственную поэтическую концепцию и даёт нужные рекомендации своему читателю. Последнее, в частности, обнаруживается даже в этимологии заглавия стихотворения, которое в своих глубинных слоях существенно расширяет семантику чести, уважения и благодарности, согласно древнеиндейскому "śrāváyati" (объявляет), кашмирскому "hāwun" (объяснить, показать), среднеперсийскому "srauy" (петь) и, наконец, индоевропейскому корню "kleu" (слушать, буква) (ср. Gluhak 1993). Лингвистическая и поэтическая терминология, заметная почти в каждом стихе, свидетельствует о специальном отношении к языку и, в связи с этим, о возможности соответствующей организации текста: „как влияние в балканской новелле”, „как пародия совести в неталантливой драме”, „развернуть образец твоей прозы”, „мечтания о читателе”, „как Приложение”, „и внезапно с пера мой любимый слетает анапест”. Слово представлено единой реальностью текста, и автор приобрёл для него оригинальный статус. Оно, оказывается, природная реакция на творческие условия:

Я без тела разросся, без отзвука жив,
и со мной моя тайна всечасно.
Что мне тление книг, если даже разрыв
между мной и отчизною – частность?
Признаюсь, хорошо зашифрована ночь,
но под звёзды я буквы подставил
и в себе прочитал чем себя превозмочь,
а точнее сказать я не в праве.
Не доверяюсь соблазнам дороги большой
или снам, освящённым веками,

Slavica tergestina 7 (1999)

остаюсь я безбожником с вольной душой
в этом мире, кишашем богами.
(Набоков 1962:44)

1. Принципы такого понимания и организации текста – семантической поэтики – сформулировал Мандельштам. Они покоятся на сознании, что язык является не только материалом, но и целью творчества:

Вообразим памятник из гранита или мрамора, который в своём символическом стремлении направлен не на изображение коня или всадника, а на раскрытие структуры самого мрамора или гранита. Иными словами, вообразите себе памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы в целях раскрытия его идеи – и так мы получим достаточно ясное понятие о том, в каком соотношении у Данта форма и содержание. (Мандельштам 1966:413).

Набоковский „мрамор и гранит“ это метафоры-идентификации, отождествляющие слово и вещь/существо:

И тогда я смеюсь, и внезапно с пера
мой любимый слетает анапест,
образуя ракеты в ночи – так быстра
золотая становится запись.
(Набоков 1962:44)

Метафоры этого типа ориентируются главным образом не на логическое декодирование, а на визуальное и слуховое восприятие. Их задача – раскрытие существенных признаков понятия (ср. Полухина 1986).

2. В акмеистской организации поэтического текста бросается в глаза смыывание границ, разделяющих поэзию и прозу, а также поэзию/прозу и жизнь, в качестве внетекстовой действительности, „развёртывающейся“ в произведении. В пространство стихотворения вкраплены элементы прозаической организации текста (фабула, образы) для того, чтобы мир произведения оказался максимально конденсированным, потому что проза в состоянии „максимально поглотить и на собственном языке соответствующе передать содержание

третьего члена триединства – внешнего мира” (Левин и др. 1974:54). *Слава* Владимира Набокова передаёт элементы сюжета через процесс развёртывания, через диалогизацию, прямую речь, разговорную интонацию, разные грамматические времена и жесты и т.п. Процесс развёртывания возникает из стилистической фигуры, превращающейся в повествование, которое растёт и набирает вес:

И вот как на колесиках вкатывается ко мне
некто
восковой, поджарый, с копотью в красных
ноздрях,
и сижу, и решить не могу: человек это,
или просто так – разговорчивый прах.
(Набоков 1992:38)

Прозаизация стихотворения является примером „романизованного жанра” (ср. Бахтин 1975), дающего простор более сложным особенностям прозы – введению чужого голоса, драматизации, полифонии и т.п. Так создаётся возможность передачи целых комплексов поэтического значения при помощи одних и тех же элементов текста. Этот приём особенно интересен касательно феномена цитатности и автоцитатности, поскольку автор искусно аранжирует его в форме переключки разных голосов. Цитаты из классической русской литературы („бурьян речи” – Н.В. Гоголь), ассоциации („есть тропинка вся в фиолетовой яворовой крови” – Бунин), намёки („Нет, никто никогда на пространстве великом ни одной не упомянет страницы твоей” – Пушкин) и реминисценции из собственной прозаической практики („И тогда я смеюсь, и внезапно с пера мой любимый слетает анапест, образуя ракеты в ночи – так быстра золотая становится запись. И я счастлив” – *Тяжёлый дым*) – способствуют сгущению плана психологических ассоциаций и обогащают репертуар возможных комбинаций значений.

Настоящую тему сопровождает и метапоэтический комментарий (автометаописание), состоящий в том, что

автор сознательно или даже специально в поэтический текст вводит уровень формального анализа того же самого текста. Эффект автометаописания возникает как следствие идентифи-

кации разных временных и пространственных параметров поэтического текста: времени написания, повествовательного времени, времени читательского восприятия” (Левин и др. 1974:73).

Если отнести к стихотворению Набокова как к „жанру путешествия, в котором развёртывается реализация метафоры *жизненный путь* – а это обозначает распределение вех в памяти” (Вайль 1995:412), мы столкнёмся с фундаментальной (роковой) авторской стратегией употребления метатекста: *Слава* – это *Exegi monumentum* „всевременной одновременности”, памятник из мрамора или гранита, причём описание структуры его вещества ориентировано на будущего читателя:

В длинном стихотворении „Слава” – писателя,
так сказать, занимает проблема, гнетёт
мысль о контакте с сознанием читателя. (Набоков 1962:43)

V. В ситуации расщепления единого корпуса русской литературы (трагической исторической реальности) Набоков при помощи характерных для поэтики акмеизма приёмов („Это тайна та-та, та-та-та-та, та-та”) устанавливает преемственность: ткань, как видно, закрывает и себя, и жизнь, и читателя, т.е. порождает текст, который собственными силами (средствами) воскрешает жизнь, убитую иной культурой (соц-реалистическая парадигма).

Использование литературоведения (филологии) имеет свою традицию в русской культуре. Известно, в частности, что для В. Розанова и филологически ориентированных писателей возможность говорения о литературе оказалась прежде всего возможностью говорения о русской жизни, о том, что нельзя было назвать прямо.

Смысл их жизни заключался в упрочении – через литературу и разговор о литературе – определённых жизненных принципов, поэтому нередко и сама биография создавалась по литературным канонам (напр. К. Леонтьев) как демонстрация, *живая фабула* этого жизненного принципа. (Сегал 1979:15).

Розанов в *Апокалипсисе*, после физического исчезновения материала прежней жизни, прошлое считает чем-то, без чего

невозможно жить. Таким подходом высказывается уважение к слову как

реальному инструменту и продукту культуры, тяготеющей к научной обоснованности методов и результатов исследований. Одновременно – сознательно или, прежде, несознательно – следуя розановскому духу – филология давно уже старается быть не только описанием, но и *способом жизни*, не только инструментом *понимания*, но и *жизнью*. (Там же, 17).

Когда культурная традиция оказалась прерванной, картины, музеи и машины уничтоженными, филология становится

временным исполняющим обязанности всей остальной культуры, нередко и всей остальной жизни в условиях максимального свёртывания культурностроительных возможностей. Филология является культурой *после* конца мира. (Там же, 18).

Подобного мнения, впрочем, придерживался и Мандельштам:

Литература – явление общественное, филология – явление домашнее, кабинетное. Литература – это лекция, улица; филология – университетский семинар, обитель. Да, именно литературный семинар, где пять студентов, между собой хорошо знакомых, обращающихся по имени-отчеству, слушают своего профессора, а в окно просовываются ветки знакомых деревьев из университетского сада. Филология – обитель, поскольку любая обитель держится на интонации и на цитате, на кавычках. (цит. по: Mandeljštam 1989:177).

Парадигму филологической повседневности продолжил гумилевский *Цех поэтов*, а также Мандельштам и Ахматова. Литература и филология перестали быть инструментом понимания жизни и с переходом в самую жизнь стёрли границы между „первичной” и „вторичной” литературой, между литературой и филологией.

Данный феномен является, значит, частью русской культурной традиции; но одновременно – и научным методом, потому что обладает определённой логичностью, эксплицитностью и непротиворечивостью. По своему же строю соответствует литературе, с помощью которой его описывают.

Впитывая в себя соки прошлого и взором обращаясь к будущему, Набоков как русский эмигрантский писатель

выносит словно волшебник, ошеломляя зрителей, лабораторию своих чудес. В этом, представляется мне, ключ для всего Сирина. Его произведения населены не только персонажами, но и неисчислимым множеством приёмов, которые наподобие троллов или гномов, шныряя между персонажами, работают всюду: пилят, режут, забивают, малюют (...) Они обустроивают мир произведения и сами становятся непременно важными. Сирин поэтому не скрывает, что одна из его главнейших задач – как раз показать, как живут и работают приёмы. (Ходасевич 1954:252-253).

Слава, таким образом, не только проблематизирует славу Владимира Набокова, но и выявляет глубокий символический смысл творчества в изгнании — „перевоплощение, муку, крест и воскресение” (*Biblijski leksikon* 1972:294).

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М.
1975 *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975.
- Броуде, И.
1990 *От Ходасевича до Набокова*, Tenaflly 1990.
- Вайль, П.
1995 *Пространство как метафора времени: стихи Иосифа Бродского в жанре путешествия*, "Russian Literature", 1995:37.
- Левин, Ю. и др.
1974 *Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма*, "Russian Literature", 1974:7/8.

- Мандельштам, О.
1966 *Собрание сочинений в двух томах*, т. II, Нью-Йорк 1966 (см. *Разговор о Данте*).
- Набоков, В. (Nabokov, V.)
1952 *Дар*, New York 1952.
1962 *Poesie*, Milano 1962.
1980 *Lectures on Literature*, New York 1980.
1992 *Весна*, "The Nabokovian", 1992:28 (Spring).
- Полухина, В.
1986 *Грамматика метафоры и художественный смысл*, в: *Поэтика Бродского*, Tenaflly 1986.
- Русская литературная критика*
1982 *Русская литературная критика*, Москва 1982.
- Сегал, Д.
1979 *Литература как вторичная моделирующая система*, "Slavica Hierosolymitana", 1979:IV.
- Струве, Г.
1984 *Русская литература в изгнании*, Париж 1984.
- Ходасевич, В.
1954 *Литературные статьи и воспоминания*, Нью-Йорк 1954 (см. *О Сирине*).
- Эткинд, Э.
1989 *Единство „Серебряного века“*, „Звезда“, 1989:12.
- Alexandrov, V.
1991 *Nabokov's Otherworld*, Princeton 1991.
- Biblijski leksikon*
1972 *Biblijski leksikon*, Zagreb 1972.
- Gluhak, A.
1993 *Hrvatski etimološki rječnik*, Zagreb 1993.
- Lukšić, I.
1997 *Natpisi ispod kalifornijskih fotografija Marine Temkine*, "Umjetnost riječi", 1997:4:239-288.

- Mandeljštam, O.
1989 *Pjesme i eseji*, Zagreb 1989 (cm. *O prirodi riječi*).
- Medarić, M.
1989 *Od Mašenjke do Lolite*, Zagreb 1989.
- Nabokov-Wilson Letters*
1979 *The Nabokov-Wilson Letters*, New York 1979.
- Setschkareff, V.
1980 *Zur Thematic der Dichter Vladimir Nabokov*, "Die Welt der Slaven", 1980:XXV:1.
- Tammi, P.
1992 *On Notaries and Doctors (Glory and Gumilev)*, "The Nabokovian", 1992:28 (Spring).
- Taranovsky, K.
1976 *Essays on Mandel'stam*, Cambridge and London 1976.

О „КАРТОТЕЧНОЙ” ПОЭЗИИ ЛЬВА РУБИНШТЕЙНА

Алессандро Ниеро

Не просто высказать суждение о современной русской поэзии.¹ Понадобилось приблизительно два десятилетия, чтобы на смену признанным поэтам „оттепели” и бурных шестидесятых пришло новое поколение русских поэтов, заявившее о себе лишь к исходу советского – началу пост-советского времени. Перестройка создаёт тот особенный исторический климат, в котором и проявляются молодые поэты, „если не вместе, то одновременно (...), не потрясая, хотя способные интересовать (...), не знавшие потрясений, не пережившие событий, на которые можно было бы однозначно указать – вот чем они сформированы” (Шайтанов 1986:76).

Впрочем, и конец шестидесятых, но больше всего семидесятые годы² также по-своему повлияли на ещё складывавшийся тогда творческий метод поэтов. Они не пережили второй мировой войны и событий 1956 и 1968 годов – они сформировались среди поколения, привыкшего к относительно замедленному течению жизни, разуверившегося и пассивного, чей облик определили серая будничность и завуалированная жестокость периода застоя. Начавшись и затянувшись ещё при Брежневе, этот период продолжался и при Андропове и Черненко, кредо и кратковременность пребывания у власти которых не внесли в него сколько-нибудь заметных изменений.

1 Ещё несколько лет назад А. Дравич отметил определённый кризис поэзии, которая „вот уже три десятилетия, несомненно, затмевается прозой”, хотя „относительная новизна художественных средств изображения у сегодняшней юной поэзии и представляется многообещающей” (Drawicz 1991b:1013, 1015; см. также Drawicz 1991a:767-768). Диаметрально противоположной точки зрения придерживается А. Уруссов, который считает, что подходит к концу „истинный век поэзии, под чьей сенью выросли самые выдающиеся прозаики” (Urussov 1997:503).

2 И. Кабаков так вспоминает атмосферу конца 60-х гг.: „(...) не могу вспомнить каких-то особенных переломов, взлётов и падений, каких-то необыкновенных ожиданий и следующих за ними разочарований” (Кабаков 1997:197).

В своём творчестве молодые поэты не брали действительность за „живое”, палитра их стихов не поражает яркими красками и контрастами кричащих тонов. Скорее, стихи их отличаются сочетаниями тщательно и скрупулёзно подбираемых выражений, в которых суть намеренно интерпретируется опосредованно, как бы „по касательной”. И именно за эти определённо „асоветские” черты – „непроницаемость”, „отстранённость”, „равнодушие” – часто критикуют многих современных поэтов. Хотя корректнее, наверное, было бы назвать их интеллектуалами, выразившими мотивы разочарования в своей скупой на эмоции поэзии:

Действительность, многократно пережитая и прочувствованная в ее „обыкновенности”, начинает восприниматься как совокупность обычаев, правил, обыкновений, регулирующих поведение человека и даже природы, – не столько как физическая данность или эмоциональная среда, но как система культурно устоявшихся значений (Эпштейн 1986:50).

Это всеобщее состояние в каждом конкретном случае по-разному повлияло на создание поэтических тестов. Прежде всего оно сказалось на складывании творческого метода тех поэтов, которые особенно хорошо чувствовали советскую специфику. Противоречие между застоём в политике и обществе и громкими, но голословными заявлениями об успехах социализма создавало благоприятную атмосферу для художественного воплощения мотивов разочарования. При этом значения слов и выражений, уже переживавших эрозию, в интерпретации *homo sovieticus* продолжали размываться. В толковании же поэта как чувствительной ипостаси значения до такой степени „смазывались”, что утрачивали не только связь с реальностью, но и лишались самой своей способности что-либо означать:

в СССР все реалии бытовой культуры „ирреализованы” до того, что кроме названий и знаков ничего не осталось, (...) государство (...) реализует понимание культуры (...) как ансамбля интертекстов.

Россия – это империя знаков (...): знаки поглощают не только символы, но и предметы (...). В таком панзнаковом государстве

все факты и действия, дела и тела мнимы, фальшивы, бессмысленны (...) (Хансен-Лёве 1997:220).

В подобном контексте умирания значимости слов, изнемогающих под гнётом официозной „лжеправды”, и родился концептуализм. Это преимущественно московское литературное течение, будучи неофициальным, тогда, в конце 60-х гг., появилось и начало развиваться как бы подпольно. С самого своего рождения оно было тесно связано с изобразительным искусством. После периода 20-х гг. концептуализм стал первым литературно-художественным течением, возникшим и развивающимся в относительной синхронии с подобными ему западными течениями:

Концептуализм в Москве складывался и развивался как творческая общность поэтов и художников. И если художники-концептуалисты работают в пространстве литературы, то поэты-концептуалисты в свою очередь тяготеют к пластическим, визуальным формам (Бобрицкая 1994:25).

Он намеренно разрушает уже достаточно хрупкие границы между искусством и литературой и их различными видами и жанрами. Получается, что своим творчеством концептуалист не только созидает, но одновременно и закладывает в него вопрос о том, какое же оно, и как оно функционирует. Причём концептуалист готов использовать любой материал – даже, скорее, предпочтёт самый тривиальный и распространённый, ведь тогда он сможет лучше и нагляднее показать несостоятельность общепринятого его употребления, и, в частности, применительно к словам, несущественность и относительность, нередко и абсурдность маркирующих их значений. Быт также сильно привлекает концептуалистов. Часто создаваемые ими художественные и словесные образы кажутся безучастными и невыразительными.

Лев Рубинштейн принадлежит к поэтической „ветви” концептуализма. В своём творчестве Рубинштейн вновь обращается к интерпретации так называемых „мёртвых зон” в языке – вплоть до самых „пределов” языка. За эту его особую трактовку слова его даже можно назвать „экстремистом”, поскольку она предполагает, что ничего экстралингвистическим

путём выразить нельзя, что с помощью языка всё можно опознать и обозначить; однако, подвергаясь постоянным опрощениям, уже сам язык теряет свою выразительность как бы „изнутри”. Таким образом, концептуализм, с одной стороны, выступает как „первооткрыватель внутренних языковых драм” (Айзенберг 1991:114), а с другой – проявляет в каком-то смысле заботу (не отмеченную при этом никакой идеологической или антиидеологической окраской) о восстановлении значимости языка. Как раз одной из целей Рубинштейна-поэта и стало, и то лишь до известной степени, восстановление семантической „подлинности”. Подобная задача представляется, однако, трудной, поскольку

в отчужденном, переприсвоенном языке невозможно выделить привилегированную зону подлинных значений и отграничить ее от зоны значений неподлинных, искаженных, навязанных идеологией и автоматизмом восприятия (Медведев 1992:7).

Язык, под этим углом зрения, рассматривается как нечто безнадежно закостенелое, не способное, по своей сути, разорвать те цепи условности, которые отчасти сам язык и создал. И образы в поэзии Рубинштейна, как было замечено, создаются „искусственным и подчеркнутым ироническим нагнетением культурных знаков, условных кодов, тяготеющих над современным сознанием” (Эпштейн 1986:53).

Рубинштейн как „автор текстов” смог увидеть свои работы опубликованными лишь во второй половине 80-х гг. Впрочем, он был уже признанным в Москве представителем антиконформистской культуры за свои необычные произведения, которые представляли собой своеобразные „картотеки”, то есть подборки карточек, похожие на библиотечные каталоги. Рубинштейн и в самом деле работал долгие годы библиотекарем. Выступая, он перебирает карточки и читает то, что на них написано. А надписи на карточках состоят из одной или нескольких фраз, отрывков текстов или просто отдельных слов. Подобные особенности его творчества не только сбивают с толка, но и делают весьма проблематичной саму идею „текста” (и, в частности, поэтического текста). К тому же сам стиль произведений Рубинштейна чрезвычайно смешанный и сложный – как бы „экстраиндивидуальный”. Таким образом,

его произведение представляет собой своеобразный набор-вместилище „надличностного”. Автор как бы с минимальным усилием собирает в это своё „произведение-вместилище” все разные разности, какие он оказывается в состоянии отыскать в языке. Вот как сам Рубинштейн оценивает то, что у него при этом получается:

Отсюда это мерцающее ощущение своего-чужого языка, присутствия-отсутствия автора в тексте и т.д.

Концептуальное сознание предполагает в тотально „окультуренном” пространстве отношение к тексту как объект, а к объекту как текст.

Что же касается проблем языка, то это скорее проблема *языков*, т.е. взаимодействие различных языковых пространств, различных *жанров* языка, в частных случаях – жанров литературы (Рубинштейн 1991:233 [*курсив автора*]).

Автор как будто намеренно вытесняет себя за рамки им же созданного текстуального пространства. Причём это „самовытеснение” он осуществляет путём особого подбора и комбинирования лингвистических единиц (слов, характеризующихся самой разной коннотацией, уже готовых фраз, различных уровней языка), тогда как выражение непосредственного авторского настроения отступает как бы на задний план. И, таким образом, пространство „освобождённой” от „чрезмерного” авторского влияния поэзии расширяется, и она становится способной „перемолоть” буквально всё – даже „непоэтическое”, вплоть до нон-поэзии и до „выхода из «стихов»” (Айзенберг 1991:110); всё это придаёт произведениям „пост-лингвистический” или „пост-поэтический” характер.³

„Анонимизация” автора как раз и делает так, что „форма начинает работать сама, по своим собственным законам” (*тот же*, 1990:24), пытаясь освободиться и от каких-либо идеологических ограничений и пут, под которыми в этом случае понимается не совокупность политических догм, а „весь комплекс соблазнительно легких способов обретения новой, фальшивой идентичности – политической, социальной, эстетической” (Медведев 1992:7). Подобное явление пока

³ См. название сборника другого представителя московского концептуализма, Д. Пригов: *Явление стиха после его смерти* (М. 1995).

лишь первый шаг к новой ступени в развитии индивидуального стиля „текста” и одновременно его „автора”. Последний, оказавшись лишённым своей очевидной функции, начинает как бы „гримироваться под режиссёра”.

Рубинштейн делает нас свидетелями постоянного смешения логических построений, в результате которых язык как бы преобразуется в своеобразные „словесные изделия”. Он пользуется различными прозаико-поэтическими формами (отрывками, стихами, набросками, микропрозой), чтобы облегчить „автомонтаж” – самоорганизацию языка, который может даже принимать метрическое построение, как, например, в начале цикла *Появление героя*:⁴

1. Ну что я вам могу сказать?

2. Он что-то знает, но молчит.

3. Не знаю, может, ты и прав.

4. Он и полезней, и вкусней.

5. У первого вагона в семь.

(Рубинштейн 1996:47)

В этом хоре „голосов, перекликающихся в лишенной тел пустоте” (Зорин 1991:268), степень творческого участия автора кажется близкой к нулю. Или правильнее было бы сказать, что здесь автор постарался показать свойственную языку тенденцию к созданию ритмических связей. Строгость приведённого почти что „пушкинского звучанья” (*там же*, 269) тетраметра служит как бы общим знаменателем в потенциально бесконечном „море” голосов. Она словно „вырывает” эти частотные высказывания, превращая их скорее в своеобразный „зародыш” поэзии, чем в часть бытового контекста.⁵

4 Рамки вокруг текстов здесь стараются графически воспроизвести „карточки” Рубинштейна как это совершенно к месту было сделано издателем Иваном Лимбахом в издании *Регулярное письмо*, СПб. 1996.

5 Само собой разумеется, что на подобные вещи можно смотреть с диаметрально противоположной точки зрения: поэзия как бы спонтанно, естественным путём, „насыщает себя” бытовыми конструкциями-высказываниями; причём она словно обогащает себя тем, что в языке уже

Действенная роль Рубинштейна состоит в том, что он, как бы сам „отступая в тень”, выявляет присущие языку свойства, старается стимулировать вполне естественную тенденцию русского языка к ритмическим построениям. Язык, словно сам по себе, „сгущается”, с лёгкостью преобразуется в конструкции, координируемые позицией ударений и числом слогов. Тем самым он как бы сводит на нет искусственность, к которой неизбежно приводит „комбинаторное” творчество поэта. Перед читателем проходят „сжатые” в стих „фиктивные элементы, остатки фабулы”, которые „переплетаются во множестве сюжетных линий без центра” (Хансен-Лёве 1997:237). Каждая силлабическая (и синтаксическая) связь, в силу семантической узнаваемости фраз, как бы высвечивает контуры контекста, которые словно призывают читателя/слушателя к ретроспективному восстановлению того, что лежало „за стихом”. Среди процитированных фраз могла оказаться и какая-нибудь авторская фраза самого Рубинштейна, но трудно выявить её – ведь автор как бы „растворяется” в тексте, будучи не „отцом” ему, а только „отчимом”.

Вторая часть *Появления героя* организована по-другому (карточки 95-110) там, где после сложного в метрическом плане „шума голосов” появляется некий ученик,⁶ которого всё более занимают, беспокоят, даже мучают экзистенциальные вопросы, но ответа на них он так и не находит:

103. Вначале он [ученик] подумал: „Куда смотреть? Ведь во все стороны: вперед и назад, направо и налево, вверх и вниз, вширь и вглубь разворачивается бестолковое пространство наших аритмических усилий и притязаний. Куда же смотреть?”

автохтонно подготовлено. Поэт тогда, как своеобразный законодатель, вмешивается в этот процесс, перенося на условно более высокий, литературный уровень бытовую лексику.

6 На первых 94 карточках, каждая из которых написана четырёхстопным ямбом, эпизодически намечается на последующее явление „ученика”:

6. Там дальше про ученика.

32. А что там про ученика?

93. А где же про ученика?

(Рубинштейн 1996:47, 49, 53)

(...)

108. Потом он подумал: „Постепенно становясь все ближе к неопровержимому пределу, пора бы уже, кажется, и взяться за ум в то время, как причины и следствия то и дело меняются местами, и уже не поймешь, где что...”

109. Потом он подумал: „Все ближе постепенно становясь к описываемому рубежу, вдруг как не хватит на последнее усилие в то время, как я пробую ухватиться за ускользающие нити то ли мыслей, то ли воспоминаний и не могу, не могу, не могу...”

(Рубинштейн 1996:55-56)

Монолог отчаявшегося „ученика” Рубинштейна чем-то напоминает размышления подросткового „лишнего человека”. Таким образом, вполне возможно, что один из ключей к пониманию творчества этого автора (и других концептуалистов) следует искать именно в русской классической литературе:

Гоголь и Достоевский концептуалистов – это авторы-болтуны, производящие бесконечные речи и дискуссии, пустые разговоры и плохие шутки, водопады дискурсов и дигрессий – но уже не в ироническом духе „отступлений” и ретардаций Стерна, но в оголенном и бессмысленном отчаянии (отчасти чеховского) человека, состоящего исключительно из слов, фраз, вербальных жестов и пустых обещаний (Хансен-Лёве 1997:235).

Весьма трудно определить жанр подобного произведения. Самому Рубинштейну нравится соотносить свои произведения с так называемым „интержанром” (Рубинштейн 1996:6). Вот какие советы он даёт, чтобы облегчить прочтение своих текстов: „ОБЩЕЕ ПРИМЕЧАНИЕ. В оригинале каждый фрагмент текста располагается на отдельном листе (или на карточке). Автор просит учитывать это при чтении и при перепечатке” (см. *Личное* 1991:84). Так, от контекста, куда непосредственно „встраивается” произведение этого своеобразного поэта, начинает в значительной степени зависеть само прочтение текстов. Пространство, лежащее между карточками, как бы придаёт каждой карточке законченность в оформлении, которая может нарушиться при „контекстуальном переходе” от карточки к

печатной странице. Роль влияющих на истолкование, на первый взгляд, побочных факторов, таким образом, растёт. Речь, в частности, идёт о наличии белого фона-пространства между печатными строками. Складывание из букв слогов, из слогов слов, а из слов фраз происходит в пространстве абсолютно чистой поверхности бумаги. Эта поверхность как бы окружает изолированный текст своим пространством, так сказать, „пророческого”, (если не „метафизического”) свойства.⁷ Подобный „сакральный” тон мы обнаружим и в одной „метапоэтической” фразе Рубинштейна, который в *Сонете 66* пишет: „В идеале – это языковая мистерия” (Рубинштейн 1989:89).⁸

Отмеченные выше особенности творчества Рубинштейна подчёркивают неповторимость его оригиналов, имеющих, впрочем, не только значимость необычного в своём роде „автографа”, но и осязаемую плотность подлинно художественного изделия. А принимая во внимание взаимосвязь между поэзией и изобразительным искусством, лежащую в основе данного творчества, можно обнаружить известное родство между произведениями Рубинштейна и, с одной стороны, наследием дадаистов, а с другой, – в рамках того же концептуализма – с комбинациями текстов и предметов, созданных Приговым и Кабаковым. И всё-таки, поскольку творчество Рубинштейна больше сосредоточено именно на языке, оно и представляет собой своеобразное „символическое хранилище языка, (...) предмет, отражающий существующие формы языковой деятельности человека” (Бобрицкая 1994:22).

В то же время оригинал произведения Рубинштейна будет отличаться и богатством пластики:

7 Не случайно А. Зорин „разглядел” в коротких текстах Рубинштейна контуры человеческих губ, чёрного отверстия рта, говорящего словно посреди пустоты (Зорин 1991:267-268) и при этом упомянул такого „метафизического” поэта как И. Бродский, который заметил, что поэт может сочинять стихи благодаря „соображениям скорей всего бессознательно-миметическим: чёрный вертикальный сгусток слов посреди белого листа бумаги, видимо, напоминает человеку о его положении в мире, о пропорции пространства к его телу” (Бродский 1992-95:15).

8 Можно, однако, допустить, что и подобные „фразы-откровения” (которые кажутся очередной попыткой „самого” произведения как бы смотреть на себя со стороны) являются просто-напросто неотъемлемой частью произведения и не в состоянии не подчиниться сочинительской логике автора.

Мне кажется, что аутентичный, т.е. „объемный” вариант моего текста примерно так же соотношен с плоским вариантом, как, скажем, оркестровая партитура с переложением для одного или двух инструментов. Скорее всего я преувеличиваю. Но такую возможность желательно учитывать (Рубинштейн 1991:235).

Итак, читатель, получая, по крайней мере, самый общий „настрой” на чтение работ Рубинштейна, должен научиться рассматривать каждое его отдельное произведение как бы „в отрыве” от традиционного, привычного, успокаивающего глаз своей последовательностью построения печатной страницы. В печатной публикации установлению связей между написанным читателю помогает даже чисто техническая, типографская сторона её организации. Печатное воспроизведение одного за другим (пусть и разных) текстов непременно соотносится с логикой создания книги, тогда как сам Рубинштейн открыто заявил о том, что

пачка карточек – это предмет, объем, это НЕ-книга, это детище «внегугемберговского» существования словесности (*там же*).

Лично присутствовать на правильной, с учётом их специфики, „декламации” подобных текстов означает „вживаться” в особый ритм чтения, пробуждая множественность чувств. Такое декламационное чтение напоминает как бы озвученный голосом просмотр карточек некоего поэтического каталога. Удачное сравнение „поэтических карточек” с каталогом принадлежит Зорину (Зорин 1989). Возможность использовать это сравнение как своеобразный ключ к истолкованию карточек кажется весьма перспективной. Подход к ним может быть лишённым всякой логики (случайное прочтение) или, наоборот, логичным (прочтение в алфавитном порядке) – ведь и само понимание мира и жанра разнится от случая к случаю, так как меняется очерёдность последних.⁹ Каждая карточка представляет собой совокупность информации, но в то же время она входит в совокупность высшего порядка. Она, кроме того, является и элементом поэтической

9 См. об этом самого Рубинштейна: „Текст (...) читается то как бытовой роман, то как драматическая пьеса, то как лирическое стихотворение и т.д.” (Рубинштейн 1996:6).

формы, каким могут быть, например, стих, строфа. Как проявят себя карточки, зависит от специфической манеры того, кто их перебирает и читает, и тогда „между движением, развитием смысла и каталогичным, механическим способом его подачи возникает подспудное напряжение, определяющее эмоциональную энергию этой поэзии” (*там же*, 91). Таким образом, подспудно выкристаллизовывается идея представить „каталог” как своеобразную модель мира. С подобной точки зрения, чисто практические функции, например, конторских и бухгалтерских книг, реестров, списков, перечней могут вдруг обрести самодовлеющую эстетическую ценность: „Этот жанр, проходя с разной интенсивностью через всю историю литературы и культуры, с особой яркостью вспыхивает в порубежные периоды, в частности, касающиеся смены культур” (Цивьян 1993:213).

В *Каталоге комедийных новшеств* мы обнаружим, в частности, серию карточек, в которых перечислены примеры поведения в разных случаях жизни, взглядов на мир, выходов из разных положений. Речь там, однако, идёт лишь о наборе потенциальных возможностей выбора (см. на координирующую анафору „можно”) и о его как бы предварительных, противоречащих¹⁰ к тому же одна другой стадиях. Упомянутые стадии в целом представлены в одной и той же сдержанной, бесстрастной, нейтральной, „инвентарной”¹¹ манере. Никак и нигде не выражены ни степень вероятности таких возможностей,

10 В приведённой колонке высказываний замечен нисходящий переход от философского к прозаическому:

39. Можно почти машинально конструировать мифологические ситуации;

40. Можно оказаться в более чем двусмысленном положении;

41. Можно оказаться неподалеку и зайти, чтобы выпить чаю и поболтать;

(Рубинштейн 1996:13)

11 Ср. с тем, что пишет Эпштейн об организации текста и образности в творчестве Кабакова: „Текст строится (...) как неподвижный список, реестр, перечень того, что изображено или не изображено на картине, или того, что могут подумать о ней зрители.” И дальше: „Такой текст может иметь форму графика, расписания, объявления, афиши, словаря – важна перечислительная, регистрирующая интонация (...)” (Эпштейн 1993:181).

ни формы их использования; нет указаний и на то, чему автор отдаёт предпочтение. Рубинштейн, скорее, имеет своей целью выразить потенциально бесконечную серию¹² подчёркнуто относительных точек отсчёта. Последние, в силу их природы, могут, вероятнее всего, рассматриваться как отправные точки складывания комедийных ситуаций:

13. Можно устранить любые сомнения, найдя лишь мощный ритмообразующий фактор существования – но в этом-то и вся трудность;

(...)

15. Можно начать с чего угодно, будучи уверенным в том, что любое начало в данном случае будет многообещающим;

(Рубинштейн 1996:10-11)

Другой тип каталога мы найдём в произведении Рубинштейна *С четверга на пятницу*. Там автор посредством череды вещей снов выражает определённые „ориентиры”, собрав их на „мета-карточку”, в которой они-то и раскрывают его цели и намерения:

1. Всю ночь мне снились пограничные области бытия. Проснувшись, я сумел вспомнить только что-то между водой и сушей, молчанием и речью, сном и пробуждением и успел подумать: „Вот она, эстетика неопределённости. Вот и снова она...”

(там же, 39)¹³

Эстетика неопределённости, впрочем, связана не только с откровениями лирического героя цикла, но и с проблемой

12 См.:

106. Можно прекратить все это в любой момент – и в этом достоинство комедийных новшеств;

(Рубинштейн 1996:18)

13 См. также следующую карточку из цикла *Каталог комедийных новшеств*:

97. Можно и саму неопределённость объявить конструирующим началом;

(Рубинштейн 1996:17)

жанра. Приведённый ниже и последующие связанные с ним отрывки прозы в определённый момент начинают приобретать всё более ритмический характер, отчего и чтение, декламация становятся строго регулярными и, в конце концов, сводятся к трохеическому тетраметру:

20. Мне приснилось, что нам всем/ жить приходится на ощупь:/
здесь лазейка, тут забор,/ там стена добротной кладки.../ И
проходит наша жизнь –/ от решенья до сомненья,/ от кивка
до междометья,/ от мечты до маеты... [знак «/» мой – А.Н.]

(там же, 42).

В следующей карточке обнаруживаются и рифмы:

21. Снилось будто свет погас/ где-то там, посередине./ И уже не
слышен глас/ вопиющего в пустыне./ И развеялось тепло –/
не вернуть его обратно./ Только взгляд стекла в стекло –/
мигомлетный и невнятный... [знак «/» и курсив мои – А.Н.]

(там же).

Деля данные предложения по правилам стихосложения, мы получаем образцы „стихов в прозе”, состоящие из двух четверостиший, написанных четырёхстопным ямбом с чередующимися мужскими и женскими рифмами. На поэтический характер текста, кроме чисто „технических” признаков стихосложения, указывает и наличие традиционно-поэтического „гласа”. Рубинштейн, явно противореча правилам графического оформления текста, помещает стихи в прозаический контекст или, точнее, постепенно трансформирует прозаический текст в поэтический. Подобным приёмом он уменьшает различие между поэзией и прозой и наглядно показывает один из возможных вариантов интерпретации вышеупомянутой эстетики неопределённости. В этом собственно и заключается одна из прерогатив концептуализма, и как признаёт сам Рубинштейн:

Для концептуального текста вообще характерно жанровое или даже родо-видовое смещение: бытовая речь в роли стиховой и наоборот и т.д. (Рубинштейн 1991:233).

Пределом выражения логики неопределённости окажутся, к примеру, следующие банальные, тривиальные утверждения, находящиеся уже на грани тавтологии:

42. Уже на грани сна и пробуждения приснилось мне, что то, что есть, то и есть.
Проснувшись, я подумал: „Ну и правильно...”

(Рубинштейн 1996:45)

Впрочем, банальное и тавтологическое представляются весьма важными категориями в творческой практике Рубинштейна-концептуалиста, поскольку именно они как бы испытывают способность языка утверждать, что „что-то есть что-то”. Так, особенно тяжёлому испытанию в созданных автором условиях „палингенезиса” подвергаются лингвостилистические и лингвосемантические связи. Слова, словно испытывая собственную семантическую выразительность и устойчивость, складываются преимущественно в очень простые предложения, как будто встретившиеся после долгой разлуки:

- Можно?
- Можно.
- Что-нибудь есть?
- Есть.
- Число?
- Любое.
- Имя?
- Не обязательно.
- Проблема?
- Остается.
- Время?
- Идет.
- Что идет?
- Время.
- Время идет.
- Море волнуется.
- Месяц светит.
- Котенок плачет.
- Озаряется – Восток.
- Время идет.
- Устает – ребенок.

- Мячик – отскакивает.
(Рубинштейн 1992:27-28)

Опробовав сочетаемость слов, язык, по сути, основной „агент” в этом тексте, создаёт ряд нетривиальных сочетаний, основанных на сложных и противоречивых ассоциациях:

- Сознание начинает – дребезжать.
(...)
- Умывается – прохожий.
(...)
- Мертвые – не в курсе дела.
(там же, 28)

Итак, данные примеры, как видно, служат не столько образованию мотивированных семантически высказываний, сколько выяснению, по схеме, напоминающей начальный курс преподавания какого-нибудь иностранного языка, степени устойчивости самой грамматической структуры. В двух приведённых ниже фразах в структуре вопроса мы найдём уже все грамматически необходимые компоненты ответа:

- Что не претендует ни на что?
- Ни на что не претендует вода.
(там же, 30)

Переход от прозы к поэзии приводит к созданию двустиший, передаваемых трохеическим ритмом, содержание которых сводится к упрощённой экзистенциальной тематике. Их язык, основанный на не слишком рафинированном и податливом материале, путём дедукции преобразуется в короткий „неуклюжий” поэтический текст:

- Что неделимо?
- Неделима наша воля.
- Что нелегко?
- Наша ноша нелегка.
- Что получается вместе?
- Вместе получается: „Неделима наша воля. Наша ноша нелегка”.
(там же, 30-31)

И в этом случае опять сам Рубинштейн, прибегая в который раз к метапоэтической вставке в текст, объясняет суть использованного им приёма:

- Что делается?
 - Исследуется механизм спонтанно возникающих и саморазрушающихся коммуникаций...
 - Что там?
 - Там так называемые „живые” зоны языка обнаруживают признаки тления в то время, как вроде бы давно уж отпетые прорастают внезапными клейкими листочками...
- (там же, 30)

Игровой элемент в творчестве Рубинштейна никогда не служит чисто развлекательным приёмом. Открывать первоосновы языка означает испытывать радость¹⁴ от овладения его самыми безличными сторонами, умудряться „реагировать эстетически на то, что все воспринимают как шум, как помехи” (Айзенберг 1991:113). С этим, очевидно, соглашается и автор:

- Мокрой ветке в окно стучать;
 - Мокрая ветка в окно стучит,
 - Воет ветер, вода журчит.
 - И хотя все это уже давно и хорошо известно,
 - Почему-то все равно интересно.
 - А что касается рифмы, то она в данном случае является лишь бледным рудиментом стиха.
 - Да и то не всегда.
- (Рубинштейн 1992:37)

Тексты Рубинштейна по-своему драматичны и театральны. Цикл *Всё дальше и дальше* создаёт абстрактный образ разряжённого пространства: частотные пространственные наречные маркёры „здесь” и „дальше” реально не соотносятся ни с каким определённым местом; действие совершается безликим

14 По этому поводу А. Медведев пишет, что „языковые пласты, казалось бы безнадежно отчужденные от сознания автора и абсолютно непригодные для «прямой речи», неожиданно становятся объектом нежного любования и подчиняются логике авторской, индивидуальной интонации” (Медведев 1992:8).

некто; прямая речь также не ведётся от лица какого-нибудь конкретного персонажа, а вводится неопределённо-личной конструкцией „говорится” или выражается посредством неуточнённых „голосов”. На этот раз в „каталоге” Рубинштейна оказываются слабости и несовершенства людские. Там он как бы выстраивает в ряды разные „типы человеческие” по их крайне скупым и сжатым характеристикам. Друг Рубинштейна поэт Т. Кибиров назвал подобную манеру „стилистической аскезой” (см. *Личное* 1991:85). В данном случае она выражается в приведении упомянутых характеристик посредством местоимений или субстантивированных причастий, отчего создаётся впечатление абсолютной беспристрастности и полного бесстрастия, свойственных, например, заключениям медико-судебных экспертиз:

32. Здесь говорится: „Все эти непровинившиеся, признающиеся, как бы приободрившиеся, но поминутно впадающие в уныние, не уступающие друг другу в стремлении осмыслить происходящее, но ни черта не понимающие, влачащие поклажу собственных надежд и утверждающие, что все потеряно, то запаздывающие, то приходящие раньше времени, колышущиеся от слабого ветерка и упорствующие в собственных заблуждениях, полагающие, что все позади, и переминающиеся с ноги на ногу в ожидании хоть каких-то перемен – ну полно уже – пора остановиться”.

(Рубинштейн 1996:24)

В этом отрывке можно обнаружить примеры своеобразной „онтологической невнимательности” и связанные с ней намеренно допущенные „оплошности”, которые в тексте как бы безжалостно выставлены для общественного порицания. Сжатость, скудость и отвлечённость характеристик и лаконичность способов их выражения делают высказывания, составляющие этот отрывок, похожими на авторские ремарки в пьесах. Что позволяет заметить в тексте Рубинштейна ярко выраженную тенденцию к некоторым драматургическим формам:

20. Вот некто, преувеличенно внимательный, не замечает главного. Сосредоточиваясь на мелочах, он выглядит немного смешным;
 Некто, устремленный в вечность, поскользнулся и падает. На него падает яркий свет. Довольно жалкое зрелище;
 Некто не может прийти в себя от какой-то ошарашившей его новости. Так он – оглушенный – и ходит;
 Некто теряется в толпе. Его обнаруживают, шумно приветствуют, почти насильно вытаскивают на середину. И вот он стоит;

(там же, 21-22)

Сцены к концу цикла основаны на более детальных описаниях, но персонажи и там по-прежнему изображены намеренно схематично. Цикл завершается монологами, которые произносит некий „голос”, как бы вещающий „из пустоты”. Театральность произведения Рубинштейна делается особенно очевидной в последней карточке, когда там вырисовывается как бы „набросок” главного героя в кульминационный момент его жизни:

52. Совсем другая сцена: По оформлению сцены ясно, что погода с утра стоит отменная, вчерашний порывистый ветер утих, унеся с собой рваные остатки сплошной безысходной хмури.
 По освещению сцены ясно, что на душе у героя, шаги которого уже слышны за сценой, чисто, светло и немного грустно, как в лучшую пору юности.
 По внезапно наступившей тишине ясно, что в жизни героя наступает едва ли не самый решительный момент. Однако родившийся в недрах абсолютной тишины шум незаметно нарастает. Он все нарастает, постепенно становясь невыносимым.

ЗАНАВЕС

(там же, 26-27)

Таким образом, и последняя сцена не выглядит полностью завершённой, окончательно поставленной и оформленной. Присутствие там главного героя, почти совсем скрытого кули-

сами, весьма условно. Его „психологическое состояние” может угадываться лишь по внешним, чисто декорационным элементам. Своеобразный „театр” Рубинштейна даже тогда, когда автор как будто готов прекратить „обезличивание” своего героя, так ни на секунду и не решается приоткрыть его лицо, чтобы не придавать абстрактному образу индивидуальные черты. Сцену окончательно скрывает занавес, а усиливающийся всё более шум полностью заглушает своим сплошным фоном могущие ещё что-то сообщить и выразить голоса и звуки.

* * *

Сама идея испытать какое-либо эстетическое наслаждение от творчества Рубинштейна при подобном его скольжении „по границам жанров” (*там же*, б) может показаться маловероятной; едва ли следует рассчитывать и на спонтанное, немедленное пробуждение чувств от прямого, непосредственного контакта с его текстами. Впрочем, если справедливо утверждение Е. Монтале о том, что искусство слова „безнадёжно семантическое” (Montale 1972:59), то и весь упомянутый выше „набор” лингвистических „фактов” в той или иной степени обязательно соотнесёт себя с какими-то событиями, историями, предметами, душевными состояниями. И все они, несмотря на концептуалистический интеллектуальный контроль, всё-таки могут быть восприняты как „не условные” благодаря тому элементарнейшему процессу „опознания”, который позволяет увидеть в тексте, даже сквозь своеобразную призму „антилитературных” элементов, облик живого человека, его дела и опыт. Таким образом, карточки Рубинштейна, будучи как бы особым охлаждающим дыхание жизни фильтром, не в состоянии полностью скрыть свой повышенный, хотя и пессимистический „экзистенциальный коэффициент” (Erofeev 1991:7). И как будто язык переживает своё второе рождение: ведь когда Рубинштейн ограничивает его семантико-лексические, синтаксические и экспрессивные возможности, он словно сам по себе решает восстановить то, что у него отобрали – и ему тогда, очевидно, всё равно, сделает ли он это взбунтовавшись,

следуя традиции или просто по инерции.¹⁵ Язык, как бы то ни было, старается перебороть своеобразную хирургию концептуалистов, их иногда кажущиеся бесстрастными операции.

ЛИТЕРАТУРА

- Айзенберг, М.
1990 *Вместо предисловия*, в: *Понедельник: семь поэтов самиздата*, М. 1990:7-26.
1991 *Некоторые другие*, „Театр”, 1991:4:98-118.
- Бобрицкая, Е.
1994 [предисловие] в: *Концептуализм*, М. 1994 [без указания страниц, но: 6-63].
- Бродский, И.
1992-95 *Нобелевская лекция*, в: *Сочинения Иосифа Бродского*, в 4 тт.-х, СПб. 1992-95:1:5-16.
- Зорин, А.
1989 *Каталог*, „Литературное обозрение”, 1989:10:90-92.
1991 „Альманах” – *взгляд из зала*, в: *Личное дело № __*, М. 1991:246-271.
- Кабаков, И.
1997 *70-е годы*, „Новое литературное обозрение”, 1997:25:177-200.

15 См. следующий фрагмент:

81. А теперь представим себе, что любой разговор, даже тот, что зашел в тупик, все равно продолжает жить своею собственной жизнью.
--

(Рубинштейн 1996:137)

- Личное*
1991 *Личное дело № __*, М. 1991.
- Медведев, А.
1992 *Как правильно срубить сук, на котором сидишь*, в: Д. Пригов, Л. Рубинштейн, В. Сорокин, *Судьба текста*, [М.] 1992:7-9.
- Рубинштейн, Л.
1989 *Из неизданного*, „Литературное обозрение”, 1989:10:87-90.
1991 *Что тут можно сказать*, в: *Личное дело № __*, М. 1991:232-235.
1992 *Время идет. Меланхолический альбом*, в: Д. Пригов, Л. Рубинштейн, В. Сорокин, *Судьба текста*, [М.] 1992:23-37.
1996 *Регулярное письмо*, СПб. 1996.
- Шайтанов, И.
1986 *Преимущественно о тридцатилетних*, „Вопросы литературы”, 1986:5:73-113.
- Хансен-Лёве, А.А.
1997 *Эстетика ничтожного и пошлого в московском концептуализме*, „Новое литературное обозрение”, 1997:25:215-244.
- Цивьян, Т.
1993 *К семантике и поэтике вещи (несколько примеров из русской прозы XX века)*, в: *Aequinox*, М. 1993:212-227.
- Эпштейн, М.
1986 *Поколение, нашевшее себя*, „Вопросы литературы”, 1986:5:40-72.
1993 *Пустота как прием*, „Октябрь”, 1993:10:177-192.
- Drawicz, A.
1991a *La letteratura degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta*, в: *Storia della letteratura russa. Il Novecento. III. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Torino 1991, т. III, ч. III:757-783.

- 19916 *La letteratura russa alla fine degli anni Ottanta*,
B: *Storia della letteratura russa. Il Novecento. III. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Torino 1991, T. III, ч. III:1003-1018.
- Erofeev, Vikt.
1994 *I "fiori del male" russi: una letteratura che emana fetore*, "Linea d'ombra", 1994:91:4-7.
- Montale, E.
1972 *Nel nostro tempo*, Milano 1972.
- Urussov, A.
1997 *Fine dell'utopia: la letteratura russa del periodo post-sovietico*, B: *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino 1997:II:487-518.

SIÓDMY ANIOŁ JEST...
(«SIÓDMY ANIOŁ» HERBERTA)

Roman Bobryk

Urodzony w 1924 roku we Lwowie Zbigniew Herbert (1924-1998) należy do najlepszych i najbardziej znanych polskich poetów współczesnych.¹ Stawia się go w jednym rzędzie z Czesławem Miłoszem i Wisławą Szymborską. Herbert jest przy tym jednym z najbardziej znanych polskich poetów w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych, laureatem wielu prestiżowych nagród literackich na całym świecie, takich jak Nagroda im. Lenaua, Nagroda im. Herdera i Nagroda Bethlena. Należy też do najczęściej i najlepiej tłumaczonych współczesnych polskich poetów. Jego utwory przekładane były między innymi na język angielski, niemiecki, włoski, serbski, rosyjski.

¹ Herbert znany jest przede wszystkim ze swojej twórczości poetyckiej. Opublikował 9 tomów wierszy. Są to: *Struna światła* (1956, drugie wydanie 1994), *Hermes, pies i gwiazda* (1957, drugie wydanie 1997), *Studium przedmiotu* (1961, drugie wydanie 1995), *Napis* (1969, drugie wydanie 1996), *Pan Cogito* (1974, drugie wydanie 1993), *Raport z obłożonego Miasta* (wydanie I - Paryż 1984, wydanie I krajowe 1992), *Elegia na odejście* (1992), *Rovigo* (1992) i *Epilog burzy* (1998). Za najważniejszy w dorobku poetyckim Herberta uważa się tom *Pan Cogito*, w którym poeta powołał do istnienia postać Pana Cogito (bohatera uważanego zwykle za alter ego autora) obecną odtąd w każdej kolejnej poetyckiej książce tego autora. [Postacią tą (zwłaszcza imieniem „Pan Cogito”) zajmuję się w oddzielnym artykule (Bobryk 1998)].

Poezja nie jest jednak jedynym uprawianym przez Herberta rodzajem twórczości literackiej. Oprócz utworów poetyckich jest on też autorem pięciu krótkich dramatów (*Jaskinia filozofów*, *Rekonstrukcja poety*, *Drugi pokój*, *Lalek* i *Listy naszych czytelników*), przeznaczonych w równym stopniu do wystawiania na scenie czy do realizacji radiowej, jak i do czytania.

Herbert jest też znakomitym eseistą. Opublikował dwa tomy esejów. Pierwszy z nich to poświęcony kulturze zachodnioeuropejskiego średniowiecza i odrodzenia „dziennik podróży” po książkach i muzeach – *Barbarzyńca w ogrodzie* (pierwsze wydanie - Warszawa 1962, drugie - Wrocław 1997). Drugi z nich – *Martwa natura z wędzidłem* (Wrocław 1993) poświęcony jest życiu kulturalnemu i sztuce Holandii w XVI i XVII wieku.

Herbert debiutował w 1956 roku tomem wierszy *Struna światła*.² Tom ten (przyjęty przez niektórych krytyków jako zwiastun dużego talentu literackiego) w dużej części poświęcony jest niezbyt odległej wówczas tematyce wojennej i trudno się w nim doszukać cech charakterystycznych dla wyraźnie zarysowanego w późniejszych utworach systemu poetyckiego tego autora. Pojawiają się one już w następnym, wydanym zaledwie rok później zbiorze *Hermes, pies i gwiazda*. Tom ten tematycznie odbiega od poprzedniego. Niemal nie ma w nim utworów nawiązujących do tematyki wojennej (jednym z nielicznych jest wielokrotnie przedrukowywany w różnych antologiach wiersz *U wrót doliny*). Pojawiają się tu natomiast motywy, które odtąd staną się charakterystyczne dla poezji Herberta. Mowa między innymi o tematyce związanej z kulturą europejską, o sceptycyzmie wobec powszechnie wyznawanych poglądów, o wpisanej w wiersze Herberta niechęci do wszelkich ideologii (a także sztuki).

Jednym z najwcześniejszych utworów Herberta, w którym można odnaleźć niektóre elementy jego systemu poetyckiego jest *Siódmy anioł* z tomu *Hermes, pies i gwiazda*. Wiersz ten jest jednak niemal niezauważany przez badaczy i do dziś nie doczekał się samodzielnej analizy.³

SIÓDMY ANIOŁ

- | | |
|---|--------------------------|
| 1 | Siódmy anioł |
| 2 | jest zupełnie inny |
| 3 | nazywa się nawet inaczej |
| 4 | Szemkel |

-
- 2 Chodzi tu wyłącznie o debiut książkowy. Wcześniej, od 1948 roku, Herbert publikował sporadycznie artykuły (między innymi w „Tygodniku Wybrzeża”, gdzie ukazał się popularyzatorski cykl *Poetyka dla laików*) oraz recenzje i szkice (w „Arkonie” i „Tygodniku Powszechnym”). Pierwsze jego wiersze ukazały się w 1950 roku na łamach prasy katolickiej („Tygodnik Powszechny” i „Dziś i Jutro”).
- 3 Wiele miejsca poświęca wprawdzie temu utworowi Andrzej Kaliszewski w swojej książce o poezji Herberta (Kaliszewski 1982:122 i n.), ale jego angelologiczne rozważania dotyczą przede wszystkim kwestii zgodności czy niezgodności imion aniołów Herberta z pocztą siedmiu aniołów i niemal nie dotyczą treści samego wiersza. Natomiast Barańczak poświęca temu utworowi zaledwie kilka zdań, w których mówi tylko o tytułowym siódmym aniele jako o „zarażonym ludzką niedoskonałością” (Barańczak 1994:115).

- 5 to nie co Gabriel
6 złocisty
7 podpora tronu
8 i baldachim
- 9 ani to co Rafael
10 stroiciel chórów
- 11 ani także
12 Azrael
13 kierowca planet
14 geometra nieskończoności
15 doskonały znawca fizyki teoretycznej
- 16 Szemkel
17 jest czarny i nerwowy
18 i był wielokrotnie karany
19 za przemyt grzeszników
- 20 między otchłanią
21 a niebem
22 jego tupot nieustanny
- 23 nic nie ceni swojej godności
24 i utrzymują go w zastępie
25 tylko ze względu na liczbę siedem
- 26 ale nie jest taki jak inni
- 27 nie to co hetman zastępów
28 Michał
29 cały w łuskach i pióropuszcach
- 30 ani to co Azrafael
31 dekorator świata
32 opiekun bujnej wegetacji
33 ze skrzydłami jak dwa dęby szumiące
- 34 ani nawet to co
35 Dedrael
36 apologeta i kabalista
- 37 Szemkel Szemkel

- 38 – sarkają aniołowie
 39 dlaczego nie jesteś doskonały
- 40 malarze bizantyńscy
 41 kiedy malują siedmiu
 42 odtwarzają Szemkela
 43 podobnego do tamtych
- 44 sądzą bowiem
 45 że popadliby w herezję
 46 gdyby wymalowali go
 47 takim jak jest
 48 czarny nerwowy
 49 w starej wyleniającej aureoli⁴

Istnieją dwa typy odbioru przekazów artystycznych. Jeden polega na tym, że przekaz odczytuje się w języku, którym dysponuje odbiorca. Pod pewnymi względami język ten może być zgodny z językiem dzieła, ale zasadniczo nie jest – na dzieło nakłada się zewnętrzny dla niego system konotacji i wartościowań. Strategia drugiego jest inna. Tu odbiorca zawiesza swoją, powiedzmy za Eco, „encyklopedię” i tylko trzyma ją w pogotowiu. Sam zaś usiłuje rozszyfrować autorski język/kod konceptualizowania przedstawianego świata.

Współczesna refleksja o przekazie artystycznym stoi na stanowisku, że dzieło rozszyfrowuje się samo. Łotman powiedziałby – uczy własnego języka, a Barańczak czy Balcerzan – samo pokazuje swój język. Najprostsze strategie takiego uczenia/pokazywania to operacje na świecie przedstawionym i na jego tekstowej postaci (na artefakcie). Operacje te to nic innego jak segmentacja poziomów prymarnych (obligatoryjnych) na sekundarne (autorskie) jednostki znaczące. Naszym zadaniem jest więc rozpoznanie tych jednostek i ustalenie ich znaczenia.

Pokazując język sztuka nie pokazuje znaczeń i to jest obszar w miarę luźnych interpretacji i pewnej swobody odbiorcy. Pokazuje natomiast (i nie może tego pokazywania uniknąć) właśnie segmentację. Rzecz polega więc na tym, by właściwie tę autorską segmentację – granice tych jednostek znaczeniowych –

4 Tekst wiersza według drugiego wydania tomu *Hermes, pies i gwiazda* (Herbert 1997:61-63).

zidentyfikować. A sztuka w tym pomaga. Na różnych poziomach, różnej rangi i różnej wielkości. Od serii powtórzeń na poziomach artykulacyjnych (fonologiczne w literaturze, kinetyczne w filmie, grafemicznych w malarstwie) do serii (co najmniej dwuczłonowej) na poziomach kompozycyjnych.

W tekstach poetyckich segmentacja na poziomach kompozycyjnych pokrywa się zwykle z graficznym rozczłonkowaniem tekstu, tj. z podziałem na wersy i strofy, a większe jednostki znaczeniowe najczęściej tworzone są w oparciu o takie rozczłonkowanie utworu – ich granice pokrywają się z granicami wersów i strof.

Tak właśnie wygląda to w przypadku wiersza Herberta. Kompozycyjnie rozpada się on na 3 części: wstęp wprowadzający tematykę utworu – „inność” siódmego anioła (w. 1-4), część zasadnicza opisującą ową inność w relacjach z pozostałymi sześciu aniołami (w. 5-39) i opisującego spojrzenie na odmienność Szemkela z innej perspektywy epilogu (w. 40-49). Centralna część wiersza opisująca inność siódmego anioła również składa się z trzech niemal równych części „symetrycznie rozmieszczonych względem siebie”. Kryterium, na podstawie którego dokonuje się ten podział jest sposób opisu Szemkela. Pierwsza (w. 5-15) i trzecia (w. 27-36) część opisują go przez negację, tj. określają jakich cech sześciu aniołów Szemkel nie posiada, część druga (środkowa) pokazuje go zaś takim, jaki jest. Przy próbie graficznego przedstawienia kompozycji wiersza możemy otrzymać następujący jego obraz:

*Siódmy anioł
jest zupełnie inny
nazywa się nawet inaczej
Szemkel*

to nie co Gabriel
złocisty
podpora tronu
i baldachim

**Szemkel
jest czarny i nerwowy
i był wielokrotnie karany
za przemyt grzeszników**

nie to co hetman zastępów
Michał
cały w łuskach i pióropuszech

ani to co Rafael
stroiciel chórów

**między otchłanią
a niebem
jego tupot niustanny**

ani to co Azrafael
dekorator świata
opiekun bujnej roślinności
ze skrzydłami jak dwa dęby
szumiące

ani także
Azrael

**nic nie ceni swojej godności
i utrzymują go w zastępie**

Slavica tergestina 7 (1999)

kierowca planet
 geometra nieskończoności
 doskonały znawca fizyki
 teoretycznej

tylko ze względu na liczbę siedem

ani nawet to co
 Dedrael
 apologeta i kabalista

ale nie jest taki jak inni

Szemkel Szemkel
 – sarkają aniołowie
 dlaczego nie jesteś doskonały

*malarze bizantyńscy
 kiedy malują siedmiu
 odtwarzają Szemkela
 podobnego do tamtych*

*sądzą bowiem
 że popadliby w herezję
 gdyby wymalowali go
 takim jak jest
 czarny nerwowy
 w starej wyleniającej aureoli⁵*

Przy takim graficznym rozplanowaniu tekstu wyraźnie widać, że tytułowy siódmy anioł zajmuje (w układzie wiersza) miejsce pośrednie między dwiema trójkami aniołów. Pozwala to przypuszczać, iż obie trójki są na jakimś poziomie „równe” sobie, a i poszczególni aniołowie wydają się na pewnym poziomie mieć jednakowy status (o czym świadczyć może jednakowy sposób pokazywania różnic między poszczególnymi aniołami i Szemkelem – definiowanie przez negację). Tu jednak narzuca się pytanie, do czego w takim wypadku potrzebna jest Herbertowi dwudzielność szóstki aniołów (jej podział na dwie trójki) i czy możliwa jest wymiennność składu tych trójek?

5 W zaproponowanym tu zapisie tekstu pierwsza strofa odpowiada pierwszej (wprowadzającej) części wiersza, fragment zapisany w kolumnach – rozpadającej się na trzy mniejsze części drugiej, a pozostałe trzy strofy stanowią epilog. Czcionką pogrubioną zaznaczono te fragmenty wiersza, które odnoszą się bezpośrednio do Szemkela, drukiem zwykłym – opisujące pozostałych sześciu aniołów, zaś kursywą – strofy mówiące o spojrzeniu na odmiennosc Szemkela z innej perspektywy (o widzeniu go przez malarzy bizantyńskich).

Aby odpowiedzieć na te pytania należy sprawdzić, czy istnieją jakieś cechy wspólne dla wszystkich aniołów wchodzących w skład poszczególnych trójek, dzięki którym można byłoby uznać je (trójki) za jednostki wyższego rzędu.

Pierszą trójkę aniołów tworzą Gabriel, Rafael i Azrael. Pierwszy z nich przedstawiony jest w wierszu jako „złoćisty”, „podpora tronu i baldachim” (domyślać się należy, że chodzi tu o tron Boga). Znajduje się zatem jednocześnie pod tronem i nad nim. Czyni to z tronu punkt centralny, wokół którego wszystko zostało rozmieszczone. Najbliższym otoczeniem tego punktu jest Gabriel, który jest przy tym „złoćisty”, a więc pozostaje samą barwą/blaskiem (chwały Bożej) i jako taki nie może być skażony „materialnością”.

Rafael jako „stroiciel chórów” (anielskich), chociaż wydaje się bardziej oddalony od tronu, również pozbawiony jest cech materialnych. Jego domeną są muzyka i śpiew, a więc rzeczy związane ze światem duchowym. Jako „stroiciel chórów” strzeże harmonii wszechświata.

Trzeci z aniołów – Azrael jest najbardziej z całej trójki oddalony od *primum mobile* i najbardziej zbliżony do świata materialnego.⁶ Zawiaduje ruchem rzeczy istniejących, ale ze względu na ich odległość od Ziemi niemal (dla nas) abstrakcyjnych. Jego funkcja jest więc równie oderwana od rzeczywistości co funkcje Gabriela i Rafaela. Azrael kieruje niewidocznym dla oka ruchem planet. Jako „geometra nieskończoności” zajmuje się mierzeniem tego, co pozbawione jest wymiarów. Azrael jest też „doskonałym znawcą fizyki teoretycznej” – zajmuje się nauką o ogólnych właściwościach i budowie materii oraz o głównych formach jej ruchu lub zmian, ale celem uprawianej przez niego gałęzi fizyki jest głównie formułowanie ogólnych praw rządzących przyrodą. Jest to przy tym, jak podkreśla się w tekście, fizyka teoretyczna, istniejąca tylko w założeniach i przeciwstawna praktyce.

6 Jego oddalenie od tronu Boga mogą sugerować części „geo-” i „teo-” w nazwach jego funkcji. Pierwsza z nich w wyrazach złożonych wskazuje na ich związek znaczeniowy z ziemią, druga sugerować może związek z bóstwem. Części te mogą umiejscawiać Azraela na granicy sfery niebieskiej i świata ziemskiego. Z dalszego ciągu analizy wynika, że jest on ostatnim aniołem związanym ze sferą niebieską, a druga trójka zawiaduje już sferą ziemską.

Aniołowie zestawieni w pierwszą trójkę stanowią w wierszu Herberta odrębną grupę. Ich cechą wspólną jest „amaterialność”. Wszyscy związani są ze sferą niebieską i znajdują się w pobliżu *primum mobile*, a ich funkcje związane są z zawiadywaniem wszechświatem.

W odróżnieniu od opisów Gabriela, Rafaela i Azraela opisy drugiej trójki aniołów zawierają wiele rzeczowników będących nazwami przedmiotów konkretnych, ściśle związanych ze światem materialnym.

Pierwszy z tej trójki – Michał jest wprawdzie „hetmanem zastępów” (niebieskich), co wiązałoby go ze sferą niebieską, ale, w odróżnieniu od wcześniejszych (w kolejności tekstu) aniołów, jego charakterystyka zawiera już nazwy konkretnych przedmiotów („cały w łuskach i pióropuszcach”). Przy tym określenie „hetman zastępów” w języku polskim i polskiej kulturze może w równym stopniu odnosić się do „urzędu” niebieskiego, jak i do „ziemskiego” dowódcy wojskowego w dawnej Polsce. Decyduje tu wyłącznie kontekst, w jakim się ono pojawia.

Drugi z tej trójki aniołów – Azrafael jest „dekoratorem świata” i „opiekunem bujnej wegetacji”. Funkcja ta ściśle wiąże go ze światem ziemskim. Słowo „świat” służy w *Biblii* i tradycji chrześcijańskiej do określania ziemi jako przeciwieństwa nieba (Heit 1983:290). Azrafael jako jego „dekorator” ma za zadanie poprawiać go i upiększać. Drugie określenie (również ściśle wiążące go ze światem ziemskim i materialnym, a dokładniej ze światem roślinnym) świadczy o tym, że czyni to za pomocą roślinności. Jego ścisły związek ze światem flory i światem ziemskim w ogóle podkreśla jeszcze i to, że dla opisania jego wyglądu użyto porównania z najbardziej materialnym i trwałym z drzew (jest to anioł „ze skrzydłami jak dwa dęby szumiące”).

Ostatniego anioła z tej trójki – Dedraela określa się jako „apologetę i kabalistę”. Nazwy te pozwalają także i jego powiązać ze światem ziemskim. Używa się ich bowiem nie w odniesieniu do aniołów, lecz do ludzi. Apologetami nazywa się grupę pisarzy chrześcijańskich z II wieku, którzy zajmowali się obroną swojej religii przed oskarżeniami jej przeciwników, a ogólnie określa się tym mianem obrońcę jakiegokolwiek doktryny czy idei. Kabalista zaś to znawca *Kabały*, człowiek, który zajmuje się metafizycznymi rozważaniami na temat istoty Boga i wierzy w możliwość oddziaływania na zjawiska w przyrodzie za pomocą kombinacji

liter imienia boskiego. Dedrael jako „apologeta i kabalista” zajmuje się zatem poszukiwaniem porządku w stworzonym świecie i dowodzeniem, że istniejący świat jest najlepszy z możliwych.

Tym sposobem podobnie jak pierwsza, tak i druga trójka aniołów tworzy w wierszu Herberta oddzielną grupę. W odróżnieniu od Gabriela, Rafaela i Azrafaela, którzy zawiadują sfera niebieską i całym wszechświatem, aniołowie ci są ściśle związani ze światem ziemskim a ich funkcje polegają na sprawowaniu władzy nad tym światem.

Jeżeli obie trójki stanowią dwie odrębne dziedziny i zawiadują dwiema różnymi sferami – niebieską i ziemską, to umieszczenie Szemkela w układzie wiersza pomiędzy tymi trójkami czyni z niego (na poziomie kompozycji) ogniwo łączące je. W tak skonstruowanym świecie jest on nie „siódmym”, ale „czwartym”, środkowym (tak jak ma to miejsce w układzie kolejności tekstu) aniołem. Jego funkcja polega na byciu „między”. Tym samym wypełnia on podstawową misję, która zawarta jest już w samym słowie „anioł” [gr. *angelos* tłumaczy się jako *posłaniec*] – łączy „niebo” i „ziemię”.

Zaproponowany graficzny sposób przedstawienia kompozycji wiersza zwraca też uwagę na inne wewnątrztekstowe zależności, często niewidoczne przy czytaniu tekstu w jego właściwym układzie. Jeśli przyjrzeć się uważniej spreparowanej głównej części utworu, okaże się, że odpowiadające sobie strofy poszczególnych części wiążą się ze sobą tematycznie. Widoczne stają się w ten sposób zwłaszcza związki pomiędzy odpowiadającymi sobie aniołami obu trójek, a także, na tle tych powiązań, odmienność Szemkela w stosunku do pozostałej szóstki.

W przypadku pierwszej pary, tj. Gabriela i Michała ich powiązania ujawniają się już w początkowych słowach strof opisujących te anioły. Strofa odnosząca się do Gabriela rozpoczyna się od słów „to nie co”, a odnosząca się do Michała – „nie to co”. Mamy tu zatem do czynienia jedynie ze zmianą szyku wyrazów. Zasadnicze podobieństwa pomiędzy pierwszymi aniołami obu trójek ujawniają się przede wszystkim na płaszczyźnie kolorystycznej i w ich statusie „społecznym”. Gabriel jest „złocisty”, a Michał „cały w łuskach” (zbroi), zatem obaj na swój sposób lśnią. Obaj sprawują też bardzo wysokie funkcje – jeden jest „podporą tronu” (w przenośnym znaczeniu najważniejszą

postać w państwie), drugi „hetmanem zastępów” (wodzem naczelnym), a w związku z tym są pełni dostojęstwa i bardzo stabilni/statyczni. W przeciwieństwie do tych lśniących aniołów Szemkel jest czarny. Nie jest to czerń symboliczna.⁷ Służy do podkreślenia tego, co kilka razy zostało w wierszu wypowiedziane *explicite* – Szemkel „jest zupełnie inny”. Jego inność w stosunku do Gabriela i Michała widoczna jest również w innych cechach wymienionych w wersach 16-19. Ich dostojęstwu i stabilności przeciwstawia się tu nerwowość siódmego anioła i wynikającą z niej dynamikę. Szemkel był przy tym „wielokrotnie karany za przemyt grzeszników”. W odróżnieniu od obu pełniących „oficjalne” i zaszczytne funkcje aniołów zajmuje się więc czymś nielegalnym, potajemnym, a przez to wydaje się kimś gorszym od tamtych (jest przestępcą). Jego status w społeczności anielskiej obniża dodatkowo fakt, że był za swoją „działalność” wielokrotnie karany, jest recydywistą. Odmienność (niższy status) Szemkela manifestuje się również w warstwie leksykalnej opisywanych strof. O ile w strofach odnoszących się do Gabriela i Michała występuje jedynie słownictwo podniosłe i związane z wyżynami życia społecznego („podpora tronu”, „baldachim”, „hetman zastępów”), to w strofie opisującej siódmego anioła pojawia się leksyka związana z życiem powszednim i niższymi warstwami społeczeństwa („przymyt”).

Bardzo podobnie wygląda sytuacja w przypadku wzajemnych stosunków drugiej pary aniołów (Rafael i Azrafael) i ich relacji względem Szemkela. Tu także można doszukiwać się powiązań między nimi w planie wyrażenia. Są one jednak o wiele wyraźniejsze. Zarówno strofa prezentująca Rafaela, jak i ta odnosząca się do Azrafaela rozpoczynają się od tych samych słów („ani to co”). Dodatkowo imię drugiego z nich zawiera w sobie imię pierwszego (*Az-rafael* – *Rafael*). Prócz tego także nazwy ich funkcji są niemal tożsame – czasowniki, od których je utworzono („stroić” i „dekorować”) są w języku polskim synonimami. Funkcje te sprowadzają się w swoich sferach (niebiańskiej i

7 Tekst nie odwołuje się bezpośrednio do utrwalonej w kulturze symboliki czerni jako koloru śmierci, czy też powiązanego ze sferą diabelską. Szemkel jest wprawdzie „inny”, „nic nie ceni swojej godności” (którą jednak ma) i „był wielokrotnie karany za przemyt grzeszników”, nadal jednak pozostaje aniołem i „utrzymują go w zastępie”. Przy tym mimo manifestowanej w wierszu „niedoskonałości” jest on postacią dobroduszną.

ziemskiej) do tego samego – do dbania o utrzymanie harmonii i piękna w powierzonych danemu aniołowi dziedzinie. W przypadku Rafaela są nią chóry anielskie (tj. cała sfera niebieska), a w przypadku Azrafaela – świat ziemski. W opisie obu tych aniołów pojawiają się też słowa nazywające określone dźwięki lub konotujące dźwięk (przy Rafaelu – „chóry”, przy Azrafaelu porównanie jego skrzydeł do dwu „dębów szumiących”). Opis Szemkela wiąże ze strofami prezentującymi tę parę przede wszystkim właśnie słowa nazywające dźwięk. W przeciwieństwie do tej dbającej o zachowanie harmonii, piękna i ładu w świecie pary aniołów Szemkel ze swoim „tupotem nieustannym” wprowadza do świata dysharmonię. Dysharmonię tę wydaje się przy tym wprowadzać już sam ruch „między otchłanią a niebem”, gdyż także ta para aniołów mimo pozorów dynamiki zawartych w odczasownikowych nazwach ich funkcji i porównaniu skrzydeł Azrafaela do dwóch dębów szumiących w zestawieniu z Szemkelem pozostaje bardzo statyczna. Również „tupot” siódmego anioła przy „chórach” i szumie skrzydeł jest czynnikiem burzącym spokój i ład świata.

Trzecią parę aniołów stanowią w tym układzie Azrael i Dedrael. W ich przypadku wzajemne powiązania nie są tak widoczne w planie wyrażenia, jak miało to miejsce w dwóch poprzednich parach. Nie oznacza to jednak, że aniołów tych nic ze sobą nie wiąże. Związków między nimi można doszukiwać się w ich funkcjach. Pierwszy strzeże porządku wszechświata, drugi stara się ów porządek w świecie odnaleźć (odczytać). Obaj zajmują się przy tym dziedzinami bardzo doniosłymi i wyłącznie teoretycznymi: Azrael fizyką teoretyczną, Dedrael apologetyką i kabalistyką. W zestawieniu z nimi Szemkel (jako przemytnik grzeszników) wydaje się być postacią mało ważną. Jest jednak niezbędny dla utrzymania liczby siedmiu aniołów, a więc dla zachowania tak ważnej dla obu tych aniołów harmonii świata.

Wzajemne powiązania odpowiadających sobie aniołów z obu trójek prowadzą do wniosku, że obie dziedziny, którymi zawiadują te trójki także są do siebie podobne. Charakteryzuje je jednakowa struktura świata. Z kolei fakt, że strofy opisujące Szemkela w mniejszym lub większym stopniu wiążą się tematycznie ze strofami dotyczącymi poszczególnych odpowiadających sobie w obu trójkach aniołów jeszcze raz świadczyć może o jego funkcji łącznika między tymi światami.

Jednocześnie jednak strofy opisujące sześciu aniołów świadczą o hierarchicznym tych aniołów uporządkowaniu. Najwyższe miejsce w hierarchii (a zarazem najbliższe tronu) zajmuje Gabriel. Zaraz po nim znajduje się zawiadujący chórami anielskimi Rafael. Trzeci anioł z pierwszej trójki – Azrael jest umiejscowiony na granicy pomiędzy sferą niebieską a światem ziemskim (patrz przypis 6). Michał, od którego rozpoczyna się druga trójka aniołów, zawiaduje już światem ziemskim. Następny z tej trójki – Azrafael, zawiaduje jeszcze mniejszym dominium – światem roślinnym, ostatni zaś – Dedrael, opisywany jest za pomocą słów stosowanych w odniesieniu do ludzi i zajmuje się najogólniej mistyką. Szemkel zajmuje w tej hierarchii miejsce ostatnie. Świadczą o tym słowa mówiące, że on to „ani nawet to co Dedrael”. Wyrażenie „ani nawet” jest sygnałem zakończenia wyliczania, a samo „nawet” świadczy o tym, że Dedrael (do którego się ono odnosi) zajmuje z całej szóstki miejsce najniższe. Szemkel to jednak „ani nawet to co Dedrael” – jest „gorszy” od ostatniego z tamtych. Zajmuje się sprawami nielegalnymi (przemycem), nie dba o swój wygląd i „nic nie ceni swojej godności”. Jest najbardziej podobny do człowieka, a jako taki zajmuje w zastępie ostatnie, siódme miejsce.⁸

Należy przy tym pamiętać, że strofy opisujące Szemkela zawsze (zwłaszcza w II części wiersza) służą budowaniu opozycji Szemkel ↔ inni aniołowie. Także w relacjach między sferą niebieską i ziemską wyraźnie widać, że „siódmy anioł jest zupełnie inny”. Jego inność polega na tym, że wygląda i zachowuje się inaczej niż

8 W systemie poetyckim Herberta anioł – w powszechnej opinii istota doskonała – zwykle przedstawiany jest negatywnie.

W wierszu *U wrót doliny* (Herbert 1997:9-11) aniołowie zachowują się jak hitlerowcy w obozie koncentracyjnym – oddzielają matki od dzieci, zabierają najdrobniejsze nawet pamiątki.

Z kolei w prozie poetyckiej *Siedmiu aniołów* (Herbert 1997:128) są oni podobni do wampirów: „(...) Jeden z nich nagłym ruchem wyjmuję mi z piersi serce. Przykłada do ust. Inni robią to samo.”

W wierszu *Zobacz* (Herbert 1994:41) pojawia się określenie „aniołowie wyniośli i bardzo nieziemscy”, a w prozie poetyckiej o wymownym tytule *Żeby tylko nie anioł* (Herbert 1995:79) pojawia się wprost stwierdzenie: „(...) Lepiej być skrzypieniem podłogi niż przeraźliwie przeźroczystą doskonałością.”

Sympatię Herberta zdają się wzbudzać jedynie anioły takie jak Szemkel – „zarażone ludzką niedoskonałością” (por. Barańczak 1994:115-116).

reszta (patrz np. w. 17), w odróżnieniu od tamtych – doskonałych i nieruchomych⁹ – jest ruchliwy i dynamiczny (w. 20-22) i „nic nie ceni swojej godności”.

Dynamiczny, aktywny charakter Szemkela widoczny jest przy tym nie tylko w fakcie, że nieustannie kursuje on „między otchłanią a niebem”. Jedynie on został opisany w wierszu za pomocą czasowników („jest”, „nazywa się”, „był wielokrotnie karany”, „nic nie ceni swojej godności”). Pozostali aniołowie, chociaż zajmują wyższe miejsca w hierarchii anielskiej, pozostają nieruchomi i beczynni. Jedyną ich czynnością o jakiej mówi tekst jest sarkanie, złośliwe wypominanie Szemkelowi jego

9 W kodzie poetyckim Herberta doskonałość niemal zawsze nacechowana jest negatywnie. W wierszu *W pracowni* (Herbert 1995:13-14) boska doskonałość okazuje się nieludzka, zaś niedoskonałość człowieka „jest dobra”:

Pan Bóg kiedy budował świat
marszczył czoło
obliczał obliczał obliczał
dlatego świat jest doskonały
i nie można w nim mieszkać

za to
świat malarza
jest dobry
i pełen pomyłek.

Doskonałość wiąże się zwykle u Herberta z nieruchomością. W wierszu *Objawienie* (Herbert 1995:65-66) jego bohaterowi niemal udaje się osiągnąć stan doskonałości („moja nieruchomość/ była prawie doskonała”). Przeszkadza mu w tym przyjsie listonosza. W zakończeniu wiersza obiecuje sobie na przyszłość nie reagować na żadne przeszkody i siedzieć

nieruchomy
zapatrzony
w serce rzeczy

martwą gwiazdę
czarną kroplę nieskończoności

Dobór epitetów wskazuje na ironiczny podtekst tych słów. Doskonałość jest w rzeczywistości martwością. Stąd w twórczości poetyckiej Herberta doskonałe są przede wszystkim „przedmioty martwe” [por. np. *Kamyk* (Herbert 1995:59), *Przedmioty* (Herbert 1997:113)] albo „od mięsa życia odrąbane” postaci z obrazów [*Mona Liza* (Herbert 1995:25-27)].

niedoskonałości (w. 37-39). Czynność ta powoduje, że, wbrew tekstowi utworu, nie można ich uważać za aniołów doskonałych (zgodnie z powszechnymi wyobrażeniami wolnych od wszelkiego grzechu, a więc także złości) i nadaje ich „doskonałości” charakter ironiczny. W odróżnieniu od nich Szemkel, który wielokrotnie „przemyczał grzeszników” do nieba, (co równoznaczne jest pomocy w zbawieniu ich, czyli jednemu z podstawowych zadań anioła), jako dobroduszny, pokorny i nie dbający o swoją godność i strój spełnia wszystkie wymogi, by (w świetle tradycji chrześcijańskiej) być doskonałym aniołem.

Prowadzi to do wniosku, który przeczy słowom wiersza. W rzeczywistości to nie Szemkela „utrzymują w zastępie tylko ze względu na liczbę siedem”. To siódmy anioł jest prawdziwym aniołem. Reszta stanowi niezbędny dodatek dla utrzymania świętej liczby siedmiu aniołów.

Wniosek ten, jak i wszelkie wiadomości dotyczące wyglądu Szemkela, dostępny jest jedynie na podstawie wypowiedzi podmiotu opisującego go. Znający prawdziwe oblicze siódmego anioła malarze bizantyńscy, chcąc pozostać w zgodzie z ogólnie przyjętą doktryną rezygnują z przedstawienia go takim jaki jest w rzeczywistości i odtwarzają go „podobnego do tamtych”. Sztuka w ich pojęciu polega przede wszystkim na podporządkowaniu się obowiązującym kanonom, a wszelkie odstępstwo od nich zasługuje na potępienie.

Dwie ostatnie strofy wiersza są przejawem charakterystycznej dla poezji Herberta nieufności do wszelkich doktryn, konwencji artystycznych i sztuki w ogóle. Nieufność ta manifestowana jest w jego utworach w sposób dwojaki.

Może się to odbywać przez otwarte podważanie prawdziwości przedstawianego obrazu (lub opisywanej doktryny), jak ma to miejsce na przykład w wierszu *Pokój umeblowany* (Herbert 1997:49-50):

jeden obrazek na ścianie
przedstawia Wezuwiusza
z pióropuszem dymu

nie widziałem Wezuwiusza
nie wierzę w czynne wulkany

drugi obraz
to wnętrze holenderskie

z mroku
kobięce ręce
nachylają dzbanek
z którego sączy się warkocz mleka

(...)

liście oddychają światłem
ptaki podtrzymują słodycz dnia

nieprawdziwy świat
ciepły jak chleb
złoty jak jabłko

Autentyczność świata przedstawionego na obrazach została tu zanegowana *explicite* w samym utworze. Prawdziwy jest tylko świat „tu” i „teraz”:

odrapane tapety
meble nie oswojone
bielma luster na ścianach
to są wnętrza prawdziwe.

Drugi, bardziej złożony sposób polega na pokazaniu mechanizmów kierujących daną konwencją i pozostawieniu jej oceny czytelnikowi. Widać to między innymi w zakończeniu wiersza *Trzy studia na temat realizmu* (Herbert 1997:36-38):

3

na koniec oni
autorzy płócien podzielonych na prawą stronę i lewą stronę
którzy znają tylko dwa kolory
kolor tak i kolor nie
(...)
którzy mówią
potem kiedy zamieszkamy w owocach
będziemy używali subtelnego koloru „może”
i „pod pewnym warunkiem” o perłowym połysku

ale teraz ćwiczymy dwa chóry
 i na pustą scenę
 pod oślepiające światło
 rzucamy ciebie
 z okrzykiem: wybieraj póki czas
 wybieraj na co czekasz
 wybieraj

I aby ci pomóc nieznacznie popychamy języczek wagi

Ostatni wers tej części wiersza podważa swobodę wyboru, jakiego zmuszony jest dokonać „rzucony pod oślepiające światło” (a więc ktoś, kto nie widzi, między czym a czym ma wybierać). Czyni to z tego aktu wybór „ze wskazaniem”, wybór bez możliwości wyboru.

W przypadku *Siódmego anioła* sytuacja wygląda nieco inaczej. Tutaj fałszywość konwencji ujawnia się dopiero po odszyfrowaniu sensu utworu. Bez odczytania, że to Szemkel jest jedynym prawdziwym aniołem fakt, że malarze bizantyńscy malują go podobnego do pozostałych ciągle będzie odbierany wyłącznie jako chęć uczynienia go bardziej anielskim. Tymczasem świadomie albo nieświadomie zatajają oni wiedzę o tym jak powinien wyglądać i wygląda prawdziwy anioł.

LITERATURA

Baczewski Andrzej
 1991

„Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy”
 Zbigniewa Herberta. [W:] Baczewski Andrzej,
Szkice literackie. Asnyk. Konopnicka. Herbert.
 Rzeszów. s. 85-93.

Slavica tergestina 7 (1999)

- Barańczak Stanisław
1994 *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta.* Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej. Wrocław.
- Bobryk Roman
1998 *Кто такой Пан Cogito? [W:] Русская филология. 9. Сборник научных работ молодых филологов.* Tartu Ülikooli Kirjastus, Nrdõõ/Tartu 1998, n. 211-219.
- Davidson Gustav
1998 *Słownik aniołów. W tym aniołów upadłych.* Przełożył Janusz Ruszkowski. Zysk i S-ka Wydawnictwo. Poznań.
- Faryno Jerzy
1975 *Semiotyczne aspekty poezji o sztuce. Na przykładzie wierszy Wisławy Szymborskiej.* „Pamiętnik Literacki” z. 4. s. 123-145.
1979 *Семиотические аспекты поэзии о живописи.* “Russian Literature”, VII-1, January. North-Holland Publishing Company. Amsterdam. pp. 65-94.
- Heit O.
1983 *Słownik terminów biblijnych.* Zjednoczony Kościół Ewangeliczny. Warszawa.
- Herbert Zbigniew
1993 *Pan Cogito.* Wydanie II poprawione. Wydawnictwo Dolnośląskie. Wrocław.
1994 *Struna światła.* Wydanie II przejrane. Wydawnictwo Dolnośląskie. Wrocław.
1995 *Studium przedmiotu.* Wydanie II poprawione. Wydawnictwo Dolnośląskie. Wrocław.
1997 *Hermes, pies i gwiazda.* Wydanie II poprawione. Wydawnictwo Dolnośląskie. Wrocław.
- Kaliszewski Andrzej
1982 *Gry Pana Cogito.* Kraków.

Poradecki Jerzy
1990

Arytmetyka współzucia. Przesłanie moralne poezji Zbigniewa Herberta. „Prace Polonistyczne” seria XLVI. s. 5-20.

Przybylski Ryszard
1978

Między cierpieniem a formą. [W:] Przybylski Ryszard, *To jest klasycyzm.* Warszawa. s. 124-175.

РЕЗЮМЕ

Текст стихотворения Херберта можно разделить на три основные части: введение в тематику произведения – отличие седьмого ангела (1-4), главную часть, в которой речь идёт о той же тематике (5-39) и эпилог (40-49). Самая же главная часть произведения тоже распадается на три части. Первая (5-15) и третья (27-36) говорят о том, каких особых примет, свойственных остальным ангелам, не имеет седьмой; серединная (16-26) характеризует только его самого.

В композиции произведения титульный седьмой ангел (Шемкель) находится между двумя тройками ангелов. Первая среди этих троек управляет вселенной (небом), вторая – миром (землёй). Таким образом Шемкель (который „курсирует” между бездной и небом, а в структуре стихотворения находится между тройками) является связным между небом и землёй. Итак, он исполняет миссию, которая скрывается в самом слове „ангел” (гр. *αγγελος* переводится как *посыльный*).

Также занятия, которые выполняет седьмой ангел, свидетельствуют (вопреки тому, что говорится во всём стихотворении) об его ангельском характере. Шемкель занимается „контрабандой грешников” в рай – другими словами, он помогает им спастись. В отличие от него, единственное занятие, которое выполняют остальные ангелы, это злостное прикрикивание на него. Таким образом оказывается, что произведение Херберта читается в плане содер-

жания наоборот, чем в плане выражения. Только седьмой ангел является действительно ангельским – остальные шесть нужны только для того, чтобы сохранить сакральное число „7”.

Эпилог стихотворения вводит характерную для поэзии Херберта проблематику недоверчивости ко всем доктринам, художественным конвенциям и искусству вообще. Во многих его произведениях искусство и конкретные произведения искусства являются чем-то оторванным от жизни, фальшивым. В случае *Седьмого ангела* (*Siódmego anioła*) эта фальшивость обнаруживается только в том случае, когда обнаруживается ангельский характер титульного седьмого ангела. Только тогда выходит наружу, что византийские художники, когда изображают Шемкеля похожим на других ангелов, одновременно утаивают правду о том, как должен выглядеть настоящий ангел.

TOWARDS THE ETYMOLOGY
OF RUSSIAN *TOPOL'* 'POPLAR'¹

Alexander Falileyev - Morfydd E. Owen

The Russian word *topol'* 'poplar' presents a philological problem. The word, which was attested in the eleventh century, cf. also the form *topolije*, has been analysed as a cognate of Latin *populus* 'poplar' with a dissimilation $p-p > t-p$ and has been further associated with Gk. *πτελέα* 'elm' (Vasmer 1953:III:121).² An alternative explanation of *topol'* was also offered by M. Vasmer, who suggested that this Russian tree-name was a borrowing from a Middle Latin form *papulus* (cf. OHG *papilboum*). Neither of these etymologies has received universal approval. We should like to offer another explanation of the form and associate the Russian tree-name *topol'* (masc.) with *top'* meaning 'swamp', or 'marsh'. Another Russian word *topol'* (fem.) which derives from *top'* has the meaning 'swampy place'.³ Apart from the general typological observations on the correlation between the plant- and tree-names on the one hand, and the names for swamps and marshes, on the other, a following dossier of semantic analogies can be compiled to support this theory.

The Modern Welsh forms *gwern*, *gwernen* (cf. Old Cornish *guern* gl. *malus*, *guernen* gl. *alnus*; Middle Breton *guern*, Old Irish *fern*, Gaulish *uerno*-) have a transparent etymology and find their place in Pokorny's entry **uer-(e)nā* (Pokorny 1959:1169).⁴ The word has two meanings: 'alder-trees', and 'alder-grove, alder-marsh, swamp, quagmire, damp meadow' (*Geiriadur Prifysgol Cymru* 1950-:1645). It has been more than once noted, that alder is a "hydrophile" tree, and the data point to a relationship between 'swampy place', and the name of this tree.⁵ This semantic cor-

1 We are grateful to Dr N. Kazanskiy, Corresponding Member, Russian Academy of Sciences for his comments on the earlier draft of this note.

2 On Lithuanian *túopa* 'Pappel' see Fraenkel 1962:I:572.

3 This form was discussed alongside other *-ol-* derivatives by Pavlova 1994, but see note 41 on p. 125 where the author follows traditional views on the origins of the name of poplar in Russian.

4 For this stem see now Demiraj 1997:414-415 and Hamp 1996:XXXII:89-90.

5 See, e.g., Fleuriot 1964:181 and particularly Vendryes 1929:LXVI:137.

respondence is also attested in several other languages where different IE roots are involved, cf. Ossetic *færv* / *færwæ* ‘alder’ which is a cognate of Skt. *palvalám* ‘pool, pond’, and OHG *felawa* ‘pond’ (Abayev 1958:I:455-456; Lidén 1905-1906:XVIII:486). It is notable that one word is used to denote both alder and poplar in several languages, e.g., Portugese *alamo* ‘alder, poplar’; Spanish *alamo negro* ‘alder’, *alamo blanco* ‘poplar’. Old Macedonian *άλιζα* ‘white poplar’ is sometimes considered as a cognate of Lat. *alnus* ‘alder’ (Ivanov - Gamkrelidze 1995:546). It was noted by P. Friedrich, that “one basis for the shift in reference would have been the light color of the underside of the leaf, a conspicuous feature shared by the white poplar and the white alder“ (Friedrich 1970: 71). Whatever the other reasons for the shift in reference might be, these alternations strengthen the argument for the close association between Russian *top*’ meaning ‘swamp’ and *topol*’ meaning ‘poplar’.

BIBLIOGRAPHY

Geiriadur Prifysgol Cymru.

1950- Gol. gan R.J. Jones [ac wedyn] gan G.A. Bevan, Caerdydd, Gwasg Prifysgol Cymru, 1950-.

Abayev, V. (Абаев, В.)

1958 *Историко-этимологический словарь осетинского языка*, М.-Л., 1958:I.

Demiraj, B.

1997 *Albanische Etymologien*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1997.

Fleuriot, L.

1964 *Dictionnaire des gloses en vieux Breton*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1964.

Fraenkel, E.

1962 *Litauisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winter, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1962.

Slavica tergestina 7 (1999)

- Friedrich, P.
1970 *Proto-Indo-European Trees*, Chicago & London,
The University of Chicago Press, 1970.
- Hamp, E.
1996 *Varia*, "Études Celtiques", 1996:XXXII.
- Ivanov, V. - Gamkrelidze, Th.
1995 *Indo-European and the Indo-Europeans*, Mouton,
Berlin - New York, 1995.
- Lidén, E.
1905-1906 *Baumnamen und Verwandtes*, "Indogermanische
Forschungen", 1905-1906:XVIII.
- Pavlova, E. (Павлова, Е.)
1994 *Имена существительные с суффиксом -ол- в
истории русского языка*, в: *Этимология 1991-
3*, Москва, Наука, 1994:102-125.
- Pokorny, J.
1959 *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*,
Bern, Franke Verlag, 1959.
- Vasmer, M.
1953 *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Heidel-
berg, 1953:III.
- Vendryes, J.
1929 *L'enfer glacé*, "Revue Celtique", 1929:LXVI.

CONTRIBUTIONS

ИТАЛЬЯНСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПО РУССКОЙ
ИСТОРИЧЕСКОЙ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ
ЛЕКСИКОГРАФИИ И ЛЕКСИКОЛОГИИ (1970-1990 г.г.)

Донателла Феррари-Браво

Важность и необходимость лингвистических изысканий иноязычными исследователями – непреложная научная истина. Она нашла своё воплощение в многочисленных публикациях за пределами России по различным направлениям науки о языке в послевоенные годы и особенно за период 60-70-ых годов. Каждое новое издание служит обогащению сведений о русском языке, в целом, и русской лексикологии, в частности.

Что касается положения итальянской русистики в области русской исторической и этимологической лексикографии и лексикологии, наверное, было бы правильнее признать его неудовлетворительным: представленная немногими работами тематика носит скорее фрагментарный (посвящённый отдельным, зачастую разрозненным явлениям), чем системный, а тем более, обобщающий характер, в котором, кстати, периодически нуждается любая отрасль науки, хотя бы для подведения предварительных итогов: оценки полученных результатов, возможности ориентации в постановке новых проблем.

Сложившаяся ситуация вызывает невольное недоумение, если учесть богатейший научный и методологический опыт русской научной школы: от широко известных классических трудов А.А. Потебни, А.Т. Шахматова, В.И. Даля, И.И. Срезневского, В.А. Покровского, Б.А. Ларина, Л.В. Щербы, С.И. Ожегова, В.В. Виноградова до современных исследователей – Н.Д. Арутюновой, Ю.Д. Апресяна, А.А. Зализняка, О.Н. Трубочёва, Г.А. Богатовой, Ю.С. Сорокина, В.П. Григорьева, Т.З. Черданцевой.¹ Вместе с тем достаточно высок и наш научный потенциал.

¹ Привожу названия основополагающих работ по лексикографии всех названных учёных:
Ю.Д. Апресян, *Лексическая семантика (синонимические средства языка)*, М., 1974;
Н.Д. Арутюнова и др., *Логический анализ языка. Культурные концепты*, М., 1991;

Научные традиции итальянской русистики естественным образом складывались в лоне славистики, понимаемой в итальянской лингвистике как раздел науки о языке, охватывающий широкий круг проблем этнического, культурологического, языкового, исторического и литературного направлений. Основы итальянской славистики были заложены трудами выдающихся учёных E. Lo Gatto,² E. Damiani, E. Gasparini и филологов В. Meriggi, G. Maver, A. Cronia, которых отличает глубокая профессиональная компетентность и разносторонние интересы. Энциклопедический подход полностью соответствовал пониманию зарождавшегося направления в языкознании, и наряду с лингвистическими комментариями содержал данные сопряжённых научных дисциплин: археологии, этнологии, этимологии, глоттологии в аспектах индоевропеистики и компаративистики. При этом лейтмотивом остаётся лингвистика, поскольку именно она, по мнению авторов, позволяет в наибольшей степени представить особенности культуры и менталитета, возможные пути реконструкции языка, понимаемого как семиотическая система. На последнее обстоятельство хотелось бы обратить особое внимание: современная лексикография связывает с ним большие надежды. В качестве лексикографического метода реконструкция интенсивно утверждает свои позиции в послевоенной лингвистике, являясь составной (вместе с типологией в аналогичном качестве) частью этимологического метода. Прогрессивность реконструкции в указанной роли связывается прежде всего с возможностью реально расширить и изменить содержание исследуемого объекта – от памятников письменности сегодня до древнейшего дописьменного периода. Это позволяет заглянуть в глубины возникновения лексических единиц, понять их семантическую историю. Введение

Г.А. Богатова, *История слова как объект русской исторической лексикографии*, М., 1984;

В.В. Виноградов, *История слов*, М., 1994;

Г.О. Винокур, *Философские исследования*, М., 1991;

В.П. Григорьев, *Словарь языка русской советской поэзии*, М., 1965;

А.А. Зализняк, *Грамматический словарь русского языка*, М., 1987;

Ю.С. Сорокин, *Развитие словарного состава русского литературного языка в 30- 90-ые годы 19 века*, М.-Л., 1965;

О.Н. Трубачёв, *Этимологический словарь славянских языков*, М., 1974-1987 г.г.;

Ф.П. Филин, *Проблемы исторической лексикологии русского языка*, М., 1981;

Т.З. Черданцева, *Итальянско-русский фразеологический словарь*, М., 1972.

2 Более всего хотелось бы напомнить первую грамматику Lo Gatto, в которой впервые представлена системно лексикология русского языка. Позднее этот почин так или иначе присутствует в грамматиках славянских языков, изданных итальянскими славистами.

этого понятия в итальянскую лингвистику несомненно повышает ценность научных произведений упомянутых авторов.³

Одной из первых научных проблем итальянской славистики стала тема формирования раннеславянской культуры: в первую очередь это относится к фундаментальным работам этого направления: E. Gasparini, *Il Matriarcato slavo. Antropologia culturale dei protoslavi*, 1973; A. Cronia, *La conoscenza del mondo slavo in Italia*, 1958. Значительный интерес с точки зрения истории культуры представляют исследования В. Meriggi, *Terminologia magico sacrale in slavo*, "Archivio glottologico italiano", LV, 1-2, Firenze, 1970, сс. 58-67; *Nomi di parentela, Serta Slavica in memoriam A. Schmans*, München, 1971, сс. 492-498; "Su alcuni termini di parentela slavi" в *Studi in onore di E. Lo Gatto e G. Maver*, Firenze, 1962, сс. 477-490, выполненные этимологическим методом в наиболее принятом понимании этого термина в науке.

Работы по лексикографии первых итальянских славистов были связаны с интересом к южнославянской группе, объяснявшимся географическим положением их территорий и социально-историческими связями народов.

Исследования G. Maver, *Parole serbo-croate o slovene di origine italiana (dalmatica)*, 1923; *Elementi latino-italiani nel lessico di un dialetto čakavo*, Pisa, 1927 отражают проблемы сопоставления итальянского языка с лексическим составом южнославянских языков или посвящены особенностям одного языка: A. Cronia, *Contributo alla lessicografia serbo-croata* в "Ricerche Slavistiche", 1953, сс. 117-131.

К жанру дескриптивной лексикографии следует отнести исследования N. Radovich, *Glossario morfematico dello slavo-ecclesiastico antico*, Napoli, 1971; *Analisi insiemistica del lessico slavo-ecclesiastico antico*, Padova, 1974; *Vocabolario paleoslavo*, I, Padova, 1975; *Glossario greco-slavo ecclesiastico antico dei vangeli*, fasc. I, Padova, 1950.

Научная значимость таких работ, выполненных с позиции антропологии, определяется не столько массивом описываемых фактов, равно как и не характером материала, сколько задачей описания его с позиций выявления эволюции наблюдаемых явлений. В известном смысле такой подход постулируется самим пониманием истории как науки о развитии человеческого общества, т.е. в условиях фак-

3 Интересно отметить методологическую аналогию между итальянскими славистами первого поколения и современными русскими учёными семиотического архетипного направления, такими как Топоров, Иванов и Мелетинский, предпочитающими в своих исследованиях реконструктивный метод археологическо-антропологического типа.

тора времени, последовательных изменений и развития во всех областях человеческого существования, в том числе и языка.

В последние десятилетия появился ряд работ, адресованных не только специалистам, но скорее – для широкого круга интересующихся проблемами языка, как например: *Dizionario essenziale russo-italiano-russo*, a cura di Giulia Siedina, Zanichelli, 1990; того же автора и статья *Il lessico internazionale nella lingua russa contemporanea*, in “Rassegna italiana di Linguistica Applicata”, 1-2 (1994), сс. 67-88. К сожалению, необходимо отметить незначительное количество столь нужных одно-и-двуязычных словарей.⁴

Не менее досадно, что в области славянской лексикологии, кроме отдельных трудов ведущих специалистов в этой области: R. Picchio, G. Dell'Agata, N. Minissi, F. Ferluga Petronio, J. Kresálková, M. Enrietti, L. Gebert, A.M. Raffo, E. Sgambati, M. Capaldo, а также не собственно славистов, таких как С.А. Mastrelli, P. Scardigli явно не хватает систематизированных исследований.

Традиции итальянской славистики успешно продолжает и развивает итальянская русистика.

В области исторической лексикографии в первую очередь необходимо назвать работу (*конкорданс*) G. Giraud - G. Maniscalco Basile, *Lessico giuridico, politico ed ecclesiastico della Russia del XVI sec.*, Guida, Palermo, 1992.

L'indice delle frequenze del lessico di Aleksandr Blok – Указатель частотности к словарю Александра Блока, Cisalpino Goliardica, Milano, 1988, составленный в Centro di calcolo Пизанского Университета, является результатом многолетних трудов E. Bazzarelli. Материалы данного словаря интересны и для блоковской поэтики, составной частью которой является блоковская текстология. Уже готов конкорданс лирики Блока (13 томов находится в Институте языков и литератур восточной Европы Миланского Университета), правда, к большому сожалению специалистов, он пока не опубликован. На основе «Указателя форм» была проделана лемматизация, иными словами, грамматическая классификация форм и семантическая классификация лемм. Критерии этой классификации построены на 9-ти категориях (группах условных знаков или рядов)

4 Имеются только два словаря Gutman-Polledro R. e Polledro A., *Dizionario moderno russo-italiano*. Con introduzione grammaticale e appendice, Torino, 1949 и Peruzzi E., *Dizionario sovietico*, Le lingue estere, Milano-Firenze, 1963; последний является собранием характерных аббревиатур и сокращений до- и послереволюционных эпох. Пользуясь случаем, хотелось сообщить о проекте по составлению польско-итальянского словаря, над которым работает совместная группа итальянских и польских исследователей в Accademia della Crusca (Centro di Lessicografia).

в соответствии с принципами словаря Зализняка. По признанию автора, гибкая, неуловимая природа русского слова с трудом вмещалась в «прокрустово ложе» схем.

Исследовательские работы по русской лексикологии представлены более многочисленно и разнообразно, хотя, предлагая общую картину научных изысканий по этой тематике, следует отметить очевидный дефицит теоретических работ о слове как единице языка и о словарном составе как системе. Оба явления связаны между собой. История слова представляет собой не только его семантическое развитие, но и формирование его фонетического и морфологического составов, сочетаемость слова и его модификацию во времени, типы и формы синтаксических конструкций со словом. Не менее важна и коннотативная функция слова. По меткому замечанию Дидро, «одно лишь сравнение словаря языка в разные эпохи даёт возможность представить характер прогресса народа» (Будагов, Р.А., 1971). Именно поэтому хочется указать на те работы, которые всё-таки рассматривают так называемые «дефицитные» проблемы с позиции философского осмысления языка: D. Ferrari Bravo, *Il concetto di "segno" nella linguistica russa (da Potebnja a Saussure)* в *Mondo slavo e cultura italiana*, Roma, 1983, сс. 563-584; *Il concetto di parola in Bachtin e Florenskij*, в "Strumenti critici", 2 (1988), сс. 225-242; *Aleksandr Afanas'evič Potebnja*, в *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, numero monografico di "Strumenti critici", 42/43 (1980), сс. 562-584. Представленные исследования предлагают анализ семантического типа, входящего в сферу лексикологии наряду с этимологической и исторической лексикологией (по типу леммы «лексикология» В. Гака в *Лингвистическом энциклопедическом словаре 1990 г.*). В работах рассматриваются структуры и слои термина/понятия «слова» в различных языковых и концептуальных системах (речь идёт о положениях концепций Потевни, Флоренского, Бахтина). Три аспекта слова – внутренняя форма, содержание и звук – выделенные Потевнёй, выполняют роль своеобразного ядра, в котором функции семантики расширяются по сравнению с общепринятым толкованием термина.

Итальянские исследования по русской лексикологии носят, в основном, дескриптивный и историко-сопоставительный характер не столько лингвистического типа, сколько, в общих чертах, культурного или литературного. В работе G.M. Nicolai, *Le parole russe. Storia, costume e società attraverso i termini più tipici della sua lingua*, Roma, 1982, анализируется несколько основных слов древнерусской и современной культуры в их семантическом значении на фоне реально существующего контекста страны: выделяются определён-

ные аспекты русского быта, социальной среды. Особый интерес вызывает «Приложение» об итальянских словах, пришедших в Россию. Работа выходит за рамки привычного труда по лексикографии, давая целостное представление определённого социального пласта.

В культурную реконструкцию литературной среды входит статья М.В. Luporini, *Alle origini del "nazionale-popolare"*, в *Antonio Gramsci e il progresso intellettuale di massa*, a cura di G. Baratta e A. Cabone, Unicopli, Milano, 1995, сс. 43-51, о понятии слова «народность» на материале литературы XIX века. При определении этимологии этого слова автор анализирует его семантику, имея в виду его особое значение в литературных текстах того времени (Вяземский, Пушкин, Белинский). Учитывается также изменившаяся значимость этого слова во второй половине XIX – начале XX века, в первую очередь, по отношению к культурно-языковой итальянской системе, в которой отсутствует соответствующий ему термин. Подобный характер видения проблемы присутствует и в статье G. Maniscalco Basile, *Il termine 'popolo' nella povertà o Cargrade: una ipotesi di interpretazione* в *La nozione di 'romano' tra cittadinanza e universalità*, Napoli, ESI, 1984, сс. 523-527. Результаты этого анализа вошли в упоминавшуюся ранее книгу о конкордансе.

Чисто лингвистический характер имеют работы S. Signorini, посвящённые проблеме «русского языка как иностранного» в курсе исторического развития темы: *Problemi lessicali attinenti alle grammatiche e agli 'alfabetti' italiani editi in Russia nel XVIII sec.*, в *Mondo slavo e cultura italiana*, 1983, сс. 315-329; *L' 'alfabetto italiano' stampato a Mosca l'anno 1773: un esempio di bilinguismo nella Russia del XVIII sec.* in "Studi di Lessicografia italiana", V (1983), сс. 1-48. В перечисленных работах речь идёт о ситуации русско-итальянского билингвизма. В первой из указанных работ автор подробно рассматривает все тексты XVIII века, предназначенные для изучения итальянского языка, уделяя особое внимание степени соответствия лексического состава сопоставляемых систем. Предметом исследования во второй статье становится один конкретный текст, который анализируется исследователем как пример лингвистического поведения в России, определяется источник составления данного текста и проводится сравнительный анализ итальянской и русской лексических систем. В статье S. Signorini, *Проблемы семантики и стилистики в связи с опытом синонимического словаря Фонвизина*, в сб. *Романское языкознание. Семантика и перевод*, Наука, М. 1991, сс. 59-66, проводится анализ в плане сопоставления с французской лексической системой. *Опыт российского сословника* Фонвизина составлен по образцу словаря синонимов Abbé Girard 1770 г.: толкование русских терминов временами полностью

совпадает с толкованием аналогичных французских единиц, но иногда совпадения нет: так, для обозначения термина «синоним» Фонвизин вводит термин «сослово», считая его более точным с точки зрения соответствия содержанию.

Русской политической лексике XVI века посвящена работа G. Maniscalco Basile, *Lessico giuridico, politico ed ecclesiastico della Russia del XVI sec.*, Guida, Palermo, 1992. В центре внимания этого историка находится группа текстов указанной эпохи, объединённых идеей «Москва – третий Рим». Анализ юридически-политических терминов и концептов, соответствующих наиболее важной тематике общежития и бытовых явлений общественной жизни, превратился в конкорданс однообразного корпуса.⁵ В этом конкордансе термины даются в лемматическом порядке, в котором разные контексты содержат способы частотного употребления терминов русской культуры и политической среды XVI века. Определение семантики отдельных лемм позволяет восстановить основные особенности русского общества анализируемой эпохи, как например, смещение тесно взаимосвязанных политических и религиозных элементов.

Немногочисленной группой представлены работы, посвящённые языковым особенностям произведений русских писателей и поэтов: D. Ferrari Bravo, *Tesi sulla funzione del nome 'proprio' nella scrittura gogoliana. Utilizzazioni e procedimenti*, в *Quaderni dell' "Istituto di Linguistica" dell'Università di Urbino*, 1 (1983), сс. 75-99; F. Fici Giusti, *Gogol' un ucraino in Russia: alla ricerca della lingua poetica*, в *"Lingua e stile"*, 20 (1985), сс. 39-72; N. Kauchtschischwili, *La funzione dei nomi propri*, в *La narrativa di Turgenev. Problemi di lingua e arte*, Milano, 1969, сс. 181-208; E. Bazzarelli, *Nota su "Radost'" e "Ščast'e" in Dostoevskij*, в *Studi in onore di E. Lo Gatto*, Bologna, 1980, сс. 3-14; и *Note sulla lingua poetica di Fedor Ivanovič Tjutčev*, в *"Ricerche slavistiche"*, VII (1959), сс. 139-162.

Не менее интересными кажутся исследования, объектом внимания которых является итальянский язык в его языковой интерференции с русским (конкретно речь идёт о проблеме заимствований). Книга V. Orioles, *Su alcune tipologie di russismi in italiano*, Università degli Studi di Udine, 1984, представляет собой лексикон 67 историко-лингвистических толкований определённых слов или групп близких слов. В таком же духе написана и статья M.L. Fanfani, *Russismi politici novecenteschi. A proposito di un libro di Vin-*

5 В связи с этим уместно сослаться на работы двух учёных D.J. Koubourlis, *A Concordance to the Poems of Osip Mandel'stam*, Cornell University press, Ithaca, London, 1974; и J.T. Shaw, Baratynskii, *A Dictionary of the rhymes and a concordance to the poetry*, London, 1975.

cenzo Orioles, в “Lingua nostra”, XLVIII, fasc. 2/3, 1987, сс. 59-84, на ином языковом материале, с демонстрацией других примеров и другими определениями терминов. Проблема русско-итальянской интерференции трактуется в статье С. Lasorsa, *Il linguaggio giornalistico: europeismi nel russo e russismi in italiano* (1986-1989) в “Linguaggio alla Sapienza”, Serie ricerche 7 (1990), сс. 85-102, на примере слова «перестройка», ставшего материалом исследования на основе итальянских периодических изданий в период с 1986 по 1989 г.г. Работой документального типа о русизмах в итальянском языке можно назвать статью F. Di Silvestre – L. Rusignuolo, *Pere-strojka e glasnost' nei quotidiani e nelle riviste periodiche (1986-1989)*, в *Linguaggio* укр., сс. 103-120. Интерес вызывает и работа Н. Pessina Longo (et Al.), *Principi della comunicazione scientifica in lingua russa*, Clueb, 1995, сс. 1-64 и 91-117, посвящённая развитию научной лексики русского языка. Очень удачной следует признать работу по исторической лексикографии, касающейся исследования рукописного словаря, составленного в период 1715-1724 г.г. Giovanna Siedina, *Il Dictionarium Latino-Slavonorossiacum di Ivan Maksymovyč: il contributo lessicografico в L'Ucraina del XX° secolo*, Editori Veneti Associati, Padova, 1998. Перу этого же автора принадлежит и статья *Лексикографическая деятельность Ф.В.Каржавина*, в «Russica Romana», IV, 1997, сс. 65-87.

Работы, принадлежащие С. Lasorsa – *Il discorso politico di M.S. Gorbačev*, in “Rassegna Sovietica”, 1989, 3, сс. 128-148; *Note sul lessico della pubblicistica russa contemporanea*, “Slavia”, 1992, 2, сс. 21-30 – ориентированы на проблемы лексики современного русского языка.

Завершая краткий обзор работ последних десятилетий в области лексикографии и лексикологии, в целом следует отметить разнообразие направлений и профессиональных интересов итальянских учёных. Ни в коей мере не умаляя заслуг своих коллег, хотелось бы подчеркнуть мысль о настоятельной необходимости в системных, проблемных, обобщающих исследованиях по обсуждаемым темам. Изучая работы современных учёных России, тематику (прошедших и планируемых) научных конференций, публикации в мире славянской лингвистики, очевидным образом приходишь в выводу, что слово и словарный состав в различных аспектах (в зависимости от задач и имеющихся результатов) – классически не стареющие объекты внимания лексикологии, как современной, так и исторической. И это неудивительно.

Слово – это материал и продукт человеческого общения, а сам язык, в известном смысле, не что иное как слова... Да и само слово «слово» принадлежит к числу наиболее частотных лексем в рус-

ском (а скорее всего и не только в нём) языке, именно эта лексема дала наиболее разветвлённую, по сравнению с другими метаязыковыми обозначениями, систему лексических значений. И оптимальной формой, выявляющей и демонстрирующей функциональное богатство слова, является словарь.

Словари исторического цикла вносят свой вклад в описание истории слова и его реконструкцию. «Само собой должно разумеется, – писал И. Срезневский в «Обзрении словарей», – что хороший, достаточно полный словарь ни к о г д а (*разрядка Д. Ф-Бр.*) не может быть составлен с одного раза... что самый удовлетворительный словарь по времени теряет всё более своё достоинство, всё более требует поправок и дополнений...». Актуальность мысли великого учёного не нуждается в комментариях. Другой вопрос – систематическая работа над словарем. И, как показала конференция 1971 года, проходившая во Флоренции, этот вопрос остаётся по существу открытым, точнее, ответ на него. Конкретно речь идёт о месте и характере этимологического комментария в составе исторического словаря. Думается, что здесь нет принципиально противоречащих друг другу истин, принимая во внимание современное понимание самого этимологического метода. К 70-ым годам сформировалась система словарей исторического цикла, имеющих целью воссоздание истории слова. Следствием того, что большинство учёных принимает данную идею, явилось выдвижение проблемы истории слова и средств его отражения в словаре в число наиболее актуальных проблем современной лексикографии.

Думается, что для итальянской лексикографии особый интерес представляют темы эволюции значений слов, изучение функционирования слова на фоне развития языка как явления собственной культуры, отражающего исторический опыт социума и в определённой мере опыт контактирования с другими лингвистическими системами, в частности – с русской.

Словарное направление рассматривается как приоритетное и в плане логического анализа языка: исследования, связанные с принципами словарной интерпретации этических концептов, соотношение в них оценочного и дескриптивного компонентов, принципы дефиниции основных деонтических понятий в этических теориях. Поворот темы в сторону этики естественен: он связан и с возрастающим интересом к социальной обстановке в современной России. Пример этого направления статья С. Lasorsa, *La lingua russa alla fine del XX secolo (1985-1955)*, в “*Rassegna italiana di linguistica applicata*”, 1, (1988), сс. 167-175.

В науке сейчас сложилось положение, когда решение многих теоретических вопросов общего языкознания напрямую зависит от

завершения наиболее значимых лексикографических тем исторического цикла. В этой связи современная лексикография нуждается в программно-целевом подходе к решению базовых проблем. Не является исключением и итальянская русистика. Именно поэтому представляется полезной идея проведения специализированных конференций на любых уровнях с целью обмена информацией, создания авторских групп по работе над приоритетными направлениями исторической и этимологической, культурологической лексикологии и лексикографии русского языка, организации печатного периодического издания информативного типа.

Пользуясь случаем, хочу предложить в качестве иллюстрации обсуждаемой идеи фрагмент работы, выполненной в стиле культурологического подхода, в частности, фрагмент словаря концептов.

Тематика работы связана с изучением русской интеллектуальной лексики периода прошлого – начала этого века (см. Ferrari Bravo D., *Identità russa. Lessico intellettuale russo tra '800 e '900. "Russia"*, "Europa Orientalis", XV [1996:2], сс. 143-175).

Обращение к предмету исследования обусловлено двумя основными причинами:

1. *Русская интеллектуальная лексика* выступает в качестве одного из константных элементов в развитии русской культуры в целом.

2. Каждая единица русской интеллектуальной лексики по своей природе полисемантическая; это свойство лексических единиц отчетливо прослеживается в памятниках литературы, послуживших источниками данного исследования. По мере использования слова авторами в контексте слово как будто обогащается различными смысловыми оттенками, что в конечном итоге формирует его значение и условия его функционирования в языке.

Общая цель исследования определяется изучением семантического поля русской интеллектуальной лексики. Более конкретно задача сводилась к выявлению ключевых слов, образовавших впоследствии леммный состав языка, так как именно это, думается, может дать возможность понять базовую структуру русской литературы. В силу этого анализ учитывал как собственно лингвистические моменты (естественно, в большей мере семантический аспект), так и факторы, способствовавшие его формированию: особенности литературного жанра, культурного контекста, поведенческих характеристик, социального статуса. Само семантическое поле определялось методом частотных характеристик каждой лексической единицы.

Известную трудность, которая сопутствует исследованиям подобного типа, составил подбор текстового материала. Одним из

обязательных условий при подборе текстов выступала гомогенность текстов, фиксируемая на историческом и типологическом уровнях. Однако, как показывает опыт работы, в строгом смысле этого слова, полностью этому требованию отвечают единичные памятники. В связи с этим, круг источников был расширен за счёт литературных контекстов, в которых *ожидается, прогнозируется* искомая лексика в соответствии со спецификой жанра. Таким образом, в процессе работы требование «гомогенности текстов» уступило требованию подбора необходимого и достаточного количества примеров, поскольку именно они в конечном итоге демонстрируют лексическую состоятельность категорий и процесс их формирования в языке.

В результате проделанной работы можно говорить о наличии определённого состава слов, характеризующего ментальный и философский интеллект России указанного периода.

ЕГО ПРЕКРАСНОЕ СЕРДЦЕ

Анатолий Найман

За всю вторую половину XX века в русской литературе появилось два новых героя: солженицинский Иван Денисович и Веничка Ерофеев *Москвы-Петушков*. Иван Денисович сохраняет свою новизну, свежесть и величие даже на фоне грандиозных, переступающих за край бытия *Колымских рассказов* Шаламова, Веничка – на фоне эстетически, социально и содержательно близкого ему корпуса песен Высоцкого. И Ивана Денисовича, и Веничку приняла как *своих* самая широкая читательская публика; и того, и другого не стыдно ввести в компанию литературных героев прошлого столетия. Оба – герои зоны, первый – лагерной, второй – железнодорожной „полосы отчуждения”, оба герои не *жизни*, а *выживания*. На этом то, что есть в них общего, кончается, потому что Иван Денисович в условиях почти непереносимых выживает, а Веничка – в по видимости лёгких погибает.

Москва-Петушки, прозаическая поэма, как обозначил вслед за Гоголем автор этот жанр, распространившаяся в бессчётных машинописных экземплярах уже в период самиздата, а с началом перестройки в огромных тиражах стостраничной брошюры, была прочитана, в первую очередь, как апология и гимн пьянству и не случайно продавалась не только в книжных, но и в пивных ларьках.

Slavica tergestina 7 (1999)

Так оно и есть, апология и гимн, но пьянству, которое, что в этой книжке, что в реальной жизни, прежде всего религия, а не компонент или образ или цель существования: церковь, а не бог. После церкви веры, которая в российской практике, да и, похоже, во всемирной, смешана с церковью быта и суеверий, это вторая церковь, общенародная, стихийная, победоносная.

Реальная действительность что ерофеевской книжки, что самой жизни настолько противостоит естественна и абсурдна, что человеческое естество и здравый смысл не в состоянии принять её ни в целом, ни в деталях:

И я смотрю и вижу, и поэтому скорбен. И я не верю, чтобы кто-нибудь из вас таскал в себе это горячее месиво, из чего это месиво – сказать затруднительно, да вы все равно не поймете – но больше всего в нем „скорби” и „страха” (...) и еще немоты. (...) У других, я знаю, у других это случается, если кто-нибудь вдруг умрет (...) Но у меня-то ведь это вечно! – хоть это-то поймите. (41).¹

Единственный выход из положения – к этому *привыкнуть*, но сама так называемая привычка есть, по существу, полудобровольно призываемое и признаваемое нами рабство, с которым опять-таки ни наша натура, ни разум, ни душа не в силах примириться.

Меня заставляют согласиться с тем, что какие-то люди, числом сто или тысяча, которые по моим непосредственным наблюдениям не только не толковей или добрее кого бы то ни было на свете, включая меня, но, как правило, ничтожнее и бездарнее подавляющего большинства тех, кто встречается мне на улице, в магазине и в пригородной электричке, – что они сами себя назначив мне и всем в начальники, в правители и командиры, лучше меня знают, как мне жить. Что земля – это асфальт, покрывающий Москву, или рельсы, проложенные от неё до Петушков. Что работа – это попеременное закапывание и выкапывание кабеля. Что надуманная чепуха вроде энтузиазма и подвигов на благо человечества и самые серьёзные вещи, вроде признаний лежащего в жару малыша, – чепуха. И получается, что

(...) с тех пор, как помню себя, я только и делаю, что симулирую душевное здоровье, каждый миг, и на это расходую все (все без остатка) и умственные, и физические, и какие угодно силы (...) Все, о чем вы говорите, все, что повседневно вас занимает, – мне бесконечно посторонне. Да. А о том, что меня занимает, – об этом никогда и никому не скажу ни слова.

1 Все ссылки из Ерофеева даются по изданию: Ерофеев 1981.

(...) еще очень давно, когда при мне заводили речь или спор о каком-нибудь вздоре, я говорил: „Э! И хочется вам толковать об этом вздоре!” А мне удивлялись и говорили: „Какой же это вздор? Если и это вздор, то что же тогда не вздор? А я говорил: „О, не знаю, не знаю! Но есть”. (40-41).

И вот, мне предлагают считать расфокусированное этим миром моё зрение подлинным: эти сто или тысяча и всё неисчислимое множество „привыкших” навязывают мне его подлинность. Но всё равно:

Я в своем уме, а они все не в своем – или наоборот, они все в своем, а я один не в своем? (125);

(...) нельзя же доверять мнению человека, который еще не успел похмелиться! (20).

Потому что хотя звучит парадоксально, но логика кристальная: чтобы увидеть в фокусе фигуру действительности, упившейся противоестественными безличными концепциями и неспособной поймать человека в поле зрения, человек должен навести своё зрение на резкость, ей соответствующую. И само собой напрашивается, что прямым и простейшим способом осуществить это он может с помощью водки.

И тогда все вещи становятся на свои места, и это их *единственные* места:

(...) к Курскому вокзалу я так вчера и не вышел. (Это чепуха: не вышел вчера – выйду сегодня). (8);

Что это за подъезд? я до сих пор не имею понятия; но так и надо. (Там же);

(...) этот пидор в коричневой куртке скребет тротуар (...) Ну вот и успокойся. Все идет как следует. Если хочешь идти налево, Веничка, иди налево (...) хочешь идти направо – иди направо. (9).

Люстра, падающая тебе на голову, пока ты в вокзальном ресторане ждешь, чтобы принесли хересу, это страшно тяжелая вещь и страшно тяжелая мысль, а когда его уже пьешь, то не такая тяжелая и даже совсем не тяжелая, а стремительная и безболезненная – и вещь, и мысль. Любовь становится, как ей и подобает быть, надмирной и целомудренной, „туловище” возлюбленной нельзя „потрогать”, поэтому ты всё время и „промахива[ется] мимо туловища” (49). И то, что кто-то называет насквозь промёрзший,

трясущийся, грохочущий, изгаженный рвотой и мочой железный барак, за окном которого мелькают в чёрной тьме таблички „Дрезна” и „Омутище”, электропоездом, значит только, что или называющий – „мудозвон”(20), или мне внушают признать декорацию реальностью.

Как во всякой церкви, в церкви водки, если собираются двое или трое, начинается служба. Как в любой другой, в ней выработан и доведён до совершенства служебный обряд и утверждена доктрина. Учение об икоте, например, занимает место учения о стигматах веры. И как во всех церквях, в этой существенны не сам обряд и доктрина, а то, что стоит за ними:

(...) причем тут водка? [Я вижу, вы ни о чем не можете говорить, кроме водки!] (...) Далась вам эта водка! (19);2

Господь, вот ты видишь, чем я обладаю. Но разве это мне нужно? Разве по этому тоскует моя душа? Вот что дали мне люди взамен того, по чему тоскует моя душа! А если б они мне дали того, разве нуждался бы я в этом? (...)

- А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны.

- Вот-вот! (...) Вот и мне, и мне тоже – желанно мне это, но ничуть не нужно! (20-21, *разрядка автора*).

Пить просто водку, даже из горлышка – в этом нет ничего, кроме томления духа и суеты. (63).

Но как вера не может быть неподвижной, а в каждый момент времени или растёт, или усыхает, так и опьянение. Никакому самому ревностному апологету религии не избежать ни сомнений, ни отчаяния, и даже чем выше воспаряет он духом, тем тяжелей они будут налегать на него. Церковь противодействует уродливым вымыслам цивилизации, но не спасает от них. Москва – не Кремль, Москва – вокзал, из неё можно убыть, в неё можно прибыть, но в ней нельзя пребывать. Пребывать, пусть худо, пусть бедно, можно в Петушках. Если туда удастся, в конце концов, прорваться. Москва – фантазия, Кремль – декорация. Потому Веничке, рыцарю подлинности и честности, исходившему улицы вдоль и поперёк, насквозь и как попало, и даже специально направлявшемуся в центр, ни разу не довелось его увидеть. И когда за страницу до конца книжки, в минуту крайней необходимости достигнуть именно вокзала, потому что это единственное, что может его, приговорённого и преследу-

2 Слова в квадратных скобках отсутствуют в парижском издании (1981г.). Ссылка на них по изданию: Ерофеев 1995:29.

емого, спасти, он утыкается в сияющий, безжизненный, беспощадный Кремль, это означает, что декорация победила, что действительности больше нет.

Они вонзили мне шило в самое горло... (160, *разрядка автора*).

– написал от имени Венички Венедикт Васильевич Ерофеев через 55 лет после того, как Кафка подобным образом зарезал своего героя и двойника. Написал за 20 лет до собственного конца, предсказав свою смерть от рака горла и потери голоса.

Я не знал, что есть на свете такая боль (...) (*там же*).

Герой *Москвы-Петушков* универсален, он реализуется во всём диапазоне человеческих состояний: от Венички – пыльного веничка до Бенедиктуса – благословенного. Иван Денисович выживает в предельно тяжёлых, по человеческим меркам, условиях – Веничка погибает в условиях лёгких, правда, по меркам нечеловеческим.

ЛИТЕРАТУРА

Ерофеев, В.
1981
1995

Москва-Петушки, Ymca-Press, Paris 1981.
Москва-Петушки. Роман-анекдот, А/О «Карэко»,
Петрозаводск 1995.

REVIEWS

С.Г. Гончаров, *Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте*, С.Петербург, Изд. РГПУ им. Герцена 1997, стр. 338.

Книга разбита на 4 главы: Романтическая метафизика и мифология в раннем творчестве Гоголя; Религиозно-учительная поэтика и негативная антропология Гоголя; Категория „мёртвой души” и учительная риторика; От художественной прозы к духовной. Последние страницы 273-338 отведены богатому корпусу примечаний и сносок.

Старайтесь лучше видеть во мне
христианина, чем литератора
Н.В.Гоголь матери, 1844г.

В книжке *Духовные пути Гоголя* (1934) К. Мочульский, ориентируясь на вышеприведённую цитату, задаёт себе вопрос: „Исполнили ли биографы Гоголя это пожелание?”. В настоящее время, ознакомившись с книгой С. Гончарова, мы можем наконец-то дать положительный ответ на этот вопрос. За последние годы религия стала одним из основных аспектов в изучении творчества русских писателей, и в особенности, Гоголя. Об этом свидетельствуют такие работы, как R.A. Maguire, *Gogol and the Legacy of Pseudo-Dionisius, "Russianess"*, Ardis, Ann Arbor 1990; Ч. Де Лотто, *Лествица „Шинели”*, „Вопросы философии”, 1993:8:58-83. Но такая ориентация намечается уже начиная с 1979 г., а именно в биографии Гоголя И. Золотусского, опубликованной в серии „Жизнь замечательных людей”. С тех пор в трудах этого исследователя не угасает интерес к религиозным вопросам. Эти вопросы уже давно привлекают внимание и норвежского учёного Гьера Хьетса, чья статья *Правила жития в мире*, впервые опубликованная в Scando-Slavica, в 1995-ом году была вновь опубликована, на сей раз с более богатым комментарием, в сборнике „Материалы исследования”, Москва, Наследие.

Блестящий труд С. Гончарова представляется нам наиболее полным среди исследований такого рода и отличается к тому же широким культурным диапазоном. Исследователь уделил особое внимание изучению религиозно-мистических источников, которые были в своё время доступны Гоголю, отвечая таким образом на пожелание Гоголя быть „скорее христианином, чем литератором”. В этой работе, как и в предыдущих, поражает интеллектуальный и культурный

уровень автора. Гончаров в своё время посвятил немало работ творчеству Гоголя, в том числе в сборниках 1993 и 1994 гг. наряду с работами таких специалистов как М. Вайскопф, С. Шпикер, А. Ивановичий и др. В настоящем труде поражает также компетентность автора в метафизике и мифологии, которая позволила ему пересмотреть и заново проследить значение романтизма в творческом процессе Гоголя. Затем надо отметить, что Гончаров уделил особое внимание традиции учительной культуры в России и на её влияние на творчество Гоголя. Этому аспекту, самому, может быть, оригинальному и малоисследованному в русской религиозной традиции, Гончаров посвятил в 1992-ом году целый сборник.

Привлекает внимание также истолкование тематики „мёртвых душ”, и тут, на мой взгляд, высказаны очень интересные соображения. Но главное, как отмечает сам автор в введении к своей книге, тематика её затрагивает проблему соотношения светской и религиозной культур, безусловно, являющуюся одной из центральных в современной русской культуре. На это уже давно указывал Д.С. Лихачёв, тем не менее учительная культура до сих пор изучалась больше на Западе, чем в России. То, что Гончаров уделил особое внимание этой тематике, представляется мне важным вкладом в русскую духовную традицию.

С религиозным вопросом тесно связано внутреннее отношение Гоголя к внешней житейской реальности, и Гончаров пытается проследить эту тематику в *Размышлениях о божественной литургии*, *Выбранных местах* и письмах 40-ых годов. В прошлом этот вопрос уже стоял в центре внимания таких авторов как В.В. Зеньковский, К.М. Мочульский, Д.И. Чижевский, хотя, по мнению Гончарова, он и не был подвергнут глобальному творческому пересмотру. Хотелось бы вспомнить, однако, что этот вопрос изучался также П. Паскалем в его комментариях к *Размышлениям о божественной литургии*. Мне кажется, что эти страницы французского учёного представляют до сих пор большой интерес, тем более, что Паскаль был одарён тонкой религиозной чувствительностью. Кроме того, нельзя забывать, что Паскаль считал религиозную проблематику у Гоголя ключевой и в вопросах проблематики художественной. По мнению Паскаля,¹ духовная жизнь Гоголя всегда отличалась глубокой религиозностью, с самого начала и до конца.²

Гончаров, следуя Паскалю, хочет доказать, что религиозно-церковная проблематика занимает фундаментальное место в твор-

1 Гончаров упоминает о Паскале только мимоходом.

2 N.Gogol, *Méditations sur le Divine Liturgie*, introduction de Pierre Pascal: *Le Drame Spirituel de Gogol*, Desclée de Brouwer 1952.

честве Гоголя, начиная с самого раннего периода. Он, так же как Паскаль, считает, что нельзя, как это принято, разбивать творчество Гоголя на части. Иначе говоря, *Выбранные места* и *Автобиографическую исповедь* следует считать центральными в творческом процессе Гоголя, следовательно, резкий перелом в жизни и творчестве Гоголя недопустим, а позднее творчество является лишь логическим продолжением ранних произведений. Таким образом, книгу Гончарова надо рассматривать как переоценку традиционного убеждения критиков в том, что на своём творческом пути Гоголь пережил резкий переворот.

Как известно, Паскаль уже в 1952-ом году говорил об увлечении Гоголя духовной литературой, на этом настаивает и Гончаров, хотя бывает и трудно следовать за ним, когда он пытается доказать, что в отдельных высказываниях Гоголя можно усмотреть прямой отклик из Златоуста, Ефрема Сирина или такого сложного автора как Григорий Паламас. Более убедительной, на мой взгляд, кажется мысль о возможном влиянии Иоанна Лесвичника,³ поскольку моральное учение этого монаха духовно близко внутренним требованиям Гоголя, и именно его можно, скорее всего, считать одним из духовных отцов писателя. Как бы то ни было, трудно не согласиться с Гончаровым в том, что творчество Гоголя отличается религиозно-идеологическим единством, в чём был убеждён в своё время и Паскаль.

Надо отметить, что Гончаров указывает не только на влияние церковного мистицизма, но и на важную роль внецерковной религиозности, обращаясь к таким представителям внецерковного мистицизма и мистической антропологии, как Я. Бёме, Э. Сведенборг, Дж. Поредж.⁴ Затем он уделяет большое внимание Г.С. Сковороде, издавна находящемуся в центре его исследовательских интересов.⁵ Безусловно, Сковорода представляет огромный интерес, когда мы говорим о Гоголе, но говорить о прямом влиянии этого философа на творчество писателя, по-моему, нельзя. Здесь речь идёт, скорее, о духовном родстве (*Wahlverwandschaft*, по Гёте). Я убеждена, что

3 Хотя и не нашла прямого указания в письмах академического издания 1952 г.

4 Гончаров не раз указывает на этого мистика, чей перевод появился в России в 1787, но о котором я лично ничего не знаю. Кроме того, мне непонятно, почему цитируется творчество Дионисия Аеропагита рядом с Бёме, Сен-Мартеном и Пореджом. Аеропагит – праотец самого высокого мистицизма, основанного на незаурядном понимании энергии, лёгшего в основу творчества Флоренского.

5 См. „Символико-аллегорический метод Сковороды и поэтика Гоголя”, стр. 121-145, но о нём упоминается и на многих других страницах.

Сковороду, первого русского философа,⁶ можно считать духовным отцом русской творческой изобразительности, которая отличается своим особым умением воспринимать и художественно преображать вещественность. Такое исключительное умение подтверждается не только творчеством Гоголя, но и произведениями Достоевского, Белого, Булгакова.

Хотелось бы заметить, что, читая такое прекрасное исследование, нельзя не пожалеть о том, что русские учёные недостаточно знакомы с трудами западных учёных, таких как итальянский гоголевед Л. Пачини, например. Гончаров уделил немалое внимание зеркалу и зеркальности в творчестве Гоголя. В связи с этим хочется вспомнить, что Пачини уже в 1957 году⁷ писал о совершенно своеобразной искривлённости в зеркальности Гоголя, приводя в пример плоскостность миргородской лужи, где из-за отсутствия глубины все повседневные измерения представляются до нельзя искривлёнными. Или говоря о карманах бабушкиной юбки, в которые нетрудно втиснуть по целому арбузу, о шароварах необычайной ширины, занимающих почти половину огромного двора.

С другой стороны, нельзя, конечно, забывать, что, по мнению большинства исследователей, начиная с того же Пачини, такие искривления могут считаться результатом алогичности, лежащей в истоках творческой интуиции Гоголя, позволявшей ему создавать невиданные образы, когда стоящий воротник превращается в коляску, колёса комиссаровой брички в очки, большие щёки в мягкие подушки, махание длинных рук в ветряную мельницу. Эта логика направляет весь творческий дар Гоголя, поэтому прикладывать к текстам Гоголя строгие принципы современной интертекстуальности значит в чём-то умалять спонтанность и живость подобных картин.

И ещё, кажется немного обидным, что Гончаров пытается доказать, что любой художественный образ является либо откликом тайной невидимости, либо отзвуком мистических видений внутреннего человека. Получается, что незаурядная, ни с чем не сравнимая творческая оригинальность Гоголя при таком строго научном подходе как-то умаляется.

Гончаров исследовал поэтику воды, огня, воздуха, одним словом, отдельных элементов, а ведь как раз им в своё время уделил

6 В настоящее время говорится о Сковороде, как об украинском философе, но я всё-таки считаю, что это первый русский философ, как его определил В. Эрн в 1912 г.

7 N.Gogol, *Tutti i racconti*, a cura e con introduzione di L.Pacini Savoj, Gherardo Casini Editore, Roma 1957.

особое внимание французский исследователь G. Bachelard, посвятив этому вопросу богатейшую литературу в 40-ые 50-ые годы, по сей день остающуюся непревзойдённой.⁸ Приходится только сожалеть, что многолетняя некомуникативность между русской и западной культурными сферами создала такие расстояния, которые придётся преодолевать с большим трудом. То же самое касается и миниатюризации в творчестве Гоголя, о которой не раз упоминает Гончаров. В прошлом этот вопрос уже неоднократно поднимался, начиная с авторитетных исследований G. Durand⁹ в 70-ые и 80-ые годы. Такое положение вещей особенно поразительно, так как Гончаров пользуется в своих исследованиях основным русским семиотическим критерием, сопоставляя „своё” „чужому”. Сам Гоголь провёл большую часть своей творческой деятельности, передвигаясь именно между этими двумя сферами, которым он, в отличие от Достоевского, глубоко сочувствовал. Следовательно, как раз изучая творческую изобразительность Гоголя, казалось бы неминуемо было обратиться и к чисто западным источникам.

Читая это на редкость богатое и примерное исследование, невольно вспоминаешь А.М. Ripellino, который уже в 60-ые годы был убеждён в том, что будущность исследовательской деятельности заключается во взаимном изучении западных и восточных европейских источников. Это единственный путь для действительно оригинальных достижений.

Nina Kauchtschischwili

8 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF 1957; *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti 1942; *La Terre et la rêverie de la volonté*, Paris, Librairie José Corti 1947; *L'Air et les songes*, Paris, Librairie José Corti 1945.

9 G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Bordas 1969.

REVIEWS

Илья Серман, *Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе (1836-1841)*, Verba publishers, Jerusalem 1997, стр. 368.

Не легко определить „жанр” последней книги известного литературоведа, профессора Иерусалимского университета Ильи Сермана. Вопреки заглавию, – *Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе (1836-1841)* – это не биография писателя и даже не рассказ о последних пяти годах его жизни, а скорее серия очерков, посвящённых отдельным творческим проблемам, которые Лермонтов поставил перед собой в то время. Тем не менее, если учесть, что под „жизнью” исследователь подразумевает преимущественно творческую деятельность писателя, а под „литературой” чужие произведения, литературную и духовную жизнь эпохи, то можно утверждать, что подзаголовок точно указывает не только на хронологические рамки исследования, но и на его ориентацию.

Серман обосновывает свой выбор, охватывающий лишь последнюю часть лермонтовского творчества, тем, что в своё время именно она вошла в систему литературных отношений, стала, пользуясь тыняновским выражением, „литературным фактом” (с. 8-9). Действительно, исследователь пренебрежительно относится к тем ранним произведениям, опубликованным посмертно, которые сам поэт не считал литературными, но которые, тем не менее, хотя бы по количеству, играли решающую роль при определении поэтического облика Лермонтова у современных исследователей (с. 49). Очевидно, авторское решение обусловлено прежде всего основной задачей книги: проследить взаимодействие творчества Лермонтова и современных ему умственных и литературных явлений. Ведь когда Серман пишет, что ему „хотелось прочитать стихи и прозу Лермонтова как бы в первый раз” (с. 8), это следует понимать не как желание прочитать их наивно, а как намерение восстановить восприятие современников, понять, на какие духовные потребности общества своего времени Лермонтов хотел и мог ответить (с. 7). И заглавия отдельных очерков – *Москвич в Петербурге, В ожидании нового поэта, Народ в истории, Две эпохи, Поэт своего поколения, Примирение и бунт, Петербургский роман и поэма о провинции, Горы и люди, „Журнал Печорина”* – показывают, какое внимание уделено литературному контексту второй половины 1830-х гг., в который вписываются лермонтовские произведения. В этой картине центральное место занимает естественно Пушкин, первый поэт России, которому ищется преемник, а также и культурный деятель, проводник определённой литературной „политики”. Вместе с тем, выделяются и другие поэты: Тютчев, Баратынский, А. И. Одоевский и особенно кумир эпохи В. Г. Бенедиктов, прозаики как Мар-

Slavica tergestina 7 (1999)

линский и Гоголь, и такие литераторы, критики, журналисты как А. А. Краевский и С. А. Раевский, А. С. Хомяков и Белинский периода „примирения с действительностью”. Таким образом, идейные и стилистические особенности Лермонтова вырисовываются ещё рельефнее, творческий путь писателя объясняется не только с точки зрения его внутренней эволюции, но и в перспективе общего развития русской литературы.

Первая глава посвящена модному в середине 1830-х гг. противопоставлению Москва - Петербург и таким лермонтовским произведениям, как *Сашика*, *Маскарад* и *Княгиня Лиговская*. Исследователь показывает, что, по сравнению с Пушкиным или Грибоедовым, соотношение двух городов у Лермонтова наполняется противоположным смыслом. Москву он связывает с преданиями прошлого и с чаяниями на будущее, а в столице видит лишь средоточие враждебных сил, высшего света, чуждой настоящим интересам России дипломатии. Серман считает, что в одной фразе из романа *Княгиня Лиговская*, где осуждается невнимание общества к прошлому и будущему страны, можно усмотреть прямую цитату из первого философического письма Чаадаева (с. 42), и на этом основании предлагает пересмотреть привычные взгляды в этой области.

Во второй главе творчество самого Лермонтова отступает на второй план. Чтобы ответить на вопрос о том, почему автор не захотел печататься до 1837 г., когда он передал пушкинскому „Современнику” стихотворение *Бородино*, исследователь детально рисует широкую картину литературной ситуации в 1835-36 гг., пытаясь прояснить причины всеобщего успеха Бенедиктова и установить элементы, объективно – и не только отрицательно – повлиявшие на Лермонтова (с. 90). Затем исследователь выдвигает предположение, что поэт мог заметить стихи Тютчева, напечатанные Пушкиным в своём журнале как своеобразное противоядие влиянию Бенедиктова, и найти в них стимул к преодолению собственной прежней манеры (с. 76). По мнению Сермана, в отличие от Тютчева и от Баратынского, „новый” Лермонтов захотел быть прежде всего тем „поэтом современной темы” (с. 97), о котором мечтал молодой Белинский.

Тесно связанной с современностью выглядит и *Песнь про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова*, о которой идёт речь в третьей главе. Подчеркнув подлинный историзм воспроизведения в ней голоса гусяров, Серман показывает, как Лермонтов вместе с тем отмежевывается от господствующей теории „официальной народности” и откликается на различные литературные и журнальные дискуссии (о белом стихе, о народности кулачного боя, о народном взгляде на Наполеона).

Историческое прошлое в своей связи с современностью является главной темой и четвёртой главы, посвящённой выходу Лермонтова в литературу, т. е. стихотворениям *Бородино* и *Смерть поэта*. Исследователь сопоставляет отношение Лермонтова к вере в связь народа и царя с современными и более поздними высказываниями его близкого друга Краевского и связывает враждебное отношение к дворянству с идеями Сен-Симона о „непроизводительном” характере этого сословия.

Центральное место в книге занимает пятая глава, где характеризуется лермонтовское поэтическое слово и подробно анализируются композиционная структура и ведущие темы сборника *Стихотворения М. Лермонтова 1840 г.* Вопреки распространённому мнению, основываясь на отборе и расположении стихотворений, исследователь приходит к заключению, что в этом сборнике поэт решил сместить акцент со своей личности (с. 188) и рассказать прежде всего о „других” (с. 195), то есть стать „поэтом своего поколения”. Вполне закономерным представляется тогда включение в качестве вступления ко всему сборнику не какой-нибудь декларации „от себя”, а разговора трёх типизированных лиц из современной жизни, *Журналиста, читателя и писателя*.

Малоизученной теме „философия эпохи и Лермонтов” посвящена богатая и сложная шестая глава, в центре которой мы находим такие стихотворения, как *Молитва*, *Последнее новоселение*, основные редакции поэмы *Демон* и *Сказку для детей*. Сомнения и трезвый взгляд на жизнь Лермонтова противопоставляются смирению и примирению с действительностью не только Хомякова, но и молодых Белинского и Бакунина. Промежуточный характер носит седьмая глава, где рассматривается сложное переплетение литературных и жизненных источников интриги, лежащей в основе романа *Княгиня Лиговская*. В контексте творческой эволюции автора проза лермонтовского романа представляется ещё связанной с традицией *Евгения Онегина*, а поэма *Тамбовская казначейша* становится решительным погружением в быт, необходимой предпосылкой к созданию лермонтовского шедевра, романа *Герой нашего времени*.

В восьмой главе Серман сопоставляет „кавказскую повесть” *Бэла* с пушкинской прозой кавказской тематики и выводит интересные заключения о характере лермонтовской прозы, которая, в отличие от пушкинской, не противостоит стихам, а вбирает в себя их эмоциональную силу. Здесь же мы находим любопытную гипотезу о связи замысла повести с опубликованными в „Современнике” *Записками Джона Теннера*, американца, похищенного индейцами и прожившего у них тридцать лет. Уже в первой главе, характеризуя Арбенина в сопоставлении с Онегиным, и затем в шестой Серман

касается одной из основных тем книги: темы рефлексии и самоанализа как отличительных черт лермонтовских героев. В последней главе, посвящённой второй части *Героя нашего времени*, автор старается показать, что из двух лиц, живущих в душе Печорина – (эгоистически) действующего, с одной стороны, и рефлектирующего и осуждающего самого себя, с другой – именно и только последнее является великим „открытием” Лермонтова и настоящим „героем” эпохи. Исследователь полемизирует с той тенденцией в истолковании романа (от Николая I до советской науки), которая отдавала предпочтение простому, неразвитому человеку, Максиму Максимычу.

В рамках данной рецензии совершенно невозможно охватить все мелкие и даже крупные замечания, достойные внимания, развития, пожалуй, полемики. Наряду с разбором идейной стороны лермонтовских произведений, мы находим в книге тонкие наблюдения о поэтике, интересные сопоставления с творчеством других писателей. Исследователь не приводит неизвестных материалов, но задумывается и заставляет задуматься над привычными идеями и представлениями. И если он далёк от модных теорий и методологий, то от его книги веет умственной свободой и завидной свежестью.

Laura Rossi

Слово и культура. Памяти Никиты Ильича Толстого, тт. I-II, Российская академия наук, Индрик, Москва 1998, т. I: 448 с.; т. II: 408 с.

Через два года после кончины Никиты Ильича Толстого в свет вышло три фундаментальных тома (два в Москве и один в Тарту; в общей сложности – более тысячи страниц), посвящённых памяти этого выдающегося учёного и значительной в человеческом отношении личности. И сам объём *Gedenkschrift*-ов и „оперативность” (если, конечно, это слово здесь уместно) в их издании показывают, какими популярностью и уважением пользовался Никита Ильич, сколько учеников, коллег, верных друзей собрал он вокруг себя.

Прекрасно изданный московский двухтомник (редакционная коллегия Т.А. Агапкина, А.Ф. Журавлёв, С.М. Толстая; редактор Т.А. Агапкина) разделён на несколько тематических частей. Первый том включает в себя два раздела: I. *Языкознание*; II. *Из истории славистики*; два раздела – и во втором томе: I. *Этнолингвистика. Фольклор. Этнография*; II. *История. Культура. Литература*.

Slavica tergestina 7 (1999)

ратура. В двухтомнике представлены работы учёных практически из всех славянских стран, а также из Германии, Австрии, Италии, Израиля, США.

Тематический диапазон статей сборника необыкновенно широк, что, впрочем, и является данью многогранным интересам самого Никиты Ильича Толстого. В разделе *Языкознание* первого тома присутствуют как статьи более общего теоретического характера (Т.И. Вендиной об этнолингвистике, А.С. Герда о славянской исторической диалектологии, Ф.Д. Климчука о диалектных типах Полесья, Ф. Чижевского о польско-украинских языковых интерференциях в Полесье с методологической точки зрения), так и более конкретные, посвящённые „новому и старому в библейских контекстах” (Н.Д. Арутюнова), лексикографическим проблемам, интерпретации отдельных лексем или выражений, фразеологии, этимологии (Ж.Ж. Варбот, Т.В. Горячева, А.В. Журавлёв, М. Ивич, Л.В. Куркина, В.М. Мокиенко, В. Москович, А.Б. Пеньковский, И.И. Петлёва, Х. Поповска-Таборска, О.А. Седакова, Л.Н. Смирнов, А.Н. Соболев, З. Тополинська, Дж. Трифунович, О.Н. Трубочёв, Г. Цыхун). Некоторые работы касаются мифологических тем *sub specie linguisticae*: Я. Сятковский пишет о названиях страшилищ в немецком языке и его говорах, а Р. Экерт анализирует литовское выражение *siera žemė* и его восточнославянский источник.

Нельзя не отметить работу П. Ивича по фонологии сербских народных говоров и исследование по синтаксису *Писем из Франции* Фонвизина (Г. Хюттль-Фольтер).

Ряд статей первого раздела можно определить как более филологический, рассматривающий определённые аспекты разных славянских текстов (старославянских и текстов, написанных на „новых” славянских языках). К числу таких исследований относятся статья Г.К. Венедиктова о языке первого издания *Нового завета* в новоболгарском переводе, работа Д.С. Ворты об орфографических особенностях одной русской рукописи XII-го века, заметка Н. Михайлова о словенской рукописи из Чернеи (XV-XVI вв.).

Во втором разделе первого тома (*Из истории славистики*) целый ряд статей весьма уместно посвящён разным сторонам славистической деятельности самого Н.И. Толстого. П.А. Дмитриев, Г.А. Лилич, Г.И. Сафронов пишут в совместной статье о Н.И. Толстом и славистике в Ленинградском-Петербуржском университете; А.Д. Дуличенко – о Н.И. Толстом и резьянщине; А. Младенович – о некоторых мыслях Н.И. Толстого о сербском литературном языке нового времени. Другие работы этого раздела посвящены различным славистическим темам. Так, В. Гашпарикова пишет об отношении Измаила Срезневского к словацкой народной прозе; Дж. Делл’-

Агата занимается проблемой видения украинского языка Н. Трубецким; Е.И. Демина отвечает на вопрос о том, с какой славянской рукописью ознакомился П.И. Прейс в 1841 г. в Вене; О.А. Князевская обращается к изучению рукописи Саввиной книги; М. Станоник даёт обзор деятельности славянских исследователей словенского фольклора; А.Е. Супрун пишет об этнолингвистических сведениях в древяно-полабских материалах Йоганна Парум Шульце.

Первый раздел второго тома практически полностью посвящён этнолингвистике, дисциплине, созданной и развитой Н.И. Толстым. В большинстве статей речь идёт об „этносемантической интерпретации” отдельных фразеологизмов и/или обрядов (Т.А. Агапкина, Н.П. Антропов, Й. Бартминьски, М.М. Валенцова, А.Б. Мороз, Л. Раденкович, Р. Попов, С. Никитина, С.М. Толстая, И.А. Седакова). Другие работы обращаются к конкретным мифическим существам (М. Беновска-Събкова пишет о зооморфных образах святых в болгарском фольклоре; к этой же теме можно отнести и статью С.Ю. Неклюдова о зоодемонизме; с той же тематикой частично связана и статья А.В. Гуры о голосах животных в традиционных народных представлениях; Т.Н. Свешникова пишет об оборотнях в румынской фольклорной традиции; Л.Н. Виноградова анализирует полесские поверья о чёрте; Г. Кабакова пишет о новорожденном и его двойниках) или к обрядам самого различного происхождения. Так, В.Н. Топоров исследует мифоритуальные истоки детской игры в ножички, В.В. Усачёва пишет о движении как компоненте народного врачевания, А.А. Плотникова анализирует борьбу воздушных демонов как фрагмент балканославянской народной демонологии. В статье недавно ушедшего из жизни Б.Н. Путилова говорится об архаических мотивах в карпатском песенном разбойничьем фольклоре.

Достойны внимания и другие статьи этого раздела, которые, быть может, трудно точно отнести к какому-то подразделу этнолингвистики, что, разумеется, нисколько не умаляет их ценности: О.А. Пашина пишет об ареальном членении Смоленщины с точки зрения жатвенной обрядности; А.Л. Топорков обращается к интерпретации берестяной грамоты 521 („заговор” или любовная записка?); А.Т. Хроленко рассматривает словарь языка фольклора как базу этнолингвистических исследований; К.В. Чистов пишет о Фрайбургской коллекции восточнославянских „круговых писем”, а А.В. Юдин о подвижных предметах быта в восточнославянских загадках.

Уже по названию заключительного раздела второго тома (*История. Культура. Литература*) ясно, что его тематика будет весьма пёстрой. И, действительно, здесь мы находим статьи и о великом

князе московском Василии Дмитриевиче (В.П. Гребенюк), и об этническом и религиозном самосознании Нестора Летописца (В.М. Живов), и о ранней истории русского летописания (В.Я. Петрухин), и о Кирилло-мефодиевских традициях и униатской иерархии первой половины XVII-го века (Б.Н. Флоря), и о Службе святому князю Лазарю (А. Наумов). К работам, больше касающимся литературных реминесценций или литературоведения, можно отнести статью Т.В. Цивьян о Николае Угоднике – страннике на русской земле (*Несколько примеров из русской литературы XX-го века*); работу Л.А. Софроновой о чертах в украинской школьной драме *Слово о збуреню некла* и исследование А.В. Тарасьева о символике перекрёстка в романе *Доктор Живаго* Б.Л. Пастернака. Особняком стоит работа Е.Е. Левкиевской, посвящённая кино: *Проблема „чужой речи” и способы цитирования в кинематографе Андрея Тарковского*.

Сборник *Слово и культура. Памяти Н.И. Толстого* – несомненно, важное событие в истории современной славистики, лингвистики, этнолингвистики, семиотики. Нельзя не признать, что всё же нечасто в сборниках (будь то *Festschrift*, *Gedenkschrift* или даже материалы международных конгрессов) встречается такой набор имён и такое разнообразие тем. В такой ситуации можно понять и проблемы, возникающие у составителей в связи с отнесением той или иной статьи к определённому разделу (так некоторые статьи из первого тома вполне могли попасть в этнолингвистический раздел второго [статья А. Супруна] и наоборот). Тем не менее, думается, что составители прекрасно справились со своей задачей и что весь славистический мир должен быть им за это благодарен.

Языки малые и большие. In memoriam Akad. Nikita I. Tolstoj, "Slavica Tartuensia", IV, Tartu 1998, 317 с.

Сборник памяти Н.И. Толстого *Языки малые и большие* (редактор А.Д. Дуличенко), вышедший в Тарту, тематически более узок, но эта его сознательная ограниченность (отнюдь не в отрицательном смысле этого слова) делает его более цельным и интересным, учитывая, что он посвящён в основном малым славянским языкам. В краткой аннотации на последней странице обложки можно прочитать, что: „Сборник содержит статьи по проблемам конкретных славянских языков, в т. ч. и микроязыков (русский, сербско-хорватский, югославо-русинский, резьянский, кашубский и словинский, нижнелужицкий, старославянский, церковнославянский, полабский), попыткам создания новых литературных языков в славянском мире (черногорский, моравский, карпаторусинские

Словакии и Украинского Закарпатья, вичский и гальщанский), а также по истории славистики и новым находкам рукописей. Статьи написаны на 13 языках, в том числе на югославо-кашубском, нижнелужицком и черногорском". Нельзя забывать и того, что редактор сборника А.Д. Дуличенко, один из главных специалистов по славянским микроязыкам, – автор фундаментальной книги о них.¹ В *Слове редактора* сам Дуличенко аргументирует тематический выбор сборника тем, что „за Н.И. Толстым ещё при его жизни закрепились метафора *славист, объявивший всю Славию*”.

Книга предваряется статьёй В.М. Мокиенко *Значение труда Н.И. Толстого „Славянские древности” для исторической фразеологии славянских языков* (с. 13-25). Далее и тартуский сборник так же, как и московский разбит на несколько тематических разделов: I. *Языки малые* (с. 26-115); II. *Языки новые* (с. 116-173); III. *Языки большие* (с. 174-212); IV. *Языки древние* (с. 213-267); V. *Из истории славистики*.

Раздел о малых языках открывается концептуальной статьёй Дуличенко *Языки малых этнических групп: статус, развитие, проблемы выживания*, с весьма полезной таблицей с классификацией упоминаемых славянских микроязыков. Далее следуют работы, посвящённые отдельным языкам и более конкретным проблемам, с ними связанным. Ю. Рамач пишет о местоимениях и числительных в языке югославских русинов; М. Матичетов разбирает некоторые примеры из резинанской лексики; Х. Стейнвейк посвящает свою работу резинанскому *jëru 'Priester'*. Проблеме наличия определённого артикля в резинанском посвящена статья Р. Бенаккьо. Кашубской морфологией занимается в своей статье М. Цыбульски, а Х. Поповско-Таборска – кашубской лексикой. Р. Марти анализирует становление нижнелужицкого правописания в XX-ом веке.

Раздел *Языки новые* посвящён языкам, формирующимся в последнее время. Здесь, конечно, нельзя обойти вниманием „вечный” вопрос, возникающий, когда речь идёт об образовании „новых” языков и об их соотношении с понятием диалекта. Как известно, (мы даём, разумеется, упрощённое и небезапелляционное видение проблемы) считается, что диалект становится языком, когда его начинают употреблять в письменном виде как в административной, так и в литературной сферах. Примеров подобного „правила” больше, чем исключений. Однако не всегда попытки (зачастую несколько искусственные) писать на диалекте оканчиваются созданием языка, особенно в случаях, если диалект сильно приближается к

¹ А.Д. Дуличенко, *Славянские литературные микроязыки. (Вопросы формирования и развития)*, Таллин, Валгус, 1981.

литературному языку и если носители диалекта предпочитают в бюрократическо-административных отношениях употреблять официальный литературный язык. Эти последние соображения могут относиться к черногорскому языку (см. статью В. Никчевича), а частично, может быть, и к моравскому (З. Шустек). Две другие статьи этого раздела посвящены не столько новым языкам, сколько взаимодействию языков малых с языками большими: И. Удвари пишет о языковом отражении русинско-венгерского сожительства, а В. Ябур – о сравнительном аспекте русинского и украинского словообразования.

Четыре статьи входят в раздел *Языки большие*: Б. Тошович, *Русско-сербохорватско-немецкие корреляции в категории рода*; И.П. Кюльмоя, *О семантике видо-временных форм глаголов в полипредикативных конструкциях* (на материале русского языка); Е.И. Костанди, *Текстовая функция подлежащего* (тоже на основе русского материала); С.Н. Туровская *Высказывания о формировании намерения: функция связки* (русский синтаксис). Как видно, во всех четырёх статьях о „больших” языках так или иначе присутствует самый „большой” из них.

В четвёртом разделе о древних языках три статьи в той или иной мере посвящены старославянскому языку или одному из его изводов (Ю. Кудрявцев отмечает значение морфонологии старославянских глагольных классов для индоевропейской реконструкции; Н. Нечунаева пишет о корпусе минейных текстов болгарского происхождения, а В. Франчук – о соотношении древнерусских и церковнославянских элементов в языке киевской летописи). Статья А. Супруна посвящена древяно-полабской фразеологии, а А. Кюннап из Тарту пишет о возможном финноугорском субстрате в славянских языках.

Четыре статьи пятого раздела *Из истории славистики* посвящены четырём видным славистам – Н.И. Гречу (С.В. Смирнов), И. Бодуэну де Куртене (Л. Спиноцци Монаи); А.Л. Петрову как историку (П.Р. Магочи) и П. Аристэ (Э. Вайгла).

Помимо вышеназванных работ в сборнике читатель найдёт пять интереснейших приложений (все они подготовлены А.Д. Дуличенко): 1. Ондра Лысогорский и литературный ляшский язык (с публикацией одного ляшского стихотворения Лысогорского 1942 г.); 2. О попытке кодификации русинского литературного языка в Закарпатье (с приложением образцов текста и факсимиле изданий); 3. Вичский и гальшанский: два новых славянских микроязыка в Литве? (С образцами текстов); 4. Тартуский список 1712 г. словаря Епифания Славинецкого *Dictionarium latinosclavonicum ex latino idiomate traductum...* (с факсимиле титульного листа); 5. Находка ру-

кописи Г. Корбута *Deutsche Lehnwörter im Polnischen...* (1890) (с факсимиле титульного листа). Два последних приложения входят в серию „Рукописи Дерпта (Тарту)“.

Основная привлекательность и интерес этого бесспорно удавшегося сборника – в обращении к мало известной и недостаточно изученной проблематике малых славянских языков. Позволим себе заметить, что менее удачным кажется раздел о „больших“ языках, но не из-за содержания статей, а из-за некоторого тематического диссонанса по сравнению с другими статьями и общей „микрославянской“ тематикой сборника.

В заключение можно лишь отметить с глубоким удовлетворением, что благодаря московскому и тартускому сборникам память Никиты Ильича Толстого была почтена самым уважительным и достойным образом.

Очерки истории культуры славян, редакционная коллегия: В.Я. Волков, В.Я. Петрухин, А.И. Рогов, С.М. Толстая, Б.Н. Флоря, Москва, Индрик 1996, 464 стр., иллюстр.

Рецензируемое научное издание – его можно назвать и компендиумом данных, и сборником работ по славистике, и учебным пособием – подготовлено в Институте славяноведения и балканистики Российской академии наук и, как говорится в предисловии, является лишь первым выпуском многотомного издания *Очерки культуры истории славян*. Первый том охватывает период с древнейших времён до XIII-го века.

Отвлекаясь на мгновение от рассматриваемого коллективного труда, отметим, несомненно, положительную и перспективную тенденцию российских учёных намечать издание глобальных многотомных научных трудов, словарей, энциклопедий. Это гарантирует не только серьёзность работы, но и вовлечение в неё большого круга специалистов, и – быть может, самое главное – некую преемственность поколений. Деятельность Института славяноведения и балканистики начиналась с ежегодного издания целого ряда тематических сборников (по славянскому и балканскому фольклору, по структуре текста, по балтославянским исследованиям, по исследованиям духовной культуры и др. – большинство из этих сборников уже стало библиографическими редкостями). В последнее время результаты этой огромной работы стали обобщаться в изданиях словарно-энциклопедического характера: это и *Свод древнейших письменных известий о славянах*, I-II, Москва 1991, 1995; и словарь *Славянская мифология*, Москва 1995; и первый том этно-

Slavica tergestina 7 (1999)

лингвистического словаря *Славянские древности*, Москва 1995; и, наконец, предлежащий том *Очерки истории культуры славян*.

При том, что название сборника или всей серии выбрано преувеличенно дипломатично (в нём – минимум конкретности; очерк – достаточно размытый и неопределённый жанр, культура – тоже весьма ёмкое понятие, в которое при желании можно вместить всё, что угодно) и подглавки в ней называются очерками, всё же можно с уверенностью сказать, что это – книга о происхождении славян и о зачатках её духовной культуры (читай: религии, народного творчества, литературы). *Очерки* разделены на две большие части: I. Культура славян в древнейший период их истории (сс. 15-222) и II. Культура славян в период раннего средневековья (сс. 223-462) – вплоть до на удивление краткой полустраничной библиографии (сс. 462-463).

Первая часть открывается очерком известного археолога В.В. Седова *Происхождение славян и местонахождение их прародины. Расселение славян в V-VII вв.* Описание носит прежде всего археологический характер, в целом же смыкается с идеями О.Н. Трубачёва о прародине и этногенезе славян. К сожалению, несмотря на кажущееся обилие материала, появляющегося в последнее время на эту тему, приходится констатировать, что проблема этногенеза (пра)славян и – позднее – отдельных славянских племён далека от своего разрешения. Упорное игнорирование балтийского элемента в любых его проявлениях, типичное для многих работ О.Н. Трубачёва (от его книги об этногенезе славян до отдельных статей руководимого им фундаментального *Этимологического словаря славянских языков*²), фигурирует как одна из предпосылок и в рассуждениях Седова. В целом же очерк даёт богатейший археологический материал, а в особенности для филологов, по большей части редко, эпизодически и даже не всегда квалифицированно прибегающих к археологическим данным, может оказаться полезным путеводителем.

Второй очерк первой части *Материальная культура древних славян по данным праславянской лексики* написан А.Ф. Журавлёвым, а третий *Религиозные верования древних славян* разделён на

2 Приветствуем появление первого выпуска своего рода „нового Траутманна” – словаря А.Н. Аникина, предназначенного для заполнения неких балтийских лакун ЭССЯ, ср.: А.Н. Аникин, *Этимология и балто-славянское лексическое сравнение в праславянской лексикографии. Материалы для балто-славянского словаря*. Выпуск 1 (*а- *го-), Новосибирск, Сибирский хронограф, 1998.

три подглавки: *Язычество древних славян* (Н.И. Толстой), *Боги древних славян* (В.Н. Топоров) и *Низшая мифология славян* (Е.Е. Левкиевская). Статьи Толстого и Топорова перекликаются: первая – с вводной статьёй того же автора в словаре *Славянская мифология*, вторая – со статьёй того же Топорова о славянских богах в выше упомянутом словаре, которая, в свою очередь, представляет переработку совместной с В.В. Ивановым статьи *Славянская мифология* в энциклопедии *Мифы народов мира*, 2-ое изд., Москва 1991-92. Обзор Левкиевской представляет собой новое систематическое описание мира низших мифических существ славянских народов. Отметим, правда, что больше внимания в нём уделено восточно- и западнославянской народным традициям.

Четвёртый очерк первой части носит название *Древнейшие черты славянской народной традиции* и написан в соавторстве Н.И. Толстым и Л.Н. Виноградовой. Речь идёт о зачатках славянского фольклора, о наиболее важных элементах славянской обрядности.

Вторая часть издания, описывающая культуру славян в период раннего Средневековья, состоит из семи очерков: о материальной культуре славян этого периода опять пишет В.В. Седов (очерк 1), о формировании государственности и зарождении политической мысли у славянских народов свои рассуждения излагает Б.Н. Флоря (очерк 2). Проблемам восприятия славянским миром христианской культуры византийского и латинского круга (очерк 3) посвящено несколько отдельных главок, написанных Б.Н. Флорей, С.А. Ивановым, А.А. Туриловым.

Для славистов-филологов особенно важным представляется очерк 4 второй части: *Возникновение литературного языка и художественной культуры в первых славянских государствах*. В вводной главке этого очерка Б.Н. Флоря говорит о возникновении и исторических условиях развития славянской письменности. Далее следуют более конкретные сообщения: Е.М. Верещагина о Кирилле и Мефодии как создателях первого литературного языка славян, В.Л. Янина – о берестяных грамотах, опять же Б.Н. Флори – о литературе Великой Моравии, И.И. Калиганова – о болгарской литературе в IX-XI столетиях, Л.К. Гаврюшиной – о зарождении сербской и хорватской литературы, В.В. Мочаловой – о чешской и польской литературе в X-XII веках, О.В. Творогова – о древнерусской литературе, покойного А.И. Рогова – об архитектуре, живописи и музыке славянских народов до конца XII столетия.

Очерк 4 и очерк 5 второй части написаны Б.Н. Флорей и касаются: первый – формирования славянских народностей, второй – дифференцирующих и интегрирующих процессов в культуре славянских народов эпохи раннего Средневековья.

Заключительный пятый очерк второй части и всего первого тома посвящён явлениям в культуре славянского мира в XIII веке. Кроме обобщающе-схематичного синтеза А.Д. Дуличенко о зарождении славянских языков до XIII-го века, опять повторяются главки об отдельных локальных славянских литературах (болгарской, сербской и хорватской, чешской и польской, древнерусской соответствующих авторов, см. выше), но уже в XIII-ом веке. Об архитектуре, живописи и музыке славян в XIII веке повествует статья Рогова.

Не вдаваясь в детали, тем более, что жанр „сборника очерков” уже сам по себе предполагает некую „обрисовывающую схематичность”, отметим, что как справочник или как краткое учебное пособие первый выпуск очерков бесспорно удался. Можно без особой критики отнестись к этногенетическим теориям Седова, если принять за основу факт их субъективности. Так же с пониманием – зная специфику развития славянского культурного универсума – можно отнестись к лёгкому лавированию между терминами „язык”, „литературный язык”, „литература”, „художественная культура”. Всё же нельзя не отметить, что лингвистическая часть издания могла бы быть пообширнее. Как пишущему на страницах триестского славистического журнала становится несколько обидно, что словенская литература в отличие от других своих славянских родственниц не удостоилась отдельной главки, а фигурирует лишь в коротких упоминаниях Фрейзингских отрывков (с. 414, 424), приветствия Ульриха Лихтенштейнского и Клагенфуртской рукописи (с. 424). Порой суть лежит не в количестве, а в качестве, и именно своим особым качеством (ярко выраженной „словенскостью”) и ранней хронологией выделяются Фрейзингские отрывки по сравнению с первыми славянскими письменными памятниками.

Небезынтересно будет проследить дальнейшую судьбу очерков. Составителем будет всё сложнее сохранить их первоначальную „компактность”. Каждая отдельная традиция будет разрастаться, материал увеличиваться, а понятие „культуры” будет становиться всё более растяжимым. Однако на данный момент *Очерки истории культуры славян* имеют все шансы стать настольной книгой-справочником многих славистов.

Nikolai Mikhailov

REVIEWS

Studia Mythologica Slavica, 1, 1998, a cura di M. Kropelj e N. Mikhailov, edita da ZRC SAZU (Ljubljana) e Dipartimento di Linguistica (Università di Pisa), pp. 316.

Il primo numero di una rivista si saluta sempre con piacere, a maggior ragione se essa copre un settore disciplinare sguarnito o comunque poco frequentato. In effetti quello della comparazione religiosa delle genti slave, da sempre parente povero, per così dire, dell'indeuropeistica, è stato un settore a lungo trascurato e per ragioni, forse, molteplici: comunque sia, è stato trascurato a torto ed ad una copertura scientifica provvederà ora – si spera – la neonata rivista.

Innanzitutto il contenuto. Oltre a due brevi saggi di N. I. Tolstoj e di N. Kuret su problemi limitati (un idioma russo e l'origine della *Herbergsuche*), la rivista comprende tre sezioni: una prima dedicata alla mitologia slava ed alle sue fonti; una seconda dedicata all'interpretazione psicologica della tradizione popolare; ed una terza dedicata ai rapporti tra mitologia e letteratura. Delle tre è la prima la più ricca.

V.N. Ivanov discute alcuni problemi generali della ricerca sulla mitologia slava, tema ripreso da A. Loma: quali i rapporti tra ricerca folclorica e testi, come distinguere le sopravvivenze antiche nella realtà, anche religiosa, contemporanea, perché c'è stata tanta divergenza di idee (e talora di ipercriticismo) tra gli studiosi. Altri lavori hanno temi più specifici: N. Mikhailov presenta alcuni spunti e riflessioni sulla base dei quali potrebbe esser ripreso il problema della 'mitopoiesi' slovena all'interno del generale quadro slavo; V. Nartnik affronta il problema delle divinità pagane slave nei canti popolari sloveni; N. Čausidis illustra la (presunta) iconografia di Svarog. Di ampio respiro sono i lavori di Z. Šmitek e M. Kropelj, dedicati rispettivamente alla figura di Kresnik – soprattutto, ma non solo, nel mondo popolare sloveno – ed al tema del cavallo nella tradizione slovena. A. Plotnikova propone una sintesi sulla demonologia balcanica, Lj. Vinogradova sull'insetto come forma diabolica e Sv. Tolstaja sulle tecniche per la scoperta delle streghe. M. Šašel Kos studia le connessioni mitologiche di un animale alpino, forse un alce e T. A. Agapkina il posto del nocciolo nella tassonomia mitica degli Slavi. N. Kolev svolge delle riflessioni sulle connessioni mitiche delle acque sorgive in Bulgaria e M. Mencej affronta il tema specifico delle acque come confine del mondo dei morti. H. Ložar-Podlogar discute ed interpreta le tradizioni slovene relative al solstizio d'estate e Lj. S. Risteski quelle macedoni sul mondo dei defunti. P. U. Dini offre spunti onomasiologici per valutare lo slavo **ubog-* «demone domestico», concludendo la sezione. Nella breve seconda sezione D. J. Ovsec tratta la questione dell'aspetto psicologico

Slavica tergestina 7 (1999)

delle ballate slovene. Alla comparazione extra slava è dedicato il lavoro di M. Milčinski (confronti tipologici slavo-cinesi). Completano la rivista i contributi sul versante letterario di S. Garzonio (su A. Radiščev), D. Ajdačić (la lingua dei demonio nella letteratura e nelle fiabe) ed E. Levkieskaja (su Gogol').

Dal riassunto si coglie, spero, la ricchezza e la varietà dei temi trattati, una ricchezza che il recensore può solo sfiorare, per cui mi soffermo su alcuni punti particolari. Mi pare che un punto molto importante – e oggetto di discussione da molto tempo – sia l'utilizzo delle tradizioni folkloriche come fonte della ricostruzione culturale. In assenza di *corpora* testuali antichi e specifici, è inevitabile ricorrere al folklore, ma è indispensabile specificare limiti e modi dell'utilizzo stesso. Il dato folklorico non è mai in se stesso neutro, non è semplice conservazione di strutture culturali ormai desuete, bensì è il prodotto di una sequenza storica di cristallizzazioni di significati e funzioni (uso, come si vede, la terminologia mitografica di Burkert): non solo, le cristallizzazioni sono avvenute con il condizionamento di *altre* culture dominanti – il Cristianesimo, innanzi tutto, con tutto ciò che esso comportava, e nel medioevo le culture germaniche. Sono cose ovvie, credo, e ne fornisco un esempio banale. In molte lingue slave il *Sempervivum tectorum* è definito a partire da una base lessicale che si collega agli effetti del fulmine (lo sloveno *netresk* ha amplissimi confronti etimologici), e non a caso, poiché si pensa comunemente che la pianta, cresciuta sui tetti, difendesse la casa dal fulmine e dagli incendi. Nel mondo tedesco si riconoscono alla pianta le stesse mirabili caratteristiche (*Donnerkraut*; anche alcuni tipi di eringio, pianta simile, proteggono dal fulmine, cfr. *Donnerdistel*) e Carlo Magno nel *Capitolare de villis* ne raccomandava per gli stessi fini la coltivazione su tetti e negli orti. Ma le fonti di tale credenza non sono neppure germaniche, poiché all'origine c'è la botanica latina, nella quale la pianta era nota col nome di *barba Iovis* ed era connessa col fulmine. Possiamo dunque facilmente vedere che la credenza latina, via glossari botanici altomedievali e tradizione conventuale, è passata al mondo germanico prima e poi slavo. Tornando al nostro tema, la comparazione tra le risultanze della tradizione folklorica e le singole tradizioni culturali antiche delle altre genti indoeuropee può rivelarsi sommamente ingannevole. Il tema del combattimento tra un eroe / dio con un mostro, drago o serpente, in se stesso dice poco se non è contestuato: *apparentemente* lo scontro tra Beowulf e Grendel (o Sigfrido ed il drago), quello tra Apollo ed il pitone di Delfi e quello tra Indra e Vrtra è un unico 'tipo' narrativo, ma solo nel caso di Indra (come in quello di Marduk contro Tiamat) siamo in presenza di un mito cosmogonico fondante; e su questo tema ha già scritto, e bene, Ivanov. Ignorare questi

fatti equivale, purtroppo, a precludersi ogni comprensione storico-culturale per cadere in un facile evemerismo adorno di simbolismo naturalistico. Gli slavisti dovranno, insomma, chiarire l'uso che intendono fare delle fonti folkloriche, poiché la scienza consiste anche nella distinzione. Cito ancora un solo esempio di quanto la fretta comparativa possa essere cattiva consigliera: Monika Kropěj studia, come si è detto, la posizione cosmologica del cavallo nell'eredità mitopoetica slovena¹ in un lavoro peraltro interessante e conclude affermando che le tradizioni vediche «*undoubtedly influenced old Slavic religious traditions*» (p. 166) e cita un passo della *Bṛhadāraṇyaka Upanisad* (1, 1) nel quale le parti del corpo del cavallo sacrificato (ci riferiamo ovviamente al rituale dell'*aśvamedha*) vengono fatte corrispondere alle diverse parti dell'universo. Ebbene, si tratta di affermazioni terribilmente impegnative, anche tralasciando il fatto che il testo che la Collega cita quasi come epigrafe è il prodotto di una speculazione sacerdotale molto tarda.² E' davvero 'indubitabile' che le culture slave sono state influenzate dall'ideologia vedica? E a quale vedismo ci si riferisce? – poiché è evidente che la cultura degli Aari dell'India non è affatto rimasta uguale a se stessa. Se guardiamo al sacrificio del cavallo è facile accertare che esso è stato parte importante di molte culture, linguisticamente e no, delle steppe: tra l'altro, è stato parte della cultura religiosa degli Sciti ed è rimasto vitale sino ad epoca moderna nelle tradizioni ossete (eredi, alla fin fine, di una parte del mondo scitico), quando è stato studiato da etnologi russi. Se proprio si vuole immaginare un referente storico, penso che quello scitico sarebbe un referente accettabile, visto che – e questo sí è un fatto indubitabile – il mondo iranico ha influenzato quello slavo. Ma non insisto, poiché qualunque insistenza che andasse oltre questo timido accenno richiederebbe prove che non pare facile fornire.

Ripeto dunque che gli *Studia Mythologica Slavica* sono una rivista promettente e che fa dire, assieme al poeta, *multa renascentur quae iam cecidere ruinis*. Col prossimo numero della rivista ci attendiamo un dibattito chiarificatore sul metodo che non sia semplice citazione bibliografica dei *verba magistri*.

Franco Crevatin

1 Non capisco in che senso – e non è la sola nella rivista – usi la parola 'mitopoetico': per me la parola significa 'creazione di miti' e null'altro: il sostantivo è mitopoiesi, ma sospetto che la Collega lo abbia riformulato nei termini di 'mito-poesia'.

2 Come è noto, il testo è tradito come sèguito di un *āraṇyaka*, il quale a sua volta è incluso nel Brahmaṇa dei Cento Cammini, esso stesso molto recente.

Nikolai Mikhailov, *Frühslowenische Sprachdenkmäler. Die handschriftliche Periode der slowenischen Sprache (XIV. Jh. Bis 1550)*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA 1998 (Studies in Slavic and General Linguistics, Volume 26), S. 452.

Zgodnjeslovenski jezikovni spomeniki. Rokopisna doba slovenščine (od XIV. st. do l.1550). Glavna naloga knjige je opis spomenikov slovenskega jezika v dobi od Brižinskih spomenikov do prve slovenske tiskane knjige l. 1550. To obdobje je navadno označeno kot "rokopisna" doba, čeprav niso mišljeni le rokopisi, temveč tudi posamezne glose, imena, interpolacije v neslovenskih besedilih in celo nekaj tiskanih stavkov iz l. 1515. V monografiji so obravnani naslednji rokopisi oziroma spomeniki pisane slovenščine (po kronološkem redu): pozdrav Ulricha von Liechtensteina (1227), Celovski / Rateški rokopis (1362-1390), nekaj posameznih stavkov in leksem iz Oswalda von Wolkensteina (1416-1417), Stiški rokopis (1428, 1440), Videmski rokopis (1458), Škofjeloški rokopis (1466), Starogorski rokopis (1492-1498), Černjejski oz. Čedajski oz. Beneškoslovenski rokopis (od l. 1497 naprej), Auerspergov rokopis (XV. st.?), tako imenovani "Slovenski načrt za pridigo" (konec XV.- začetek XVI st.), Kranjski rokopis oz. Kranjske prisege (prva polovica XVI. st.), "Ain newes lied von den kraynerischen bauren" (1515), rokopisni stavek W. Praunspurgerja (1544) iz "Turnirske knjige Gašperja Lambergerja". V uvodu avtor utemeljuje izbiro obdobja med Brižinskimi spomeniki in prvo tiskano knjigo in poudarja nujnost nadaljevanja raziskav v tej smeri. V prvem poglavju *Geschichte der Erforschung der frühslowenischen Sprachdenkmäler* so kratko predstavljeni vsi zgoraj navedeni spomeniki; povedano je tudi, kje se ti nahajajo in kako so navadno datirani, nato pa je predložen shematičen pregled glavnih strokovnih del, ki se nanašajo na "dobo rokopisov" oziroma na posamezna besedila iz te dobe. V drugem poglavju *Frühslowenische Sprachdenkmäler. Texte und Kommentare* so predstavljena naslednja besedila: Celovski / Rateški rokopis, Stiški rokopis, Kranjski rokopis, Videmski rokopis, Škofjeloški rokopis, Starogorski rokopis, Černjejski rokopis, Auerspergov rokopis, Načrt za pridigo. Sledi nova izdaja rokopisnih besedil. Rokopisi so opremljeni z znanstvenim aparatom. Sledijo filološki in jezikoslovni komentarji in opis fonetike, morfologije, sintakse in leksike vsakega posameznega spomenika. V *Sklepni besedi* so navedeni glavni sklepi in nakazani problemi v zvezi z zgodovino slovenščine, ki še čakajo na svojo rešitev. Na koncu so priloženi bibliografija, imensko kazalo, kazalo oblik, povzetki v nizozemščini, v slovenščini in v italijanščini ter fotografski posnetki posameznih rokopisov.

Раннесловенские языковые памятники. Рукописный период словенского языка (XIV в. - 1550 г.). Главная задача книги – описание памятников словенского языка в период между Фрейзингскими отрывками и

первой словенской печатной книгой (1550 г.). Этот период обычно обозначают как „рукописный”, хотя речь идёт не только о манускриптах, но и об отдельных глоссах, именах, интерполяциях в несловенских текстах и даже о нескольких печатных фразах (1515 г.). В монографии анализируются следующие рукописи (памятники) словенского языка: приветствие Ульриха фон Лихтенштейна (1227), Клагенфуртский / Ратечский манускрипт (1362-1390), несколько отдельных предложений и лексем из Освальда фон Волькенштейна (1416-1417), Манускрипт из Стичны (1428, 1440), Удинский манускрипт (1458), Манускрипт из Шкофьей Локи (1466), Старогорский манускрипт (1492), Чернейский / Чивидальский / Венецианско-словенский манускрипт (начиная с 1497 г.), Манускрипт Ауэрсперга (XV в. ?), так называемый „Словенский набросок проповеди” (конец XV - начало XVI в.), Манускрипт из Краня (первая половина XVI в.), „Ain neues lied von den kraunerischen bauen” (1515), рукописная фраза В. Праунспергера (1544) из „Турнирной книги Гашпера Ламбергера”. В *Введении* обосновывается выбор для исследования периода между Фрейзингскими отрывками и первой печатной книгой и подчёркивается необходимость дальнейших исследований в этом направлении. В первой главе *История изучения раннесловенских языковых памятников* кратко представлены все выше перечисленные памятники. Помимо этого, сообщается их местонахождение, традиционно принятая датировка, далее предлагается схематичный обзор главных научных работ, касающихся как всего рукописного периода, так и отдельных текстов той эпохи. Во второй главе *Раннеславянские памятники. Тексты и Комментарии* представлены новые издания следующих текстов: Клагенфуртский / Ратечский манускрипт, Манускрипт из Стичны, Манускрипт из Краня, Удинский манускрипт, Манускрипт из Шкофьей Локи, Старогорский манускрипт, Чернейский манускрипт, Манускрипт Ауэрсперга, „Словенский набросок проповеди”. Издания текстов сопровождаются критическим аппаратом, филологическими и лингвистическими комментариями (описанием фонетики, морфологии, синтаксиса и лексики каждого отдельного памятника). В *Заключении* приводятся главные выводы и перечисляются основные проблемы в связи с историей словенского языка, которые ещё ожидают своего решения. В конце книги находятся библиография, именной указатель, указатель форм, резюме на голландском, словенском и итальянском языках, а также фотографии отдельных рукописей.

Com'è ben noto, il periodo intercorrente tra i Monumenti di Frisinga (databili tra il 975 e il 1025, cfr. l'edizione di Lubiana - *Brižinski Spomeniki* - del 1993) e il *Catechismo* di Trubar (primo libro a stampa sloveno, 1550) è stato in genere largamente trascurato e sottovalutato dagli studiosi che si sono occupati della storia linguistico-letteraria slovena.

Slavica tergestina 7 (1999)

Paradigmatica si presenta a questo proposito la denominazione che negli anni Trenta a tale periodo attribuì il Kidriè (*stoletja beležk brez literarne tradicije*, che gli valse una lunga diatriba col Grafenauer). Va pertanto salutato con grande soddisfazione il presente volume di Nikolai Mikhailov dedicato ai monumenti linguistici anticosloveni (dato che il termine *altslovenisch* viene usato dal Miklošič e da altri linguisti dell'Ottocento nel senso di "antico slavo" l'A. ha optato comunque per *frühslowenisch* in modo da evitare ambiguità), volume che colma un'autentica lacuna negli studi di slovenistica.

Dopo l'introduzione (*Einleitung*, pp. 13-15), l'A. delinea la storia delle ricerche riguardanti i manoscritti anticosloveni (*Geschichte der Erforschung der frühslowenischen Handschriften*, pp. 16-90), suddividendola in due sezioni: dapprima vengono esaminati gli studi che abbracciano questo periodo in modo generale, a partire da Radics (*Slovenščina v besedi in pismu po šolah in uradih. Kulturno-zgodovinska študija*, in "Letopis Matice Slovenske", 1879), proseguendo con i contributi di Oblak, Glaser, Gruden, Lénard, Ramovš, Pogačnik, Toporišič e altri fino al recentissimo lavoro dello stesso Mikhailov *I monumenti linguistici sloveni dell'epoca dei manoscritti* (Pisa 1997), di cui il volume presente costituisce un notevole ampliamento. Si tratta di studi di valore disuguale, certuni molto brevi si limitano a una mera citazione dei manoscritti, altri più lunghi si soffermano solo su alcuni di essi; l'A. constata, con un certo stupore, che gli unici tentativi di una disamina generale di tutti i manoscritti del detto periodo rimangono quelli di Radics e di Lénard (1916), che sono d'altronde ormai superati, non solo metodologicamente - com'è ovvio data l'epoca in cui sono stati scritti - ma anche per l'oggettiva circostanza che p. es. un testo importante come il manoscritto di Castelmonte è stato scoperto solo molto più tardi, un altro come il manoscritto di Stièna è stato riedito in modo scientifico, ecc.

Quindi il Mikhailov passa in rassegna i singoli documenti anticosloveni, nell'ordine cronologico della loro (presumibile) stesura, esaminandone le edizioni e i principali contributi critici: 1) Il cosiddetto *Saluto di Ulrich von Lichtenstein* (*Pozdrav Ulricha von Lichtensteina*, siglato UL, databile al 1227); si tratta di una breve frase slovena - *buge waz primi gralva Venus* - inserita all'interno del testo tedesco nel libro *Frauentienst* del poeta austriaco sunnominato, vissuto fra il 1200 e il 1275 (o 1276); 2) *Manoscritto di Klagenfurt* (*Celovški* risp. *Rateški rokopis*, siglato CRR), scoperto nel capoluogo carinziano nel 1880 (e ivi conservato) e pubblicato dal Krek l'anno successivo; datato dal Grafenauer tra il 1362 e il 1390. Contiene la versione slovena del *Pater Noster*, dell'*Ave Maria* e del *Credo*; 3) le cosiddette "Canzoni plurilingui" di *Oswald von Wolkenstein* (siglate OW); si tratta di due componimenti del

poeta austriaco (*Do fraig amorß*, Nr. 69; *Bog dep'mi*, Nr. 119, risalenti al 1416/1417) che contengono frasi e sintagmi sloveni, studiati ultimamente dal Habjan e dal Bonazza; 4) *Manoscritto di Stična* (*Stiški rokopis*, siglato SR), che si trova alle pp. 245-248 di un codice conservato nella NUK di Lubiana; edito per la prima volta dal Miklošič nel 1858, esso proviene dal monastero di Stična e consta di cinque frammenti di carattere religioso (compresa una doppia versione della *Confessio generalis*), la stesura dei primi due dei quali (*Milost ino gnada - Češčena si*) sarebbe dovuta, secondo il Grafenauer, a un monaco ceco e risalirebbe al 1428, mentre gli altri tre (*Naš gospud-Confessio generalis IeII*), databili intorno al 1440, sarebbero opera di un monaco sloveno. 5) *Manoscritto di Kranj* risp. *Giuramenti di Kranj* (*Kranjski rokopis* risp. *Kranjske prisege*, siglato KR), scoperto dal Pajk nella città slovena nel 1866 e dallo stesso pubblicato nel 1871, il cui originale è andato malauguratamente perduto; esso contiene cinque frammenti (quattro in sloveno, uno in tedesco) che presentano determinate formule di giuramenti civici della città di Kranj, databili tra il 1440 (?) - 1556; 6) *Manoscritto di Udine* (*Videmski rokopis*, siglato VR), ritrovato da G.B. Corgnali, bibliotecario della *Biblioteca Comunale* di Udine, dov'è tuttora conservato, in un libretto intitolato *Quadernetto memorie di Cattarina Seraduraro o pur di Fabro* e pubblicato dal Kacin nel 1930. Consiste in un elenco di numerali sloveni (1-42; 100-500, 1000, 2000), il cui autore ha lasciato il suo nome (Nicolò Pentor) e data della stesura (29 ottobre 1458); 7) *Manoscritto di Škofja Loka* (*Škofjeloški rokopis*, siglato ŠLR), edito dal Radics nel 1879 (anche se i lessemi sloveni in esso contenuti erano già stati discussi dal Miklošič nel 1867) e conservato a Vienna. Si tratta di un oroscopo tedesco in cui i nomi dei mesi sono dati anche in versione slovena, opera di un certo Martinus de Lakh (= Martin di Loka) con la data 1466; 8) *Manoscritto di Castelmonte* (*Starogorski rokopis*, siglato SGR), scoperto dal bibliotecario dell'Archivio Arcivescovile di Udine (dove dovrebbe essere conservato, benché il Mikhailov non l'abbia colà rintracciato) e pubblicato dal Cracina nel 1973. Contiene le versioni slovene del *Pater Noster*, dell'*Ave Maria* e del *Credo*, risalenti agli anni 1492-1498, e fa parte del *Libro della Fraterna di S. Maria del Monte*, proveniente dal Santuario di Castelmonte (Udine); 9) *Manoscritto di Cergneu* risp. *di Cividale* risp. *Veneziano-sloveno* (*Černjejski* risp. *Čedajski / Čedadski* risp. *Beneškoslovenski rokopis*, siglato ÈR), pubblicato per la prima volta dall'Oblak nel 1891/92 e proveniente dalla Confraternita di S. Maria di Cergneu, non lontano da Cividale del Friuli, nel cui museo archeologico è tuttora conservato. Contiene la stesura, per lo più trilingue (latino-italiano-sloveno), di atti amministrativi riguardanti le donazioni alla confraternita effettuate dagli abitanti della zona. I testi sloveni sono in totale cinquantadue e si

possono datare a partire dal 1497; 10) *Manoscritto di Auersperg* (*Auerspergov rokopis*, siglato AR), edito dal Radics nel 1879, che cita come fonte un codice cartaceo della biblioteca privata del principe Auersperg a Lubiana. Purtroppo questo originale è andato perduto, o perlomeno non è più rintracciabile, e di esso ci restano soltanto delle fotografie (d'altronde di pessima qualità) conservate alla NUK di Lubiana. Il testo consiste in alcune righe, frammentarie e lacunose, di un componimento che, secondo il Radics, sarebbe un canto in onore della Vergine Maria; 11) *Schizzo sloveno di omelia* (*Slovenski načrt za pridigo*, siglato NP), ritrovato a Kranj e portato a Lubiana, dove si conserva nell'archivio arcivescovile, e pubblicato quindi dal Koblar nel 1883. Date le scorrettezze grammaticali e sintattiche di questo breve testo, è possibile che il suo autore non sia di madrelingua slovena; tradizionalmente si ritiene che sia stato redatto a Stična da un italiano. La sua datazione non è sicura (presumibilmente fine del XV o inizio del XVI secolo); 12) *Ain neues lied von den krainerischen bauren* (siglato ANL), canto tedesco risalente al 1515, anno della sommossa dei contadini carinziani, scoperto dal Radics e pubblicato dal Bleiweis nel 1877. Il testo contiene però anche un ritornello sloveno che viene ripetuto sei volte. 13) Nel *Ritterbuch* del poeta austriaco Gaspar Lamberger, conservato nel Kunsthistorisches Museum di Vienna e a cui il Kos ha dedicato uno studio nel 1997, si trova una frase slovena del lubianese W. Praunsperger (*Wog owarj Napastj*, siglata WP), che è datata al 1544.

Nella seconda parte del suo lavoro (*Frühslowenische Sprachdenkmäler. Texte und Kommentare*, pp. 91-383), il Mikhailov si occupa dettagliatamente dei nove documenti più importanti (CRR, SR, KR, VR, ŠLR, SGR, ÈR, AR, NP): per ciascuno di essi l'A. dà una propria edizione del testo (tranne che per il KR, dove, per le ragioni suddette, viene giocoforza riprodotta l'edizione del Pajk), accompagnata da un apparato critico per confrontarla con quelle precedenti, da una trascrizione fonetica nella grafia attuale - con commento linguistico dei lessemi più significativi -, da una versione in sloveno moderno e, nella maggior parte dei casi, da una traduzione tedesca letterale. Quindi segue un'analisi linguistica complessiva ed estremamente particolareggiata del documento, in cui vengono prese in esame ortografia, fonetica, morfologia, sintassi e lessico del testo - ovviamente per quanto le condizioni di quest'ultimo lo consentano. Infine, per i manoscritti più importanti, si fornisce una lista alfabetica di tutti i lessemi che compaiono in quel documento.

Dopo la conclusione dell'A. (*Schlußwort*, pp. 385-88), il volume è completato dalla bibliografia (*Literaturverzeichnis*, pp. 389-403), da una lista alfabetica di tutti i lessemi ricorrenti nei nove manoscritti di cui è dato il testo (*Alphabetisches Wörterverzeichnis*, pp. 405-445) e da un riassunto in neerlandese, sloveno e italiano (annunciati dall'indice alle

pp. 447-449, che purtroppo mancano nella copia in nostro possesso); in fondo, fuori paginazione, sono inserite illustrazioni fotografiche di alcuni dei manoscritti e una cartina geografica con l'indicazione dei luoghi dove i manoscritti sono stati ritrovati e dove si conservano attualmente.

In definitiva si può affermare che questo lavoro di N. Mikhailov rappresenta senza alcun dubbio il più completo e importante contributo alla conoscenza di un periodo della storia linguistica slovena rimasto finora largamente negletto; riteniamo che d'ora in poi nessuno studio grammaticale o lessicale sulla lingua slovena antica potrà prescindere da quest'opera che a giusta ragione rimarrà una pietra miliare della slovenistica.

Luciano Rocchi

Gian Piero Piretto, *1961. Il sessantotto a Mosca*, Bergamo, Moretti&Vitali, 1999, 160 c.

В бергамском издательстве Моретти-Витали вышла долгожданная книжка профессора современной русской литературы Миланского университета Джан Пьеро Пиретто – *1961*, книга, как можно догадаться по названию, не просто о хрущёвской „оттепели“, а об её преломлении именно в призме этого кульминационного – „зеркального“ и „карнавального“ – года послесталинской советской России. Сразу же отмечу, что этот научный труд хочется всё-таки назвать именно книжкой, ибо автор, широко и подробно иллюстрируя все аспекты тогдашней жизни – политику и сельское хозяйство, освоение космоса и моду, толстые журналы и музыкальные тенденции, прозу и поэзию, появление первых бардов и проблемы отцов и детей – делает главным героем своей книги молодёжь, и, может быть, поэтому от неё веет свежестью и читается она на одном дыхании. Этому способствует и наличие иллюстраций – виньеток из газет и журналов эпохи. И будь то наш студент-русист или просто читатель, симпатизирующий и любопытный, он многому научится, следуя за скрупулёзным анализом крупных и мелких событий в их взаимодействии. И не только. Он увидит этот выхваченный автором из русской истории „перевёрнутый“ год глазами молодого русского человека начала шестидесятых. А ещё увидит его глазами автора книги – сегодняшнего профессора, находящего блестящие решения в переводе заковыристых цитат и названий, и вчерашнего, начинающего, итальянского русиста конца шестидесятых, энтузиаста и по-своему „романтика“. В этом, на мой взгляд, основная прелесть книги.

Slavica tergestina 7 (1999)

На самом деле, полное название книги – *1961 или тысяча девятьсот шестьдесят восьмой год в Москве*. Автор проводит рискованную параллель, настойчиво подчёркивая при этом не столько совпадения, сколько различия в духе и поведении русской и итальянской молодёжи той эпохи. Причём это занимательное исследование не просто охватывает отдельный исторический период, но и связывает его с настоящим, благодаря как актуальной разработке тем, так и живому языку автора, не злоупотребляющего научной терминологией.

И в завершение ещё раз хочется подчеркнуть такие достоинства книги как скрупулёзность исследования, исчерпывающее количество информации, удачную организацию и изложение материала и, что особенно важно, пристрастность автора.

Mila Nortman

SLAVICA TERGESTINA

- Vol. 1 *Slovenski dialektološki leksikalni atlas tržaške pokrajine (SDLA-TS)*, by Rada Cossutta, Trst - Trieste 1987, 1 v.
- Vol. 2 *Studia russica*, edited by Mila Nortman, Laura Rossi, Ivan Verč, Trieste 1994, pp. 218. *(Not available)*
- Vol. 3 *Studia comparata et russica*, edited by Mila Nortman, Ivan Verč, Trieste 1995, pp. 206. *(Not available)*
- Vol. 4 *Наследие Ю.М.Лотмана: настоящее и будущее*, Atti del Convegno, Bergamo 3-5 novembre 1994, a cura di Patrizia Deotto, Mila Nortman, Chiara Pesenti, Ivan Verč, Trieste 1996, pp. 322. *(Not available)*
- Vol. 5 *Славянские языки и перевод*, Доклады первого международного симпозиума, г. Печ (Венгрия), 28-29 апреля 1995, под ред. Лильяны Авирович и Людмилы Дзеккини, Padova 1997, pp. 486.
- Vol. 6 *Studia russica II*, edited by Patrizia Deotto, Mila Nortman, Ivan Verč, Trieste 1998, pp. 264.
- Vol. 7 *Studia slavica*, edited by Patrizia Deotto, Mila Nortman, Ivan Verč, Trieste 1999, pp. 214.

*Finito di stampare nel mese di maggio 1999
presso il Centro Servizi
della Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori
Università degli Studi di Trieste - Italia*

Bulat Okudžava
VENDAR MI JE ŽAL
(*А всё-таки жаль*)

Preteklost nikdar se ne vrne. Čemu bi se mučili?
Vsak čas je pač s svojim značilnim zelenjem posut...
Vendar mi je žal, da ne morem večerjati s Puškinom
in v "Jaru" posedati z njim vsaj za dvajset minut.

Zdaj res nam ni treba na slepo po ulicah tavati:
mašina nas čaka, raketa nas pelje v nebo...
Vendar mi je žal, da po Moskvi ne morem peljati se
v kočiji s poslednjim izvoščkom... Žal več ga ne bo.

Pred morjem neskončnim spoznanja do tal se vsi klanjamo,
svoj vek poln izkušenj in pameti ljubim vdan...
Vendar mi je žal, da malike, kot nekđaj, spet sanjamo
in včasih kot hlapci ponižni živimo svoj dan.

Zaman nismo zmage kovali, ob njih dozorevali,
prav vse smo dosegli: sijaj in zaupen pristan...
Vendar mi je žal, da se včasih, kjer mi smo uspevali,
podstavki spet dvigajo, višji od vseh naših zmag.

Preteklost nikdar se ne vrne. Spet hodim po ulicah.
Nenadoma vidim izvoščka, ki mirno stoji
ob vhodu v Arbat. Aleksandra Sergejiča Puškina
zazrem na sprehodu... Še danes se kaj pripeti.

(*iz ruščine prevedel Ivan Verč*)