

Università degli Studi di Trieste
Dipartimento di scienze del linguaggio,
dell'interpretazione e della traduzione

SLAVICA TERGESTINA

9

Studia slavica II

Edited by

Margherita De Michiel
Patrizia Deotto
Mila Nortman
Ivan Verč

Trieste
2001

Slavica tergestina

Università degli Studi di Trieste
Dipartimento di scienze del linguaggio,
dell'interpretazione e della traduzione
via Fabio Filzi, 14
34132 Trieste (Italy)

Tel.: (+) 040 / 6762361

Fax: (+) 040 / 6762362

(+) 040 / 6762301

E-mail: mdemichiel@libero.it (*Margherita De Michiel*)
demichie@sslmit.univ.trieste.it (*Margherita De Michiel*)
pdeotto@tin.it (*Patrizia Deotto*)
patrde@sslmit.univ.trieste.it (*Patrizia Deotto*)
milanortman@hotmail.com (*Mila Nortman*)
ivan.verc@xnet.it (*Ivan Verč*)
verc@sslmit.univ.trieste.it (*Ivan Verč*)

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, library. 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*)

© 2001 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 К этике словесного творчества. (Вокруг *Проблем творчества Достоевского* М.М. Бахтина)
Margherita De Michiel (Trieste, Italia)
- 41 Нарративность стихотворения А.С. Пушкина *Я вас любил*. (Ещё раз об этике художественного произведения)
Ivan Verč (Trieste, Italia)
- 61 Тайна-шутка
87 *Marginalia* к статье о кукле
Михаил Евзлин (Madrid, España)
- 93 Двумерность *Пиковой дамы* А.С. Пушкина
Miha Javornik (Ljubljana, Slovenija)
- 131 Поэтический миф о вдохновении в лирике Г.Р. Державина
Людмила Ходанен (Кемерово, Россия)
- 159 От греха подальше или не согресишь – не покаешься. (Преступление и наказание в драме А.Н. Островского *Гроза*)
Юрий А. Сорокин – Михаил В. Тростников (Москва, Россия)
- 175 *Снежная маска* А.А. Блока
Blaž Podlesnik (Ljubljana, Slovenija)
- 195 Тайное знание русских футуристов
Сергей Сугей (Kiel, Deutschland)

Studia slavica II

- 235 When the Eye Refuses to Blind Itself: Nabokov's Writing on Literature
Nataša Govedić (Zagreb, Hrvatska)
- 265 *Остров Крым* Аксёнова: симуляции несостоявшегося диалога между советской и западной культурами
Patrizia Deotto (Trieste, Italia)
- 277 Фразовая просодия в аспекте структурной организации речевого сегмента (на примере экспериментально-фонетического исследования русских вопросительных местоимений)
Людмила В. Гуринская (Firenze, Italia)
- 301 Identità resiana fra "mito" e ideologia: gli effetti sulla lingua
Roberto Dapit (Trieste, Italia)

REVIEWS

- 321 Marc L. Greenberg, *A Historical Phonology of the Slovene Language*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 2000, 200 str.
Nikolai Mikhailov (Udine, Italia)
- 325 Maria Dąbrowska-Partyka, *Teksty i konteksty. Awangarda w kulturze literackiej Serbów i Chorwatów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.
Jolanta Sychowska-Kavedžija (Zagreb, Hrvatska)

К ЭТИКЕ СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА
(ВОКРУГ ПРОБЛЕМ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО М.М. БАХТИНА)

Маргерита Де Микиель

*Умение сказать (выразить)
и умение ответить.
(М.М. Бахтин, Диалог)*

*(...) одиноким человек, все равно,
в преступлении или покаянии,
не может быть
(М.М. Бахтин, Достоевский)*

1.

Фигура и мышление М.М. Бахтина находятся в наши дни – в России так же, как и на Западе – в центре не угасающего внимания, принимающего порой формы (как остроумно замечают некоторые, в том числе и авторитетные, критики) настоящей общегуманитарной „мании”.

Михаил Михайлович Бахтин (1895-1975) на протяжении последних десятилетий стал наиболее популярным автором в сфере гуманитарных наук на нескольких континентах. О нем создана целая литература на разных языках, размерами существенно превосходящая все написанное им самим (Иванов 1999: 740).

Сам Бахтин, впрочем, со свойственными ему скромностью и проницательностью, уже тридцать лет назад так замечал по поводу растущей популярности своих идей:

После моей книги (но независимо от нее) идеи полифонии, диалога, незавершенности и т.п. получили очень широкое развитие. Это объясняется растущим влиянием Достоевского, но прежде всего, конечно, теми изменениями в самой действительности, которые раньше других (и в этом смысле пророчески) сумел раскрыть Достоевский (Бахтин 1979: 309).

Современный бахтинизм перешёл от разговоров о принципиальной применимости бахтинского видения культуры к уяснению масштабов самого типа видения. После многочислен-

ных, порой триумфальных „увенчаний” и не редко мучительных „развенчаний”, Бахтина наконец стали считать не столько литературным критиком, сколько – по амбивалентному определению, которое он предпочитал для себя сам – „мыслителем”.

- Вы были больше философ, чем филолог?
- Философ, чем филолог. Философ. И таким и остался по сегодняшней день. Я философ. Я мыслитель (Дувакин 1996: 42).

Но Бахтин – мыслитель особого рода, мыслитель, несомненно *осуществляющий* высшую степень ответственности за мыслимое. И для тех, кто не готов принять безоговорочно его гениальности, Бахтин представляет собой модель „не-сальеристского” подхода к искусству – не поверяющего „алгеброй гармонию”.

- Вы считаете Достоевского философом?
- Я считаю Достоевского одним из величайших мыслителей. Но я резко отличаю мыслителя от философа. Философ это человек науки, специалист, а философия это строгая наука (Бахтин 1986: 138).

Современная бахтинология – это область, где противостоят друг другу разные „Моцарты” и разные „Сальери”. Закономерно, когда осознаешь чрезмерность литературы о Бахтине, напрашивается вопрос: зачем ещё одна работа о нём?

Что открывается в этих итогах? Бахтин – в авангарде, литература о нем необъятна, но где продолжатели его дела? Не бахтинисты, имя которым уже легион (...) (Бочаров 1999: 508).

Для того, чтобы – после всех рассуждений о нём – вернуться к автору через *его* тесты: и через один текст в особенности.

Проблема текста в гуманитарных науках. Гуманитарные науки – науки о человеке в его специфике, а не о безгласной вещи и естественном явлении. Человек в его человеческой специфике всегда выражает себя (...), то есть создает текст (...). Там, где человек изучается вне текста и независимо от него, это уже не гуманитарные науки (...) (ИТ, Бахтин 1979: 285).

Нижеследующее – это лишь предварительное выступление „в защиту читателя”, или по крайней мере в защиту одного читателя – М.М. Бахтина, или в защиту читателя Бахтина, в конце концов.

Для понимания необходима известная степень условной „интеллектуальной симпатии” (Бахтин 1996: 49).

Иначе: это промежуточное отступление в защиту текста, скорее, в защиту одного текста, или в защиту одного прочтения этого текста, или в защиту прочтения текста вообще.

Встреча и взаимодействие чужих и своих глаз (Бахтин 1979: 346).

У каждого читателя, впрочем, есть свои любимые страницы, свои *слова слова слова*: своя неотступная мысль, своё конкретное наваждение. Говорят, что свои наваждения нельзя разделить ни с кем: но и с этим, в принципе, можно не согласиться.

Иногда чрезвычайно важно осветить по-новому какое-нибудь знакомое и, по-видимому, хорошо изученное явление – обновленной проблематизацией его, осветить в нем новые стороны с помощью ряда определенно направленных вопросов. Особенно это важно в тех областях, где исследование перебеременно массою щепетильных и детальных, но лишенных всякого направления описаний и классификаций. При такой обновленной проблематизации может оказаться, что какое-нибудь явление, представлявшееся частным и второстепенным, имеет принципиальное значение (...). Удачно поставленную проблемой можно вскрыть заложенные в таком явлении методические возможности (Волошинов 1993: 123).

Текст, в прямую защиту которого выступаем, это, в очередной раз, *Проблемы творчества Достоевского*: первый вариант бахтинской монографии о Достоевском, текст, который зачастую исследователи – а, следовательно, и читатели – обходили вниманием, но который обладает уникальным статусом среди работ Бахтина. Эта книга, при всей своей неслыханной славе, по существу, до сих пор не востребована.

Ведь книга о Достоевском 1929г. была мало кем тогда прочитана – время шло мимо нее (...). Не став событием, книга ушла в тень до конца 50-х годов, когда на нее наткнулось наше поколение, с чего начался сюжет явления Бахтина миру (Бочаров 1993: 85).

Настоящая работа – это не критика сообразности бахтинского истолкования Достоевского. В наше намерение входит лишь указать на одно из возможных развитий одного из возможных прочтений одного забытого письма. Потому что образ, которым Бахтин читает Достоевского, подсказывает, как читать Бахтина. Как читать вообще.

Понимать текст так, как его понимал сам автор данного текста. Но понимание может быть и должно быть лучшим. (...) Таким образом, понимание восполняет текст: оно активно и носит творческий характер. Творческое понимание продолжает творчество, умножает художественное богатство человечества. Сотворчество понимающих (*ИЗ*, Бахтин 1979: 346).

Законченное произведение, как известно, автору больше не принадлежит, оно приобретает самостоятельность и *другость*. Но смысл его *другости* никогда не является последним, окончательным: истолкования – бесконечны, *из-за* ограниченности всякого истолкования по отношению к истолковываемому тексту.

Для слова (а следовательно, для человека) нет ничего страшнее *безответности* (*ПТ*, Бахтин 1979: 306).

Но за разными истолкованиями рано или поздно всегда снова появляется *автор* со своими правами и своими претензиями: через свой *текст*, во всей его мощной непостижимости. И снова требует от нас ответа: нашего ответа, ответственного перед ним, *то есть* перед нами самими.

Я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть внутри его мир так, как он его видит, стать на его место и затем, снова вернувшись на свое, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего места вне его, обрмить его, создать ему завершающее окружение из этого избытка моего видения, моего знания, моего желания и чувства (*АГ*, Бахтин 1979: 24, 25).

Для Бахтина первое издание монографии о Достоевском было одновременно и приветствием, и прощанием: амбивалентным событием, обозначавшим одновременно первую удачную попытку опубликования под собственным именем и последнее появление в печати перед ссылкой.

– А книга о Достоевском?

– Решил начать. Я же не знал, что это начало окажется и концом (Бочаров 1993: 73).

Но это текст в прямом смысле основной: текст, обновлённое прочтение которого может помочь читателю в освещении туманных до сих пор мест научной биографии Бахтина.

Классической является книга, предшествующая другим классикам, но когда, прочитав другие, читаешь ее, сразу узнаешь ее место в генеалогии (Calvino 1991: 16).

Это своего рода эпицентр, из которого излучились все мысли автора, вся его философия культуры, и в вариантах 1919г., и в вариантах – фрагментах – 1971г. Им завершается первое десятилетие творческой деятельности мыслителя, начатое кратчайшим, но знаменательным очерком *Искусство и ответственность*, который положил основы всех последующих бахтинских размышлений о жизни и творчестве, об этике и эстетике: те самые основы, на которые необходимо опираться для выявления подлинного значения *Проблем творчества Достоевского*.

Искусство и жизнь не одно, но они должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности (*ИО*, Бахтин 1979: 6).

Трудно определить с точностью, когда Бахтин впервые обратился к личности и творчеству великого писателя. Об истории написания *Проблем творчества Достоевского* мы почти ничего не знаем. Кроме ряда конспектов работ других авторов, использованных в книге, никакие рукописные материалы к книге 1929г. до нас не дошли. Это уникальный случай в истории бахтинского творчества, маркированной в целом запоздалыми восстановлениями, а порой и невероятными находками. Несомненно, книга готовилась на протяжении всех

20-х гг. Как известно из переписки с М. Каганом, к началу октября 1921г. Бахтин писал работу, которую „намеревался продолжить – *Субъект нравственности и субъект права*”:

Этой работе я надеюсь в ближайшем времени придать окончательную и завершенную форму, она послужит введением в мою нравственную философию (Каган 1992: 71).

Неизвестна дальнейшая судьба этой работы; известно только, по той же переписке, что она в творческих планах мыслителя заменилась более срочной работой о Достоевском.

Сейчас я пишу работу о Достоевском, которую надеюсь весьма скоро закончить; работу *Субъект нравственности и субъект права* пока отложил (*там же*, 72).

В журнале „Искусство” читаем (Витебск, март 1921, 1): „М.М. Бахтин продолжает работать над книгой, посвященной проблемам нравственной философии”. Книга Бахтина о Достоевском была подготовлена к печати в 1922г.: в прессе сообщалось, что она „скоро выйдет” (см. „Жизнь искусства”, Петроград, ноябрь 1922 г.). Книга была опубликована лишь в 1929-ом г.: рукопись 1922 г. не сохранилась, поэтому неизвестно, как соотносится текст 1922 г. с текстом 1929 г.

– Можно сказать, я рано очень начал заниматься самостоятельным мышлением и самостоятельным чтением серьезных философских книг. И первоначально я именно философией больше всего увлекался. Литературой. Достоевского я знал уже с одиннадцати-двенадцати лет (...). В частности, Канта я очень рано знал, его *Критику чистого разума* очень рано начал читать. (...)

Достоевский о нем понятия не имел, конечно, но близость его к Достоевскому изумительная, проблематика – почти та же, глубина – почти та же. И вообще, его сейчас считают одним из величайших мыслителей нового времени – Серен Киркегор (Дувакин 1996: 36, 37).

С самого начала его деятельности интерес Бахтина лежит на стыке между эстетикой и этикой.

В последнее время я работаю почти исключительно по эстетике словесного творчества (Бахтин 2000: 433).

О том, что работа над Достоевским переплеталась у Бахтина в те годы с созданием оригинальной нравственной философии и философской эстетики, свидетельствуют и темы, находящиеся в центре дискуссий так называемой „Невельской школы”.

Я читал введение в философию. Ну, так сказать, это была история, но, больше не в порядке хронологическом, а в порядке проблемном, как обычно строится. (...) Ну, главное внимание я в своих лекциях обращал на Канта и кантианство. Я это считал центральным в философии. Неокантианство. Да, неокантианство – это прежде всего, конечно, Герман Коген, Риккерт, Наторп, Кассирер (Дувакин 1996: 230).

Дискуссии явно тяготели к философской традиции неокантизма, в частности, к интерпретации его главного представителя, Г. Когена, у которого учился М. Каган. Речь шла, с одной стороны, о критике всякого теоретизма, а с другой, об осмыслении и основании „нравственной реальности” и главного его понятия – понятия *ответственности*.

Когда человек в искусстве, его нет в жизни, и обратно. Нет между ними единства и взаимопроникновения внутреннего в единстве личности. Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности? Только единство ответственности (*ИО*, Бахтин 1979: 5).

Нельзя отрывать бахтинское наследие от философского контекста неокантианства и систематической философии Марбургской школы – контекста, с которым сам Бахтин связывал своё становление как мыслителя. Формирование собственно философских аспектов бахтинского размышления является плодом тесного общения в рамках Невельской школы с М.И. Каганом. Но развитие темы „Достоевский”, в валентностях, которые тема приобретёт с особенной ясностью и выразительностью в варианте монографии 1929г., определялось, скорее, в прямой связи с другим „представителем” той же школы, Л.Н. Пумпянским. В материалах архива Пумпянского,

изученных Н.И. Николаевым, зафиксировано обсуждение проблем творчества Достоевского в невеликом кружке летом 1919г., причём роль Бахтина на этих обсуждениях представляется центральной. Общий смысл этих же обсуждений Л.В. Пумпянский изложил в июле 1919г. – в типично „омфалическом” вкусе – в виде пародийного заглавия некой книги:

Краткая повесть о том, как я, не положив я, не умел даже положить не-я, стал самозванцем, и что из этого вышло. Повесть Алексея Оглоблева, 2-ое изд., цена 7р. 50к. (по воен. вр.) (цит. в: Пумпянский 2000: 13).

У Пумпянского находим обращение к творчеству Иванова – в частности, к первому его появлению в печати с очерком *Достоевский и роман-трагедия* – оказавшему значительное влияние и на самого Бахтина. Оба мыслителя отказываются от основной линии символистской интерпретации романов Достоевского, предполагавшей, что в формальном и содержательном плане они аналогичны античной трагедии. Пумпянский одним из первых в литературе о Достоевском оценил у него роль „комического” как второго предела его поэзии. А главное, Бахтин, как известно, найдёт у Иванова утверждение „ты еси” (*Es, ergo sum*) в качестве нравственной потребности.

Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал Вячеслав Иванов, – правда, только нащупал. (...) Утвердить чужое я не как объект, а как другой субъект – таков принцип мировоззрения Достоевского. Утвердить чужое я – *ты еси* – это и есть та задача, которую, по Иванову, должны разрешить герои Достоевского, чтобы преодолеть свой этический солипсизм (...) (ППД, Бахтин 1994: 212).

Единственная работа Пумпянского, опубликованная при его жизни, это краткий очерк *Достоевский и античность* (Петербург, 1922; доклад в Вольфиле к столетию со дня рождения Ф.М. Достоевского 2 октября 1921г.). Очерк содержит *in nuce* разные стороны будущего бахтинского истолкования творчества Достоевского. В нём противопоставление между „создателем” и „гамлетическим героем”, у которого отнята „эстетическая нормальность” (Пумпянский 1994: 98), напоминает модель героя как этического субъекта, оказывающего „смыс-

ловое сопротивление” деятельности эстетического завершения автора, которую Бахтин развивал в те же годы. Пумпянский считал Достоевского одним из последних великих „поэтов”, который продолжает великую традицию русского классицизма Пушкина и в то же время вводит новое слово во всемирную литературу. Начиная с Достоевского, сопротивление героя становится, по мнению Пумпянского, основной темой русской литературы: герой становится конкурентом своего поэта.

Итак, поэтика, а не психология (Пумпянский 1994: 98).

Появлению этого очерка предшествовало два устных выступления Пумпянского – *Достоевский как трагический поэт* и *Краткий доклад на диспуте о Достоевском* – в которых основной целью творческих стремлений писателя признавалась попытка основания нравственного закона.

Общую цель усилий Достоевского я понимаю как обоснование нравственного закона через наисильнейшие его кризисы (Пумпянский 2000: 558).

В начале *Краткого доклада* ставится вопрос:

На каких путях слуга может быть слугой, не становясь лакеем?
На путях Гринева, не Карамазова-отца: на путях ответственности
(там же, 562).

Выдвигается этический ответ в пределах эстетики:

Герой есть тот, кто совпадает с самим собой (в действии, в акте),
кто должен совершить то, что делает (там же, 563).

Показательно и то, что в обеих работах Пумпянский прямо обращается к Бахтину как создателю нравственной философии, тем самым призывая к дальнейшему развитию его мыслей о творчестве Достоевского.

Восстановление цельной несамозванной личности. А Вы, дорогой М.М., проследите, анализируйте, приправьте (там же, 563).

С самого начала, значит, размышление о вопросах эстетики, в основном связанных с творчеством Достоевского, развивается у Бахтина параллельно, если не совместно, с размышлением об ответственности как основе новой нравственной философии. Дальнейшие материалы архива Пумпянского, связанные с Бахтиным, относятся к 1924-35 годам. Речь идёт о записях краткого курса лекций, прочитанных Бахтиным под названием *Герой и автор в художественном творчестве* – названием, очень близким к выбранному редакторами для фрагмента *Автор и герой*.

Но в этом разница между эстетикой и другими областями: эстетический акт соотносится позитивно, ибо соотносится с уже оцененным поступком, уже познанным бытием (в: Иванов 1993: 234).

Пумпянский, по всей видимости, записывал бахтинскую речь весьма внимательно: ведь при очевидной разнице в ритме и „темпе” предложений, в записях легко узнаются темы и термины „подлинного” Бахтина.

О событийном участии: долженствование не нравственное, а единое: никто, кроме меня, во всем мире не может совершить то, что должен совершить я (*там же*, 235).

В этих и подобных отрывках бахтинская мысль явно вступала в резонанс с мышлением Пумпянского: оба ведь интересовались не столько анализом мысли Достоевского, сколько структурой его романов и описанием в эстетических терминах конкретного, архитектурно значимого противопоставления *я* и *другого*, постулированного в те же годы Бахтиным в посмертно опубликованном трактате *Автор и герой* – где, напомним, несколько раз упоминается Достоевский в связи с неосуществлёнными планами продолжения труда, в котором предполагалась проверка авторских выводов „на анализе отношения автора к герою в творчестве Достоевского, Пушкина и других” (АГ, Бахтин 1979: 7).

Все это не есть философская теория Достоевского, – это есть его художественное видение жизни человеческого сознания, видение, воплощенное в содержательной форме (Бахтин 1996: 344).

При попытке восстановления смысловой изотопии раннего Бахтина, закономерности его изначального дискурса нельзя, видимо, обойти вниманием и вероятное влияние на него воззрений А.А. Ухтомского, в особенности его учения о „заслуженном собеседнике”, выработанного в двадцатые годы в области физиологии, но с оттенками философского, религиозно-этического, культурологического характера.

Так вот, – уметь не задерживаться на своей абстракции и во всякое время быть готовым предпочесть ей живую реальность, уметь конкретно подойти к каждому отдельному человеку, уметь (...) зажить его жизнью, понять его точки отправления, которые его определяют, понять его доминанты, стать на его точку зрения – вот задача (Ухтомский 1995: 192).

Идея доминанта прямо связывается у Ухтомского с темой *Двойника*.

Проблема Двойника поставлена Достоевским, а мостом к ее пониманию послужила для меня доминанта (Ухтомский 1995: 194).

Это этическое учение о значении „другого” в создании собственного „я”, не без ссылок на художественную литературу.

Голядкин пошел только дальше (...): он не только усматривает во всех своего Двойника, но и доходит до святой ненависти к своему Двойнику, т.е. к своему *самозамкнутому, самоутверждающемуся, самооправдывающемуся Я* (там же, курсив авторский).

Всё растущая работа над собой в пользу другого, постепенный выход из себя навстречу другому.

Собеседник же, то есть лицо другого человека, открывается таким, каким я его заслужил всем моим прошлым и тем, что я есть сейчас (Ухтомский 1995: 195).

Здесь мы ограничились лишь краткими указаниями на „внутрибахтинский” контекст формирования первоначального замысла исследования о Достоевском. Остались неизбежно за границами даже самого краткого упоминания и общий кон-

текст обсуждения проблем творчества Достоевского, сложившийся к началу 20-х гг., особенно в связи со столетним юбилеем 1921г., и общеевропейский философский и русский социокультурный, литературный и литературно-эстетический диалогизирующий фон, анализ которых позволил бы поставить вопрос об источниках концепции Достоевского у Бахтина, книга которого несомненно имеет глубокую и во многом скрытую генеалогию. При выбранной нами изотопии важно следующее: изучение контекста – скорее *ко*-текста – при становлении этого замысла показывает, что Бахтин *прямо* перешёл от размышлений о статусе нравственного субъекта к изучению творчества Достоевского.

Человек из подполья у зеркала (Бахтин 1996: 346).

На первой же странице дошедшей до нас рукописи философского трактата двадцатипятилетнего мыслителя выдвигается тезис о „принципиальном расколе между мышлением и бытием, между жизнью и культурой” (*ФП*, Бахтин 1994а: 11). То новое, что вносит Бахтин в эту тему и в этот мотив, помимо всего прочего, проливает свет на основания концепции творчества Достоевского – эстетическое зеркало, в котором Бахтин узнавал себя и в которое напряжённо всматривался на протяжении всей своей творческой деятельности – концепции, разрабатывавшейся в дискуссиях Невельской школы и нашей эпохой, несмотря на всю известность книги Бахтина о Достоевском, в общем, не понятой и не принятой. Оригинальность *Проблем творчества Достоевского* состоит именно в том, что монография эта представляет собой – уже к концу 20-х годов – формальное описание произведений великого писателя, являющееся в то же время анализом их духовной сущности.

В моем истолковании Достоевский – создатель полифонического, многоголосного романа, автор романов-диалогов, посвященных основным началам бытия (*ПТД*, Бахтин 1994а: 18).

В свете сказанного, „основная особенность произведений Достоевского”, как её понимает Бахтин, приобретает одновременно этическое и эстетическое значение, если не значение – и в этом наш тезис – эстетическое, а *потому* и этическое. Ведь

если правда, что монография о Достоевском это в основном *литературоведческая* книга, правда и то, что это книга литературоведческая не в *первую* очередь: этим её значение далеко не исчерпывается. Бахтин создаёт живые культурные ценности: он исследует произведения искусства, которые сами становятся жизненными событиями не столько в метафорическом, сколько в реальном смысле – а, скорее, в смысле метафорическом, *то есть* реальном.

Чтобы дать предварительное понятие о возможности такой конкретной ценностной архитектоники, мы дадим здесь анализ мира эстетического видения – мира искусства, который своей конкретностью и проникнутостью эмоционально-волевым тоном из всех культурно-отвлеченных миров (в их изоляции) ближе к единому и единственному миру поступка. Он и поможет нам подойти к пониманию архитектурного строения действительного мира-события (ФЛ, Бахтин 1994: 57).

Проблемы творчества Достоевского это место, где философский замысел бахтинских поисков 20-х годов с редчайшей яркостью и выразительностью „оседает” в категории, на которых будет держаться и вся дальнейшая теоризация об эстетике словесного творчества. Это, в первую очередь, осознание того, что начала диалогических отношений „я/другой”, лежащие в основе событийной действительности смертного человека, проникают и в корни архитектоники художественных построений. Я не могу поступать, доказывает Бахтин, как если бы меня не было, но в то же время и не могу жить, показывает Достоевский, как будто не было другого. В этом заключается смысл „не-алиби в бытии”, уже постулированного в незаконченном трактате *К философии поступка*: в отсутствии личного оправдания – я не могу отказаться от моей должностующей единственности в жизни, но и в моей невозможности – по латинскому этимону – быть в другом месте, кроме как в моей жизни, как постоянном ответственном поступании.

Высший архитектурный принцип действительного мира поступка есть конкретное, архитектурно-значимое противопоставление *я* и *другого*. Два принципиально различных, но соотнесенных между собой ценностных центра знает жизнь: себя и

другого, и вокруг этих центров распределяются и размещаются все конкретные моменты бытия (ФП, Бахтин 1994: 66).

Основная схема диалога у Достоевского очень проста: противопоставление человека человеку как противопоставление я и другого (ПТД, Бахтин 1994а: 161).

Оригинальный научно-философский замысел, очерченный Бахтиным в ранние годы его теоризации в тесном диалоге с разными „заслуженными собеседниками“, приводит естественным путём к исследованию теории литературы: но анализ творчества Достоевского у Бахтина представляет собой, в первую очередь, „феноменологическое описание“ мира поступка, в нём описуемого.

Отсюда ясно, что первая философия, пытающаяся вскрыть бытие-событие, как его знает ответственный поступок, может быть только феноменологией этого мира поступка. Событие может быть только участно описано. Предмет, абсолютно индифферентный, сплошь готовый, не может действительно осознаваться, переживаться. Переживать чистую данность нельзя (ФП: Бахтин 1994: 35).

В *К философии поступка* Бахтин развивает мысль о нравственном бытии как ответственном поступке личности; в *Авторе и герое* он исследует форму, одновременно художественную и этическую, которая приведёт к понятию диалога – остающемуся всё-таки за пределами трактата. Диалог как более совершенная форма художественного слова и в то же время как идеальное нравственное начало проблематизируется в *Проблемах творчества Достоевского* – завершении философского сюжета *Автора и героя*.

С одной стороны, историческое бытие сближается с миром творчества, с другой – с понятиями нравственности, неотделимыми от свободы выбора (Лотман 1992: 479).

У Достоевского Бахтин находит форму художественного мышления, каким-то образом изоморфную своему философскому сознанию. В свете размышлений над „ответственностью“ становится вполне ясным путь, пройденный Бахти-

ным до монографии 1929 г.: в „философии” Достоевского – философии, состоящей, по Бахтину, не в идеологических представлениях героев его романов и не в определённых содержаниях его произведениях, „а в общем движении перефокусирования произведения на основе диалогического принципа как действительной структуры его” (Ponzio 1997: 42) – Бахтин обнаруживает архитектонику, очерченную уже в его работе о нравственной философии.

(...) ибо действительно быть в жизни – значит поступать (...) (ФП, Бахтин 1994: 38).

Быть значит общаться диалогически (ПТД, Бахтин 1994а: 162).

Книга о Достоевском, или точнее, *эта* книга о Достоевском – вторая толкует, на наш взгляд, несколько по-другому творчество писателя – является не столько разрывом с первоначальными исследованиями об авторе и герое, сколько предельным осуществлением бахтинской *философии поступка и эстетики словесного творчества* одновременно. Философская установка у Бахтина работает иначе, чем в традиции философской критики о Достоевском, здесь она направлена на Достоевского-художника. Если, с одной стороны, Бахтин открывает для себя то, что многие уже открыли до него, а именно, что, размышляя о Достоевском, можно размышлять о нравственном бытии, то, с другой стороны, он воплощает это своё открытие в весьма современное и новаторское исследование художественной *формы*.

Художественная форма есть форма содержания, но сплошь осуществленная на материале, как бы прикрепленная к нему. Поэтому форма должна быть понята и изучена в двух направлениях: 1) изнутри чистого эстетического объекта как архитектурная форма, ценностно направленная на содержание (возможное событие), отнесенная к нему и 2) изнутри композиционного материального целого произведения: это изучение техники формы (ПМСФ, Бахтин 1994: 305).

Получается глубоко оригинальное и органическое слияние мыслей и подходов, из которого нельзя – как слишком часто делается исследователями – выделить отдельные мысли, не

истощив их. Для Бахтина Достоевский является не столько объектом анализа, сколько местом диалогического общения. В монографии о нём автор показывает как художественная ценность может – *должна* – стать одновременно частью нравственного бытия.

Поэтому нет и слова-суждения, слова об объекте, заочного предметного слова – есть лишь слово-обращение, слово, диалогически соприкасающееся с другим словом, слово о слове, обращенное к слову (*ПТД*, Бахтин 1994а: 141).

Проблемы творчества Достоевского является также, отметим попутно, ключом к разгадке вечного вопроса так называемых „спорных текстов”: текстов, появившихся под именами В.Н. Волошинова и П.Н. Медведева, но большинством исследователей приписываемых Бахтину. „Перевод”, который почти сорок лет спустя совершил сам Бахтин в переработанном варианте своей монографии, разоблачает „неизвестное” того уравнения, которое он имплицитно поставил в „своём” тексте 1929г. и в „чужом” тексте – *Марксизме и философии языка* – того же года. *Общение* – общение „идеологическое”, общение „социальное” – первого варианта становится общением „диалогическим” *tout court*.

Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда социального общения (*ПТД*, Бахтин 1994а: 101).

Спорные тексты не могут быть правильно истолкованы – не могут быть архитектурно поняты – в независимости от предшествовавших их авторских философских поисков.

Нет эстетического, научного и рядом с ними этического долженствования, но есть лишь эстетически, теоретически, социально значимое, причем к этому может присоединиться долженствование, для которого все эти значимости техничны. Эти положения обретают свою значимость в эстетическом, научном, социологическом единстве: долженствование в единстве моей единственной ответственной жизни (*ФП*, Бахтин 1994: 14).

Они не могут быть поняты вне связи с теми страницами, которые являются одновременно изначальным программным

моментом и образцовым изложением будущего авторского размышления в целом, потому что в *Искусстве и ответственности* уже выражался отказ от всякого механистического целого, чьи отдельные элементы соединены в пространстве и во времени только внешней связью и не проникнуты внутренним смысловым единством. Потому, что:

Три области человеческой культуры – наука, искусство и жизнь – обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству. Но связь эта может стать механической внешне. (...) Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности? Только единство ответственности. (...) Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но проникать друг друга в единстве вины и ответственности (*ИО*, Бахтин 1979: 5-7).

А главное, они не могут быть поняты вне связи с *Проблемами творчества Достоевского*: „перевод”, осуществлённый самим автором в *Проблемах поэтики Достоевского*, имплицитно говорит о возможности подобного же перевода и для других статей и других текстов. Предполагаемый социологизм Бахтина это ничто иное, как основная его идея, согласно которой каждый акт-поступок – в жизни, в искусстве, в науке – не автономен, а участен, и в этом смысле социально реален и онтологичен, то есть по поздней и „производной” формулировке диалогичен.

Каждая мысль моя с ее содержанием есть мой индивидуально-ответственный поступок, один из поступков, из которых складывается вся моя единственная жизнь как сплошное поступление, ибо вся жизнь в целом может быть рассмотрена как некоторый сложный поступок: я поступаю всей своей жизнью, каждый отдельный акт и переживание есть момент моей жизни-поступления (*ФП*, Бахтин 1994: 12).

Внедрение социологической проблематики и фразеологии является, скорее, парафразируя в своё время беспощадный вердикт И. Гроссман-Рощина, „данью социологическому фининспектору”. Но и это терминологическое отречение является у Бахтина ответственным поступком.

(...) в самоотречении я максимально активно и сполна реализую единственность своего места в бытии. Мир, где я со своего единственного места ответственно отрекаюсь от себя, не становится миром, где меня нет, индифферентным в своем смысле к моему бытию миром, самоотречение есть обымающее бытие-событие свершение (ФП, Бахтин 1994: 23).

В интригующем вопросе спорных текстов главным, на наш взгляд, является не столько их „принадлежность” одному конкретному автору, сколько их единое архитектурное истолкование. Хотя показательно и то, что Бахтин отказался от недвусмысленного признания их авторства.

Не содержание обязательства меня обязывает, а моя подпись под ним, то, что я единожды признал, подписал данное признание. (...) Всюду мы найдем постоянное единство ответственности – не содержательное постоянство и не постоянный закон поступка – все содержание только момент, а некоторый действительный факт признания, единственного и неповторимого эмоционально-волевого и конкретно-индивидуального (ФП, Бахтин 1994: 40).

Но бахтинская монография 1929г. вышла под „несвободным небом” и сама была „несвободной”. Книга была – осознанно и явно – своего рода самоограничением.

– Нет, в вышнем совете рассмотрено это слово не будет. Там этого не прочитают – (подразумевалось, как там прочитали роман Мастера у Булгакова) (Бочаров 1993: 72).

А книга содержала новое слово в критике о Достоевском.

Конечно, речь идет об обнаружении литературного пространства. Но Бахтин осознает новаторское значение, не только в области романа или художественного творчества, но и в области самого конкретно-практического понимания человека, которое обнаружение этого пространства влечет за собой (Ponzio 1997: 92).

И этот „новый взгляд на роман” – как раз то, что осталось в „большом времени”.

„Я понял свои пределы”, – сказал он мне. – „В прочтении случается нечто, чего я не могу контролировать”. Я мог бы ему сказать, что через этот предел даже самая вездесущая милиция не может перейти. Мы можем заставить не читать: но в указе, запрещающем чтение, всё равно прочтется часть той истины, которую мы хотели бы, чтобы никогда не читали (Calvino 1979: 242-243).

Но тот, кто любит, должен разделить участь того, кого он любит, предостерегал Булгаков. Выход в свет монографии совпал с арестом Бахтина. Её появление не стало событием. Время прошло мимо неё. Первое издание монографии было опубликовано в двух тысячах экземпляров: обречённое на статус библиографического упоминания, оно „переродилось” в позже канонизированный вариант 1963г. – вариант, посвящённый проблемам *поэтики* Достоевского и рассматривающий его творчество, по словам Бахтина, только под этим углом зрения.

Слово „поэтика”, необычное в культуре, как наша, предпочитающей по явным историко-идеологическим причинам слово „эстетика”, является вполне обычным для культуры русской (...) (Avalle 1982: 34).

Одной из радикальных операций при преобразовании двух вариантов была, как известно, переориентация исследования с языка „социологической” поэтики на язык „исторической поэтики”. Бахтин называет Достоевского „одним из величайших новаторов в области художественной формы” (хотя значение его выходит за пределы романного произведения, касаясь эстетической проблематики в целом) и утверждает его оригинальность как создателя „нового типа художественного мышления, который мы условно называем полифоническим” (ППД, Бахтин 1994а: 205). Проследить творчество Достоевского под углом зрения поэтики значит заново рассмотреть сюжетные и композиционные аспекты: отсюда обширный раздел, который фактически „перестраивает” всю четвёртую главу. Но если смотреть на „переполненный и переработанный” вариант с точки зрения первого, то явствует, что за всеми перспективными – композиционными и терминологическими – инновациями, смысл и „нового” текста в своей сущ-

ности в этом и заключается: в „ответственном” и „участном” анализе взаимоотношений между *этикой* и *поэтикой* у одного из сложнейших и величайших литературных гениев всех времён. Потому что поэтика – это язык, которым этика говорит о себе в той специфической системе, каковой является литература. Это то идеально-реальное пространство, где этика встречается с эстетикой. Исследование *поэтики* Достоевского – это эпистемология *письма*: дискурс о языке, где основным является статус *субъекта*.

Поэтика; генерализирующий эпитет; возможность легкого вырождения; но в случае успеха – торжество поэзии (Пумпянский 1995: 75).

Два варианта монографии о Достоевском являются великолепными главами бахтинского „единства становящейся идеи”. Но, как нам кажется, сила этого исследования не в том, что различает две его редакции, а именно в том, что их сближает. Перевод, осуществлённый самим автором, выделяет именно то, что и позволило такой перевод: глубинную структуру, поддерживающую поверхностную. Константы, находящиеся за вариациями. И константой является понятие *полифония*. А его глубокой структурой является *диалог*. Диалог в бахтинском понимании – это и само бытие, и этический закон, и образец идеальной ценности, а также модель языка и социума. Изучение *поэтики* Достоевского представляется как более осмысленный и изысканный анализ того самого „архитектонически устойчивого и динамически живого отношения автора к герою”, изученного в *Авторе и герое*, но постулированного в *К философии поступка* – где, впрочем, зачатки эстетики слова уже проникают вовнутрь структуры „первой философии”, если вспомнить, что анализ „события-бытия” и здесь конкретизируется в анализ события-произведения пушкинской поэмы *Разлука*.

Эстетическое событие может совершиться лишь при двух участниках, предполагает два несовпадающих сознания (АГ, Бахтин 1979: 22).

Ведь „окончание” произведения не равняется его „завершению”: понятия эти лежат в различных плоскостях мыш-

ления. Поэтика Бахтина направлена на осмысление жизни, через изучение её воплощения в искусстве. Полифония Достоевского есть безусловно архитектурный принцип: художественное изобретение формального принципа, канон *a fuga*, втягивающий читателя в безграничные глубины „человека в человеке”. У Бахтина полифония становится описательным началом реальности *эстетической*, являющейся описанием реальности *событийной*. Проблемы творчества Достоевского – это важнейший момент в определении бахтинского творческого замысла как ответственного поступка, включающего в себя и теоретическую, и эстетическую области. Нельзя только судить о том, сообразны ли бахтинские воображения с поэтикой Достоевского. Бахтин при помощи этой же поэтики решает свои философские задачи. Или, допустим, что бахтинская первая философия не так уж оригинальна – но оригинальной является тогда его эстетика. Книга о Достоевском это не только подтверждение его теории, это и открытие, касающееся самого Достоевского. Ведь если „другой” – настаивает Бахтин – архитектурно имманентен „себе”, то диалог у Достоевского становится метафорой этического отношения. В бахтинском понимании художественный мир как нравственное „бытие-событие” онтологически равнозначен реальному миру; но верно и то, что сутью воплощения нравственного бытия является у Достоевского, согласно Бахтину, язык: в художественном мире Достоевского голосам героев равным является *голос* автора, а не сам автор. Для Бахтина язык является принципиальным выражением участного мышления: благодаря слову, событие принципиально выражается в своей конкретности, благодаря слову, причастность к единственности и единству события бытия воплощается во всей своей содержательной, метафорической, интенциональной полноте. Язык художественной литературы это, в принципе, место, где больше всего проявляются живые характеристики сообщения, многоголосность слова, его диалогизированная многоязычность, присутствующая и внутри одной отдельной речи. Проблема „бытия”, с рассмотрения которой Бахтин и начал свой путь в философии, трансформируется в проблему „языка”, не теряя при этом своей онтологической сути. Бахтин не считал область языка как такового своим „окружением”:

средством суффикса *meta-* он преодолевает ограниченность языка и приводит к полноте бытия.

В термине же, даже не иноязычном, происходит стабилизация значений, ослабление метафорической силы, утрачивается многосмысленность и игра значениями (Бахтин 1996: 79).

В основе бахтинской „металингвистики” лежит представление о бытии-событии, о приобщённости к этому бытию ответственного поступающего человека, об осмыслении им бытия изнутри собственного ответственного поступка. Бахтинское слово – ничто иное, как именно этот ответственный поступок, рассматриваемый в аспекте его разумности.

Для выражения поступка изнутри и единственного бытия-события, в котором свершается поступок, нужна вся полнота слова: и его содержательно-смысловая сторона (слово-понятие), и наглядно-выразительная (слово-образ), и эмоционально-волевая (интонация слова) в их единстве. И во всех этих моментах единое полное слово может быть ответственно-значимым – правдой, и не субъективно случайным (*ФП*, Бахтин 1994: 34).

В творчестве Достоевского Бахтин видит, в конечном итоге, художественное выражение своего нравственно-философского идеала: своего „учения о бытии”, своей философии ответственного поступка и участной вменяемости, своего „любви ближнего своего как ближнего”, своего понимания ответственности как ответной причастности к чужой – и к своей – правде. Монография о Достоевском 1929г. это первая полноценная работа Бахтина, где литература становится привилегированным наблюдательным пунктом бахтинского философского замысла. Человек на пороге Достоевского это, в своей интимности, без оговорок – *человек*. Его мир – сообщество субъектов, социальных в своей сущности. Полифония, чудо наших диалогических жизней, одновременно дана и задана; это событие жизни и ценность, к которой постоянно нужно стремиться. У Бахтина художественно-литературное письмо становится объектом исследования, оставаясь одновременно (если не в первую очередь) точкой зрения, с которой можно рассматривать отношения „другости” и диалогические структуры речевого общения.

Утвердить факт своей единственной незаменимой причастности бытия – значит войти в бытие именно там, где оно не равно себе самому – войти в событие бытия (Бахтин 1994: 43).

Книга о Достоевском – вершина становления бахтинской идеи 1920-х гг. и в то же время его творческого пути в целом. В этом смысле, настаиваем, текст 1929г. представляется основным, его переработка является своего рода *другим* произведением, конденсирующим бахтинский опыт, накопленный за сороколетие, отделяющее первое издание от второго. Бессмысленно, как нам кажется, считать текст 1963г. более „ценным”; он просто обогащён новыми эстетическими переживаниями автора, не проникающими, однако, в глубинное ядро его мощной изначальной интуиции. Отсутствие исторической картины органично для книги 1929г., и абстрактное выделение, как сказано в предисловии, „теоретической, синхронической проблемы” составляет тип этой книги в его чистом виде, несмотря на то, что он отчасти является здесь в неорганических терминологических оболочках.

(...) я одержим другим. (...) Подсмотреть свой заочный образ. (...) Избыток другого. (...) Из моих глаз смотрят чужие глаза (Бахтин 1996: 71).

Книга о Достоевском об этом и говорит: о том, как человек нуждается в признании другого человека.

Поэтому нет и твердого образа героя, отвечающего на вопрос – „кто он?”. Здесь есть только вопросы – „кто я” и „кто ты?” (ПТД, Бахтин 1994а: 158).

Первый вариант монографии – это место, где лучше проявляется то соотношение между „искусством” и „жизнью”, которое Бахтин признавал основой своего теоретического и жизненного сознания. Это место, где осуществляется *эстетическое* признание „другого” в сфере личного „я”. Это место, где открывается полифония – *то есть* диалогичность – как единственно возможная форма экзистенциального общения.

Только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается и человек в человеке как для других, так и для себя самого (ПТД, Бахтин 1994а: 160).

Не бытие, а *событие* бытия – главная бахтинская категория. Ведь событие – категория сюжетная, художественная.

Своею завершенностью и завершенностью события жить нельзя, нельзя поступать; чтобы жить, надо быть незавершенным, открытым для себя (АГ, Бахтин 1979: 14).

Проблемы творчества Достоевского – это место, где Бахтин показывает незавершенность и незавершенность всякого события „эстетического”, *то есть* „этического”.

(...) ничего окончательного в мире не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди (ПТД, Бахтин 1994а: 380).

Первый *Достоевский* так и заканчивается:

Личность утрачивает свою грубую внешнюю субстанциональность, свою вещную однозначность, из бытия становится событием.

(...)

Таков полифонический роман Достоевского (ПТД, Бахтин 1994а: 179).

2.

Восстановить стратегию последовательности. Проследить улики, которые автор разбрасывает по своим текстам. Прочсть текст по существу закономерности изначального дискурса.

Nous dirons, pour conclure, qu'avant la Culture et l'Esthétique, la signification se situe dans l'Éthique, présumé de toute Culture et de toute signification. La morale n'appartient pas à la Culture: elle permet de la juger, elle découvre la dimension de la hauteur. La hauteur ordonne l'être (Lévinas 1972: 58).

Бахтинское представление шире чисто литературоведческого истолкования. Бахтин признаёт двусмысленность язы-

ка и ищет выход отсюда в избытке истолкования, то есть в многоголосности бытия. Бессмысленно, как нам представляется, обвинять Бахтина в пренебрежении существенными сторонами поэтики Достоевского: он выбрал свою точку зрения, указал на своё едино-единственное место внутри этой архитектуры и отсюда ведёт свой анализ – неоценимый не только в том, что говорится, но и в том, что остаётся несказанным. Или что оставляется за читателем, поручая ему задачу обновления принципиально незавершённого и незавершимого диалога – творчества бесконечно умирающего и перерождающегося в единстве становящейся в большом времени идеи.

Употребляя далеко уже не модное слово, назову ответственностью ответ, данный истолкованием под давлением „изображения”. Подлинное переживание понимания, когда человек или поэт обращается к нам, это переживание ответственности в ответе другому. Мы ответственны перед текстом, перед произведением искусства, перед музыкальной офертой, весьма особенным образом, одновременно и нравственным, и духовным, и психологическим (Steiner 1992: 22).

Но литература случается – Бахтин это знал – каждый раз, когда читается. Поэтому Бахтин осуществляет литературоведческую практику, применяемую не к ценностям, а к *языку*.

Никакая практическая ориентация моей жизни в теоретическом мире невозможна, в нем нельзя жить, ответственно поступать, в нем я не нужен, в нем меня принципиально нет. Теоретический мир получен в принципиальном отвлечении от факта моего единственного бытия и нравственного смысла этого факта, „как если бы меня не было” (...) (ФП, Бахтин 1994: 17).

Его философия – не учение, а деятельность, его нравственный закон – ответственность за поступок и за его последствия. Его семиотика – не доктрина, а *приключение*: это то, что происходит у профессионального читателя при прочтении великого писателя.

„Не теория (преходящее содержание), а чувство теории” (Бахтин 1996: 352).

Бахтин скрывается в щели между „активным” и „пассивным” молчанием, откуда выслушивает своего, этического и эстетического, *другого*.

Услышанность как таковая является уже диалогическим отношением (Бахтин 1996: 338).

Мы предложили новое выслушивание его – Бахтина – через новое прочтение его старого текста. *Проблемы творчества Достоевского* – текст, который, в непосредственной силе своей конструктивной прозрачности, заражает читателя тем же самым заражением, которое лежит в его основе. Потому что для Бахтина Достоевский является, в первую очередь, объектом *участия*.

Чтобы войти в литературу, нужно к ней приобщиться и, приобщившись, внести уже свой голос (Бахтин 1993: 145).

Отсюда столь необычный методологический и теоретический регистр бахтинской монографии.

Тишина и молчание (отсутствие слова). Пауза и начало слова (ИЗ, Бахтин 1979: 337).

Возможно, бахтинский подход к Достоевскому не так уж оригинален. О Достоевском будут продолжать писать страницы – порой проливающие свет, порой ослепительные. Но образ, которым Бахтин выслушивает партитуру Достоевского – исполняя все его, на первый взгляд, непримиримые регистры, формальные и нравственные – уникален. В этой однородности между методом и его объектом – очарование монографии. Но почему возмущает у литературоведа то, что легко принимается у художника?

Основная проблема – проблема взаимоотношений изображающей и изображенной речи. Две пересекающиеся плоскости (Бахтин 1996: 288).

Роль литературоведения по отношению к литературе по своей природе противоречива. Литературоведение литературе служит, литературоведческая речь это косвенная речь по опре-

делению, и в этом заключается её особая этика. Литературоведение в понимании Бахтина одновременно и шире, и уже „теории текста”: это познание текста как текста всегда потенциально художественного, значит, скрывающего в себе изначальный вопрос, конкретный ответ, возможный контекст, авторскую подпись.

Когда мы читаем очерки Бодлера или Пруста, Гоффманнсталя или Бенна, Валери, Бродского, Цветаевой, Мандельштама или Карла Крауса, Боргеса или Набокова, Манганелли или Кальвино, Канетти или Кундеры, мы сразу чувствуем, что все они говорят об одном и том же (Canetti, “La Repubblica”, 2001).

Вполне справедливо – доказывает Бахтин – определять художника посредством изучения выбранной им *формы*: потому что именно через эту форму совершается у него проникновение в реальность, познание мира, самого себя, и самого себя в мире. В своём анализе о Достоевском Бахтин проявляет бартовскую „ответственность за форму”, осуществляя в то же время и подлинное *mise en abyme* своего собственного замысла.

Мое чувство неудобства рождается от потери формы, которую констатирую в жизни, и которой стараюсь противопоставить единственную для меня мыслимую защиту: моё понимание литературы (Calvino 1985: 59).

Герменевтический праксис Бахтина подразумевает осуществление активного подхода: теория литературы в его истолковании делается самоосмыслением самой литературы иными средствами. Кафка говорил: „Я не интересуюсь литературой. Я *сделан* из литературы”.

О любви как силе художественной – еще одно дорогое место Бахтина, и он здесь снова поэт (Бочаров 1999: 513).

Литературоведение это тоже литература, и филолог это писатель, он не только имеет дело с исследуемым словом другого писателя, но работает с собственным словом сам, без чего ему не откроется и исследуемое слово. Прочтение – это продолжение самой литературы, необходимое этой последней для

самопонимания. Единственная в наше время возможная подлинная форма литературоведческой деятельности заключается в весьма деликатном, виртуозном, критическом исполнении: в „переписании” текста. В его новом писании. В новом повествовании на старую тему. Основное писание – это фабула. Новое его писание – это сюжет. Для тех, кто пишет, письмо является единственным возможным пространством.

Речевые субъекты высоких, вещающих жанров – жрецы, пророки, проповедники, судьи, вожди, патриархальные отцы и т.п. – ушли из жизни. Всех их заменил писатель (...) (ИЗ, Бахтин 1979: 336).

Бахтин исполняет смелое и новаторское прочтение-писание. Достоевский *создаёт* – Бахтин *воссоздаёт*. Он не столько цитирует Достоевского, сколько именно переписывает его. Этим самым он приводит читателя к высшему уровню прочтения. Проникновение в пространство незавершённого полифонического диалога – диалога о последних вопросах бытия – это третий уровень прочтения бахтинского текста. Но это рождение читателя далеко не влечёт за собой смерти автора, наоборот, читатель вступает с автором в диалог, высказывая своё собственное слово, отказываясь от окончательных и завершающих авторских слов. У Бахтина реализуется писательский опыт, вызывающий читателя к „участному” пониманию, к активному восприятию, к „ответственному ответу” с собственного единого и единственного места в жизни.

Он нас озадачил: Михаил Михайлович задал нам задачу и не дал алиби от нее уклониться (...) (Бочаров 1999: 519).

Потому что, с одной стороны, есть ответственность *специальная* – ответственность писателя и теоретика, относящаяся к определённой области культуры; с другой, есть ответственность *нравственная*, абсолютная, без пределов, без алиби, благодаря которой индивидуальный поступок становится неповторимым, единственно возможным. А это ответственность каждого читателя, то есть каждого без исключения человека.

Все герои русской литературы до Достоевского от древа познания добра и зла не вкушали (*ИЗ*, Бахтин 1979: 343).

Потому что прочтение является необоснованным, произвольным только тогда, когда игнорирует неисчерпаемость своего предмета; и тогда, когда намеренно игнорирует то место, которое оно критически занимает в ряду других прочтений. Глагол „читать” не претерпевает повелительного наклонения, предостерегает Бахтин.

Насилие не знает смеха (*ИЗ*, Бахтин 1979: 338).

Итак, в конце концов, ещё одна работа о Бахтине. Мы выбрали его, потому что в нём воплощается мыслитель нового типа.

Мысли о мыслях, переживания переживаний, слова о словах, тексты о текстах. (...) Гуманитарная мысль рождается как мысль о чужих мыслях, волеизъявлениях, манифестациях, выражениях, знаках, за которыми стоят проявляющие себя боги (...) или люди (...) (*ИТ*, Бахтин 1979: 281).

Мы выбрали Бахтина как создателя философии возможностей, как основателя этики сознания, лишённого выбора *не* выбирать.

Почему я пишу?

Потому, что только в написанной странице я надеюсь ухватить хоть какие-то следы того знания или мудрости, которых в жизни я слегка касался и сразу потерял (Calvino, „La Repubblica”, 1985).

Потому что Бахтин знал, что только на странице, а не раньше, слово, в том числе и слово пророческого экстаза, становится окончательным, становится *письмом*. Художник с помощью слова обрабатывает мир, для чего слово должно имманентно преодолевать себя как слово, стать выражением мира других и выражением отношения к этому миру автора.

В поисках собственного (авторского) голоса. Воплотиться, стать определеннее, стать меньше, ограниченнее, глупее (*ИЗ*, Бахтин 1979: 352).

Мы выбрали Бахтина как мыслителя, призывающего читателя к ответственной причастности к тому, что он сам сначала прочёл, а потом написал.

Когда мы глядим друг на друга, два разных мира отражаются в зрачках наших глаз (АГ, Бахтин 1979: 22).

Мы имели целью не столько „развенчание” канонического варианта монографии, сколько его „де-абсолютизацию”. Потому что второй вариант является, безусловно, более богатым, но в первом зато можно найти ответы на некоторые вопросы, оставленные, казалось, нерешёнными во втором. Мы выбрали бахтинскую монографию о Достоевском как изучение слова эстетического, а *потому и* этического субъекта.

И нечего для оправдания безответственности ссылаться на вдохновение. Вдохновение, которое игнорирует жизнь и само игнорируется жизнью, не вдохновение, а одержание (ИО, Бахтин 1994: 8).

Мы выбрали Бахтина как мыслителя, который не только пишет, но опять же, читает и – поскольку в этом подлинная жизнь каждой умственной деятельности – *перечитывает*. Мы выбрали Бахтина как читателя, мышление которого занято не теориями, а *словом* – потому что литература описывает не мир, а только то, что о мире можно сказать.

Язык, слово, почти все в человеческой жизни (Бахтин 1979: 313).

В этом писатель неизбежно встречается с читателем. Или – но это уже *потом* – читатель встречается с писателем. В том привилегированном месте, в том едино-единственном возможном пространстве многочисленных невозможных миров, каковым является текст.

Всякий истинно творческий текст всегда есть в какой-то мере свободное и не предопределённое эмпирической необходимостью откровение личности. Поэтому он (в своем свободном ядре) не допускает ни казуального объяснения, ни научного предвидения. Но это, конечно, не исключает внутренней необходимости, внутренней логики свободного ядра текста (без этого

он не мог бы быть понят, признан и действен) (ПТ, Бахтин 1979: 285).

Но читать – *legere* – это всегда *ex-legere*: одновременно читать то, что было *до* нашего прочтения, и *выбирать*. А выбор это всегда проявление *интенциональности*. Мы выбрали изотопию эстетическую, а потому и этическую: единство нашей читательской ответственности из нашего едино-единственного места в нашем прочтении.

За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое, не осталось бездейственным в ней (ИО, Бахтин 1979: 6).

Это не абсолютизация читателя – это *признание* читателя, *то есть* писателя. Потому что я не могу читать, как будто никто не читал до меня. Но я не могу читать, если не в событии моего прочтения как постоянного, ответственного чтения.

Мы наступаем после, и в этом суть нашего положения. После беспрецедентного краха всех человеческих ценностей и надежд, вызванного зверством нашей эпохи (Steiner 1987: 16).

Книга, хорошая книга, не меняет сущности мира, но может менять образы его выражения и его восприятия. Но надо учиться читать, как надо учиться видеть, предостерегал Ван-Гог, и жить.

(...) ибо легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством (ИО, Бахтин 1994а: 8).

Поэтому *Проблемы творчества Достоевского* – это одна из книг, которые, пожалуй, я взяла бы с собой на необитаемый остров. Кроме, конечно, Пруста, Библии и (безусловно) книги, которую я буду писать. Но в полное уединение, без всякой возможности возвращения, я скорее всего не взяла бы с собой ни одной книги. И не от отчаяния, разумеется, нет.

Говорить о своем писании, как и делается здесь, значит просто говорить другому, что мы нуждаемся в его слове (Barthes 1984, 9).

А из-за того, что без возможности общения, осуществления собственного слова, истолкования чужого слова прекратились бы и чтение, и письмо. Литература, *то есть* письмо и прочтение, никогда не принадлежит одному только человеку. Мы нуждаемся в другом для того, чтобы по крайней мере сказать ему, что мы читаем. Мы нуждаемся в другом, чтобы разделить наши наваждения. Наши слова.

И, представьте себе, если книгу Бахтина о Достоевском попытаться прочитать – как это ни кощунственно звучит – „без Достоевского”, как бы отделив от Достоевского ее основные идеи, то получится, с моей точки зрения, самая глубокая философия личности, существовавшая когда-либо. А книга о Рабле – это самая глубокая философия народа (Кожин 1992: 115).

И представим себе, если книгу Бахтина попытаться прочесть (насколько кощунственно *это* звучит) „без Бахтина” – то есть отказываясь от осмысления его *теории*, отдаваясь течению его письма – то получится, с нашей точки зрения, самая глубокая философия литературы.

А проверено ли, что значит „литература”? Если сегодня произнести это слово, сразу чувствуется, что пропасть отделяет его от того, что под ним мог подразумевать любой писатель XVIII-ого века, в то время как уже в начале XIX-ого оно приобрело некоторые оттенки, узнаваемые в нем и сегодня: в особенности, его более рискованные, смелые и взыскательные оттенки, которые оставляют за собой старое здание *belles lettres* (...). Это новое существо, явившееся в один прекрасный день и живущее среди нас, можно назвать „абсолютной литературой”. (...) это своего рода необратимое изменение, которое можно прославлять или ненавидеть, но которое уже принадлежит к физиологии литературы (Calasso 2001: 142, 143).

То есть философия прочтения.

Таким, казалось бы, стало естественное состояние богов: являться в книгах. А чаще всего в тех, которые открывают лишь

немногие. Не прелюдия ли это к их вырождению? Нет, только кажущаяся. Потому что сейчас все силы культа переэмигрировали в один акт, неподвижный и одинокий: в акт прочтения (*там же*, 29).

А потому и философия жизни вообще.

Невозможно благонамеренно сомневаться в том, что литература – самореференциальна: как может быть не самореференциальной форма? Но в то же время она всеядна, подобно желудку некоторых животных, в котором можно обнаружить гвозди, осколки, платки; иногда целые, дерзкие *мементо* того, что что-то случилось там, в том месте, составленном из многочисленных, беспорядочных и плохо определённых реалий, каковым является русло всей литературы. И жизни вообще (*там же*, 146).

Less Esthetics more Ethics – гласило название прошлогоднего венецианского Биеннале изобразительных искусств. Бахтин показывает, что это – далеко не дихотомическое противопоставление несовместимых концов. Скорее, это диалогическое общение безусловно дополняющих друг друга начал. *More Esthetics, that is Ethics*.

Помните – красота не спасет никого (Ф. Михайлов, *Идиот*).

ЛИТЕРАТУРА

В тексте использованы следующие сокращения:

ИО:	<i>Искусство и ответственность</i>
ФП:	<i>К философии поступка</i>
АГ:	<i>Автор и герой в эстетической деятельности</i>
ПМСФ:	<i>Проблема материала, содержания и формы в словесном художественном творчестве</i>
ПТ:	<i>Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках</i>
ИЗ:	<i>Из записей 1970-71 годов</i>
ПТД:	<i>Проблемы творчества Достоевского</i>
ППД:	<i>Проблемы поэтики Достоевского</i>

- Бахтин, М.М.
1979 *Эстетика словесного творчества*, М. 1979.
1993 *Лекции (в записи Р.М. Миркиной)*, „Диалог. Карнавал. Хронотоп”, 1993: 1: 97-104.
1994 *Работы 1920-х годов*, Киев 1994.
1994а *Проблемы творчества Достоевского / Проблемы поэтики Достоевского*, Киев 1994.
1995 *В большом времени*, в: *Бахтинология. Исследования. Переводы. Публикации*, Санкт-Петербург 1995: 7-9.
1996 *Собрание сочинений*, М. 1996: V.
2000 *Собрание сочинений*, М. 2000: II.
- Бочаров, С.Г.
1993 *Об одном разговоре и вокруг него*, „Новое литературное обозрение”, 1993: 2: 70-89.
1999 *Сюжеты русской литературы*, М. 1999.
- Волошинов, В.Н.
1993 *Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке*, М. 1993.
- Дувакин, В.Д.
1996 *Беседы Дувакина с М.М. Бахтиным*, М. 1996.
- Иванов, Вяч.Вс.
1999 *Избранные труды по семиотике и истории культуры*, М. 1999.
- Каган, Ю.М.
1992 *О старых бумагах из семейного архива (М.М. Бахтин и М.И. Каган)*, „Диалог. Карнавал. Хронотоп”, 1992: 1: 60-80.
- Кожин, В.В.
1992 *Как пишут труды, или происхождение несозданного авантюрного романа*, „Диалог. Карнавал. Хронотоп”, 1992: 1: 109-122.
- Лотман, Ю.М.
1992 *Избранные труды в трёх томах*, Таллинн 1992: 1.

- Николаев, Н.И.
1992 (под ред.) *Лекции и выступления М.М. Бахтина 1924-1925гг. в записях Л.В. Пумпянского*, в: М.М. Бахтин как философ, М. 1992: 221-251.
- Пумпянский, Л.В.
1994 *Достоевский и античность*, „Диалог. Карнавал. Хронотоп”, 1994: 1: 88-103.
2000 *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*, М. 2000.
- Ухтомский, А.А.
1995 *Из литературного наследия*, „Философские науки”, 1995: 1: 191-205.
2000 *Доминанта души*, Рыбинск 2000.
- Avalle, d'Arco S.
1982 (a cura di) *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Torino 1982.
- Bachtin, M.M.
1986 *Tolstoj* (a cura di V. Strada, tr. di N. Marcialis e O. Strada), Bologna 1986.
Per una filosofia dell'azione responsabile (a cura di A. Ponzio e I.P. Zavala, tr. di M. De Michiel), Lecce 1996.
1997 *Problemi dell'opera di Dostoevskij. 1929* (a cura di M. De Michiel e A. Ponzio, tr. di M. De Michiel), Bari 1997.
2000 *Appunti degli anni 1940-60* (cura, intr. e tr. di M. De Michiel e S. Sini), “Kamen”, Gennaio 2000: IX/15: 15-32, 43-62.
- Bachtin, M.M.; Kanaev, I.I.; Medvedev, P.N.; Vološinov, V.N.
1995 *Bachtin e le sue maschere* (a cura di A. Ponzio, P. Jachia, M. De Michiel, tr. di M. De Michiel), Bari 1995.
- Barthes, R.
1984 *Leçon*, Paris 1984.
- Calasso, R.
2001 *La letteratura e gli dèi*, Milano 2001.

- Calvino, I.
1979 *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino 1979.
1991 *Perché leggere i classici*, Milano 1991.
- De Michiel, M.
2001 *Il non-alibi del leggere*, Università degli Studi, Dipartimento di Scienze del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione, Trieste 2001.
- Ivanov, Vjač.V.
1994 *Dostoevskij. Tragedia. Mito. Mistica* (a cura di S. Garzonio, tr. di E. Lo Gatto), Bologna 1994.
- Lévinas, E.
1972 *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier 1972.
- Ponzio, A.
1997 *La rivoluzione bachtiniana. Il pensiero di Bachtin e l'ideologia contemporanea*, Bari 1997.
- Steiner, G.
1987 *Linguaggio e silenzio*, Milano 1987.
1992 *Vere presenze*, Milano 1992.
- Vološinov V.N.
1998 *Marxismo e filosofia del linguaggio* (a cura di A. Ponzio, tr. di M. De Michiel), Lecce 1998.

НАРРАТИВНОСТЬ СТИХОТВОРЕНИЯ
А.С. ПУШКИНА *Я ВАС ЛЮБИЛ*
(ЕЩЁ РАЗ ОБ ЭТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ)

Иван Верч

(...) полное смысловое повторение
в художественном тексте невозможно
(Лотман 1971: 153).

Стихотворение А.С. Пушкина *Я вас любил* содержит, как известно, только одну метафору: „любовь (...) угасла”. В своём известном анализе этой пушкинской „безобразной поэзии” Роман Якобсон разрешает то, что им, по-видимому, истолковывается как уклон от общего строя стихотворения, утверждением, что „(...) в лексике нет ни одного живого тропа, и мертвая, вошедшая в словарный обиход метафора *любовь угасла*, разумеется, не в счет” (Якобсон 1961: 405). С точки зрения предложенных им узко синхронного и чисто „грамматического” подходов к пушкинским стихам, Якобсон несомненно прав; более того, и диахронный подход к метафоре такого типа (*чувство – душа – сердце – кровь* как *огонь // горит – гаснет*) и вообще к историческим этапам её поэтической автоматизации несомненно подтверждает её широкое распространение уже в начальные годы пушкинского творчества („*И гаснет пламенной душой*”, 1819г.; „[...] *пламенем страстей/ Впервые чувства разгорались*”, 1820г.; Пушкин 1935: 373, 375).

Однако, к вопросу, разрешённому Якобсоном в полном соответствии с его методологическим (лингвистическим) направлением, можно, на мой взгляд, подойти с обратной точки зрения: вместо того, чтобы имплицитно отрицать существование метафоры с приданием ей „мёртвой” метафорической ценности, можно поставить вопрос о том, почему же в восьмистиховом сочинении, полностью лишённом тропов, всё-таки находит своё место метафора, независимо от того, является ли она „живой” или „мёртвой”. Если обратиться к пушкинской *системе абсолютно точного слова*, да ещё к известной записке 1828-го года (появившейся всего на год раньше стихо-

творения *Я вас любил*), в которой Пушкин якобы отказывается от „условленного” литературного языка в поддержку „поэзи[и], освобожденн[ой] от условленных украшений стихотворства” (*там же*, 720), то предложенный нами вопрос направляется сам по себе. Метафора записана, она не входит в рамки обычной „словарной” метафоры типа *восход солнца* или *ножка стола* и самим фактом своего наличия в рамках стихотворения буквально *требует* ответа на очередной вопрос: так как лексический уровень метафоры легко разрешим, носителем какой информации она является?

Чтобы ответить на выдвинутый нами вопрос, стоит, по моему, исходить из положения, что любая метафора, какого бы рода она ни была, не говорит нам „иными словами” о том, что вполне можно было бы выразить логическим (не-поэтическим) языком; она представляет собой словесную модель мира, то есть единое и неповторимое высказывание об *отношениях*, сложившихся между субъектом речевого поступка и вербализованной им действительностью. Субъект речевого поступка сообщает нам не просто слово о чём или о ком-нибудь, а смысл высказывания, заложенный в самом поступке высказывания (и в этом-то заключается уникальная суть любого речевого *события*): значит, метафора даёт нам больше информации, чем даёт нам простое разрешение её лексического уровня (допустим: *я Вам сообщаю, что я Вас больше не люблю*) и является, таким образом, носителем „добавочной” (метафора *любовь угасла* употребляется с целью сказать *больше*, чем просто: *я Вас не люблю*), а не только „супплетивной” информации (по которой высказывание *любовь угасла* = *я Вас не люблю*; см. Есо 1984: 143). Далее, вместо того, чтобы проследить за кодом с целью разрешения „тёмного” метафорического описания мира, то есть вместо того, чтобы пройти путь от энциклопедии к метафоре (т.е. ответить на вопрос о том, как метафора помещается в заранее определённый культурно-языковой код), мне кажется более продуктивным обратное движение от метафоры к энциклопедии (т.е. посмотреть, как именно благодаря метафоре общий код текста, в котором она помещается, подвергается существенному изменению в плане содержания; см. *там же*, 197). Далее напрашиваются следующие вопросы: какой тип высказывания

метафора развёртывает и, следовательно, как реализуется хотя бы часть энциклопедии *этого* стихотворного текста, то есть как реализуется намерение субъекта *этого* речевого поступка развернуть именно *свой* дискурс как по отношению к предмету описания, так и по отношению к самому себе и к адресату?

Прежде всего, я хочу избежать недоразумения, которое могло бы помешать дальнейшему пониманию предлагаемой трактовки: любая метафора, в том числе и пушкинская *любовь угасла*, не может быть ни „живой”, ни „мёртвой”, попросту из-за того, что она как словесная модель мира находится под теми же условиями „истинности”, как любой речевой поступок. Как любое событие слова, прямо сообщающее нам смысл своего высказывания, метафора всегда „жива”. Её „(не)живость” определяет не „отжившее” *слово*, а *бытие*, „населённое” (по Гейдеггеру) творческим субъектом речевого поступка. В противоположном случае, то есть в случае решающей роли слова как-будто „вне” субъекта высказывания, мы могли бы, например, вполне справедливо определить „мёртвыми” две метафоры такого же типа – *чувство горит / гаснет*, – появившиеся в том же 1829-ом году у великого Лермонтова („веселья дух не *гас*”, Лермонтов 1963: I: 11) и у второстепенного поэта Теплякова („Какой *огонь пылал* в крови”, *Поэты* 1961: 233): на уровне слова, метафоры несомненно „отжившие”, однако, на уровне высказывания, воплощённого двумя субъектами речевого поступка (молодого и начинающего Лермонтова и эпигона байронизма Теплякова), они по собственной речевой природе „живы”. По крайней мере, понадобится другой, в ту пору слушающий субъект речевого поступка, чтобы ощутить то „мертвенность”, то „живость” воспринимаемой метафоры, но творящий субъект дискурса тут (то есть *до* получения ответа) не при чём. Такой подход к вопросу, выдвинутому самой речевой сутью метафоры, я считаю необходимым для того, чтобы попытаться понять какой тип „сверх-информации” несёт метафора *любовь угасла*: стоит напомнить, что у Пушкина в период с 1823-го по 1831-ый год такой тип метафоры (*горит / гаснет*) часто изменяется в плане содержания, хотя и без существенных изменений в плане выражения. Так, например, в 1823-ем году Пушкин пишет „*погасший* пепел уж не вспыхнет” (*Евгений Онегин*, I, 59;

далее указываются глава и строфа), той же метафорической типологией он пользуется для того, чтобы себя, автора-героя „романа в стихах”, приблизить к описываемому герою, к Онегину: „в обоих сердца жар не *угас*” (I, 45), и ещё в 1828-ом году он не отказывается от якобы „мёртвого” плана содержания „отжившего” метафорического высказывания для того, чтобы определить Татьянино чувство („сильнее страсть её *горит*”, VII, 14). Все вышеуказанные примеры метафорической речи объединяет общая смысловая черта, то есть совпадение между планом выражения и планом содержания, ведь субъект высказывания (автор) вполне сознательно активизирует код, открывающий текстовый мир заранее предreshённых литературных ассоциаций. Однако, в творчестве Пушкина не трудно заметить и противоположную тенденцию в применении той же метафорической речи к предмету описания. Самый наглядный пример полного смыслового изменения единого плана выражения имеется в описании чувственных переживаний у Татьяны и у Онегина: в 1825-ом году Татьяна „увядает,/ бледнеет, *гаснет* и молчит” (IV, 24), шесть лет спустя, в 1831-ом году, на самом последнем этапе своей работы над „романом в стихах”, Пушкин употребляет ту же метафору в письме Онегина к Татьяне – „Пред вами в муках замирать,/ бледнеть и *гаснуть*... вот блаженство” (VIII, *Письмо Онегина*). Если для Татьяны выражение соответствует содержанию и, более того, содержание для неё приемлемо именно в силу „заранее данной” метафоры, для Онегина оба плана уже не совпадают: в отличие от Татьяны его изображение мира и самоизображение приобретают черты *персональной моделизации* (см. Ковач 1994), в которой есть, конечно, и место для якобы „отживших” метафорических оборотов, потерявших, однако, свою „отжившую” метафорическую нагрузку.

Как мы видели, такой неизменный в плане выражения тип метафоры у Пушкина не претендует на полное и вечное совпадение с планом содержания. Такое переменное совпадение можно обнаружить на уровне субъекта высказывания лишь по отношению к предмету его описания, но никак не по отношению к собственной речевой модели мира, которой субъект как субъект речевого поступка попросту не может противоречить. Значит, *первая, добавочная информация*, которую сообщает нам метафора *любовь угасла*, касается не её собственного раз-

вёртывания („любовь как огонь и как огонь горит и гаснет”), а развёртывания по меньшей мере двух текстовых моделей мира. В обоих случаях метафора обрисовывается как „пушкинский” текст и никак не возвращается к своей референциальности, то есть к не-художественному слову. Так или иначе метафора остаётся метафорой и такой мы её воспринимаем.

На самом деле, такой „живой” подход к метафоре применим ко всей лексике в стихотворении А.С. Пушкина *Я вас любил*. Посмотрим, например, как лексика анализируемого текста действует в плане содержания в других произведениях Пушкина. Для удобства анализа мы обратились к лексике *Евгения Онегина* в силу его „противоречивой цельности” и хронологической длины творческого процесса.

1. *Сближенный повтор типа „любил: любовь”*. В *Онегине*, в первичном его значении „испытать чувство любви к кому-либо”, повтор применяется Пушкиным только в двух совершенно разных контекстах: в первом случае, в 1823-ем году, повтор описывает Ленского („Он пел любовь, любви послушный”, II, 10) и подчёркивает „литературность” его мира, во втором случае, в 1824-ом году, он встречается в „проповеди” Онегина („Я вас люблю любовью брата/ и, может быть, ещё нежней”, IV, 16), в которой литературность выражения уступает место „трезвой вне-литературности” жизни (см. Лотман 1983: 236-237). Стоит задуматься над синтаксической близостью между онегинскими стихами и первым стихом анализируемого стихотворения.
2. *В душе*. Выражение употребляется Пушкиным то пародийно, то литературно, то всерьёз: „(...) скоро бури след/ в душе моей совсем утихнет:/ тогда-то я начну писать/ поэму песен в двадцать пять”, I, 59; „его [Ленского] душа была согрета”, II, 7; „(...) И того искали/ вы [Татьяна] чистой, пламенной душой”, IV, 15. В последних двух примерах условие „истинности” дано то повествователем герою, то героем другому герою.
3. *Тревожит*. В 1823-ем году Онегин „мог тревожить/ сердца кокеток” (I, 12), в том же году Пушкин иронически замечает, что он „любя, был глуп и нем”, не успевая „сочета[ть] (...) горячку рифм” с „любви безумн[ою] тревог[ой]” (I, 58), а несколько лет спустя, в 1827-ом году, очевидно преодолев несовместимость между „рифмой” и „тревогой” (то есть между вербализацией и действитель-

ностью), жалуется, что он не смеет милую „тревожить лирою своей” (VII, 52). В 1829-ом году Пушкин отказывается от лексически-содержательной цепочки *любовь – тревога – рифма* („Мир вам, *тревоги* прошлых лет”, *Отрывки*, 8) и его идеал счастья приобретает более спокойные контуры „дома, тепла и личной независимости” („Мой идеал теперь хозяйка”, *Отрывки*, 9; см. Лотман 1983: 387).

4. *Печаль*. В 1823-ем году лексема (иронически) определяет Ленского („Он пел разлуку и *печаль*”, II, 10), в 1824-ом году она опять иронизируется (см. рифму „*печально* – машинально”, IV, 17), в 1825-ом году Пушкин от неё демонстративно отказывается („Но мы, ребята без *печали*”, *Отрывки*, 17), а в 1830-ом году лексема, освобождённая от своей „литературности”, описывает новое душевное состояние Онегина („Мечты, желанья, *печали*,/ теснились в душу глубоко”, VIII, 36).
5. *Безмолвно*. Если следить за линией лексической цепочки *любовь – тревога – рифма*, то стих „Я вас любил *безмолвно*” можно прочесть как память о не вербализованной стихами любви. Кстати, „слово *молвить*” (III, *Письмо Татьяны*) – литературное выражение Татьяны в её письме к Онегину – повторяется в плане содержания и в описании стихов Ленского в альбоме Ольги („*безмолвный* памятник мечтания”, IV, 27).
- 5a. *Безнадежно*. Выражение появляется в *Онегине* только в литературном контексте („*безнадежный* эгоизм [Байрона]”, III, 12), а его антоним *надежда*, всегда как метафора с „литературным” содержанием, встречается три раза в письме Татьяны („Когда б *надежду* я имела”, „Слова *надежды* мне шепнул”, „*Надежды* сердца оживи”, III, *Письмо Татьяны*), как слово-ключ в „любовных играх” („Пора *надежд* и грусти нежной”, I, 4; „[...] лицемерить,/ Таить *надежду*, ревновать”, I, 10) и даже в металитературном контексте („Оставь *надежду* навсегда”, III, 22). Однако, „литературность” исчезает в 1830-ом году, когда выражение относится к „последнему” Онегину: „*Надежды* нет!” (VIII, 34).
6. *Робостью*. В 1823-ем году лексема *робость* применяется Пушкиным как выражение „наивного” чувства, подлежащего любовным „играм” („[...] причудниц[ы] [...] / пугая *робкую* любовь,/ её привлечь успели вновь”, III, 23), а в 1826-ом году как признание Онегиным „искреннего” чувства у Ленского („[...] над любовью *робкой*, нежной/ так пошутил”, VI, 10).

- ба. *Ревностью*. Во всём *Евгении Онегине* лексема *ревность* встречается всегда в отрицательном контексте. Обычно она сопровождает „игру” любви („Измучим сердце, а потом/*ревнивым* оживим огнём”, III, 25, 1825-ый г.), за исключением „ревнивой тоски” Татьяны после „скандала” в доме Лариных (VI, 3, 1826-ой г.).
- бб. *Робостью – ревностью*. Сочетание двух лексем встречается во всём *Онегине* лишь один раз: в 1830-ом году Пушкин описывает „ревнивую робость” (VIII, 6) своей молодой „музы” перед „прелестью” „светского раута”. Хотя сочетание не совсем ясно, можно подумать, что речь идёт о трудностях молодого Пушкина в высоком дворянском обществе, отношении к которому сложилось противоречиво. Для нашего анализа интересно хронологическое расстояние между языком „взрослого” Пушкина как субъекта описания и „молодым” Пушкиным как предметом описания.
- бв. *Томим*. В 1825-ом году выражение пародийно („Тоской и рифмами *томим*”, IV, 35), а в 1831-ом году оно воспринимается вполне всерьёз в письме Онегина к Татьяне („*Томиться* жаждою любви”, VIII, *Письмо Онегина*).
7. *Искренно*. Это – единственное выражение, которое не подвергается существенным изменениям в плане содержания: в 1823-ем году оно изображает „истинное” чувство Ленского („полный *искренней* печалью”, II, 37) и в 1824-ом году оно воспринимается Онегиным как слово, способное изобразить такое же „истинное” чувство Татьяны („Мне ваша *искренность* мила”, IV, 12). Стоит подчеркнуть, что во всём *Евгении Онегине* упомянутое выражение встречается только в двух вышеуказанных положительных контекстах.
- 7а. *Нежно*. Выражение определяет Татьянину любовь всегда всерьёз („любит без искусства/ [...] и сердцем пламенным и *нежным*”, III, 24), хотя оно появляется порою и как литературный штамп („наука страсти *нежной*”, I, 8), на который возможна и пародия („Покойся в сердечной *неге!* как пьяный путник на ночлеге, или, *нежней!* как мотылек”, IV, 51). Как раньше у Татьяны, оно вновь, в 1831-ом году, приобретает непародийный и не иронический смысл в письме Онегина к Татьяне: „В вас искру *нежности* заметя”, VIII, *Письмо Онегина*.
8. *Дай вам Бог*. У Пушкина речевая ситуация пожелания – многообразна: выражение звучит иронически в 1824-ом году („Не *дай мне Бог* сойтись на бале”, III, 28; „*Дай Бог им* [родным] долги дни”, IV, 20); как народная разговорная речь

в 1828-ом году („*Дай Бог* душе его спасенье”, VII, 18); как доброжелательное обращение к читателю в 1830-ом году („*Дай Бог*, чтоб в этой книжке ты”, VIII, 49) и ещё как искренняя молитва („*Не дай мне Бог* сойти с ума”, Пушкин 1935: 487) в 1833-ем году.

Как видно из вышеуказанных примеров, практически *вся* лексика стихотворения *Я вас любил* открывает поочерёдно противоположный смысл предложенных текстовых миров. В этом отношении, между общей лексикой и единственной метафорой стихотворения нет никакой содержательной разницы (с этой точки зрения Якобсон совершенно прав). Однако речь тут идёт не о едином смысловом мире, а о нескольких и порою противоположных по смыслу мирах. Стоит поэтому поставить вопрос о том, к какому из этих противоположных миров направляет нас Пушкин, имея в виду, что эти текстовые миры не являются ни „истинными”, ни „ложными”, ни „мёртвыми”, ни „живыми”, поскольку они, если повторить ещё раз ведущее понятие нашей трактовки, даны субъектом дискурса всегда при тех же условиях „истинности”, как любое речевое событие. „Истинность” речевого события как такового не подлежит сомнению (оно является попросту *событием*), разница лишь в том, что она может относиться то к описываемому субъекту (и приобретать смысловые контуры, допустим, пародии или иронии), то к описываемому объекту (и приобретать смысловые контуры, допустим, уважения к „чужой речи”). С этой точки зрения проследить за попыткой установления „истинного” поочерёдного смысла каждой отдельной лексемы кажется мне делом непродуктивным: разве можно однозначно решить вопрос о том, является ли, к примеру, стих „Я не хочу печалить вас ничем” полностью освобождённым от литературной памяти или нет (ср. пародию *печально-машинально*, или литературный штамп „Он пел разлуку и печаль”, содержащий, однако, „истинность” выражения и содержания)? И пожелание *Дай вам Бог*, к какому типу сообщения относится (к описательно-референциальному как искреннему обращению к Богу, к ироническому, разговорному или, наконец, попросту к доброжелательному)?

Вернёмся к изначальному вопросу: почему в восьмистиховом сочинении единственный элемент, который сразу напо-

минает нам „литературу” (ведь речь идёт всё-таки о единственном „образном” элементе в стихотворении), – это метафора *любовь угасла*, да ещё в доминантной позиции в первом и втором стихах? Если отменить Якобсоново „грамматическое” истолкование, по которому указанная метафора обрисовывается как метафора, не претендующая на узнавание собственной метафорической узнаваемости, то возможны два ответа:

1. метафора находится „на своём месте” как эксплицитное приглашение воспринять содержание стихотворения как иронию или пародию на собственные (прошлые) стихи. Однако ответ такого типа далеко не убедителен: зачем пародировать свои „прошлые” стихи, когда их смысл, как мы попытались продемонстрировать, сравнивая лексику анализируемого стихотворения с лексикой *Евгения Онегина*, далеко не един? Пародия на многозначность собственных „прошлых” высказываний, конечно, всегда возможна (именно как пародия на многозначность), но по жанру она должна была бы как *доминанта* подействовать на весь семантический и звуковой строй стихотворения. Такой доминантной пародийной функции стихотворение *Я вас любил* не выявляет.

2. метафора находится вполне „на своём месте” как эксплицитное приглашение воспринять содержание стихотворения не как попытку тематизации (лирического) повествования¹ („излияния души”) о якобы „бесстрастной любви” или о „самоотречении”, а как цельную попытку тематизации художественного повествования о творческом пути, пройденном субъектом дискурса в поисках адекватного „слова” по отношению к неоднократному предмету изображения, то есть по собственному и всегда неповторимому отношению к часто повторяющейся теме „любви”. Это, на мой взгляд, и есть *вторая информация*, которую сообщает нам метафора *любовь угасла* уже самим своим наличием в рамках стихотворения.

Итак, если предметом описания является не просто *любовь*, а *история* словесного отношения к ней, то становится относительно просто ответить и на вопрос, кто в стихотворении является настоящим субъектом дискурса, повествующим эту историю, и кому он её повествует. Четыре повтора местоимения

¹ О повествовательной структуре стихотворения см., например, Жолковский 1979; Van der Eng 1989.

„Я” не относятся, таким образом, к какому-то фиктивному лирическому субъекту, выполняющему роль „влюблённого”, и, тем более, к какому-то реальному „биографическому” (влюблённому) Пушкину (с неизбежными поисками женского „прототипа”, скрытого за местоимением „Вы”), а к Пушкину-поэту как субъекту собственного неповторимого творческого процесса (любой может сказать „любовь угасла”, но *никто* не может повторить целостный смысл, заложенный в высказывании Пушкина как субъекта дискурса). Адресат стихотворения несомненно „Вы”, но это „Вы”, по-видимому, будет *читать текст* и будет, таким образом, его *читателем*. Субъект дискурса – повествование – читатель: вот основные компоненты стихотворения *Я вас любил*, в котором субъект создаётся в процессе словесного изображения с целью *рассказать себе именно свою неповторимую историю* (см. Ricoeur 1994: 169-185) и сделать её, наконец осмысленную, доступной пониманию другого субъекта.

Пушкинская „история” создаётся на пяти временных отрезках:

1. *прошедшее время*:
„Я вас любил.”;
2. *настоящее время* (с отсылкой к прошедшему и к будущему):
„любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.”;
3. *прошедшее время*:
„Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим.”;
4. *прошедшее время*:
„Я вас любил так искренно, так нежно.”;
5. *настоящее время* (с отсылкой к будущему):
„Как дай вам Бог любимой быть другим.”

Пушкин проходит путь от события к смыслу. Сюжет строится в последовательности разных смысловых миров единого события. Прошедшее событие осмысливается с точки зрения смыслового мира в настоящем времени. Определив смысл прошедшего события, субъект дискурса возвращается ещё два раза к прошедшему событию и „комментирует” его. История

наконец рассказана, она приобретает свой окончательный смысл и как осмысленный текстовой мир предлагается читателю.

Прошедшее событие – „Я вас любил” – описывается на уровне сугубо референциальном как (пока) „неосмысленный факт прошлого”. Фраза заканчивается двоеточием: начинается процесс осмысления. Осмысление берёт своё начало из звукового повтора (*ВАСЛ – ГАСЛ*), который связывает неосмысленное событие (я *ВАС* Любил) и одну (но в *этом* стихотворении, на лексическом уровне, единственную) из его возможных и проверенных литературных моделизаций (любовь [...] *уГАСЛа*); более того, повтор явно указывает и на связь (*ВАС – ГАС*) между объектом изначального неосмысленного события (*ВАС*) и смыслом, который в процессе осмысления и объект события (*Вы*) должен приобрести под „смысловой нагрузкой” указанной „литературной” метафоры (*ГАС*), чтобы превратиться в адресата².

2 Нет, конечно, причины, чтобы не отыскать одно из возможных начал осмысляющего процесса и в другом звуковом повторе, например, в рифмизованной цепочке первого четверостишия: *может-совсем-тревожит-ничем*. Цепочка представляет собою целое, уже полностью осмысленное предложение, в котором прагматика субъекта дискурса явно направлена на преодоление зафиксированной предыдущей литературной модели: [*любовь, поэт, лирическое „я”*] *может совсем тревожит[ь] ничем*. Здесь, кстати, хотя и на совершенно другом смысловом уровне, повторяются стихи Пушкина 1823 года, где, как уже отмечалось, сочетается „горячк[а] рифм” с „любви безумн[ою] тревог[ой]” и с „немотой” (*ЕО*, I: 58). С точки зрения приобретения собственного, никому не подражающего дискурса (кроме, по крайней мере, собственному, „когда-то уже сказанному слову”), нет существенной разницы между повтором *ВАСЛ-ГАСЛ* и повтором рифмующих слов первого четверостишия: в первом случае дискурс рождается в прямом соотношении между событием („Я вас любил”) и фиксированной метафорой о нём, во втором в двойном переходе от события к метафоре и, последовательно, к совершенно новому осмыслению события через рифмическую цепочку, построенную не только на лексической основе одной из „уже сказанных слов” о самом событии („тревожит”), но и на поэтической основе классической в начале XIX века (Томашевский 1930: 55) стихотворной инверсии (т.е. на первый план хлынули вторичные признаки лексического уровня, а именно сугубо „стихотворные” инверсия и рифма). Первое пушкинское высказывание указывает на путь, второе развёртывает его. Так или иначе (авто)референтность пушкинского высказывания находится в „художественном слове о событии” (в

Итак, смысл прошедшего события создаётся наличием в настоящем времени метафоры *любовь угасла*; значит, прошедшее событие словесно реализуется метафорой как единственным текстовым миром, способным осмыслить событие. Таким образом, прошедшее событие „отменяет” чисто референциальное описание и становится смыслом. Однако, кроме смысла прошедшего события, есть и продолжение прошедшего события, но это продолжение уже не равноценно смыслу прошедшего события, поскольку синхронное словесное отношение субъекта к продолжению события изменилось и оно уже не равноценно смыслу, который придавался прошедшему событию и был основан на „традиционно литературном” ряде *любовь – тревога – печаль*. Значит, общий смысл первого четверостишия следующий:

1. прошедшее событие („Я вас любил”) обрисовывается как поэтическая модель мира („любовь [...] угасла”);

2. этой модели мира, которая, тем не менее, ещё продолжает являться носителем смысла („может быть”, „не совсем”), субъект дискурса („Я”) уже не намерен приписывать („Я не хочу”) смыслообразующую функцию („тревожит”, „печалит”) для осмысления продолжения прошедшего события в настоящем времени. Продолжение события в настоящем времени не приобретает уже зафиксированного метафорой смысла прошедшего события, и смысл прошедшего события больше не идентифицируется со *смысловой интенцией* субъекта дискурса в настоящем времени.

Для того, чтобы преодолеть кажущуюся *трещину* между определённым метафорой смыслом прошедшего события и изменившейся в настоящем времени смысловой интенцией, субъект дискурса должен переосмыслить и прошедшее событие, чтобы его смысл не противоречил новому собственному смысловому положению. Повторяется (в третьем вре-

метафоре, в рифме) и никак не в самом событии. В связи с осмыслением рифмической цепочки стоит обратить внимание на немаловажный переход, сделанный Пушкиным в самом понятии „рифмы”: в то время как в 1828 году в стихотворении *Рифма, звучная подруга* Пушкин создаёт миф о том, что рифма якобы рождена „Мнемозиной”, то есть „памятью”, в 1830 году в стихотворении *Рифма* рифма является дочерью нимфы Эхо, то есть мифологического лица, обречённого повторять чужие или собственные слова.

менном отрезке): „Я вас любил” с целью приписать тому же прошедшему событию смысл, уже полностью соответствующий новому смыслу прошедшего события в настоящем времени, и добавляется: „безмолвно”, то есть *без слов*. Понятие *любить без слов* вводит новую информацию, которая, в свою очередь, открывает два возможных текстовых мира:

1. первый текстовой мир – опять же сугубо референциального типа – говорит нам о том, что смысл прошедшего события вообще не помещается в смысловые рамки настоящего времени, ведь речь идёт о никогда не сбывшемся как словесный текст события. Значит, он не может поддаваться осмыслению, ни прошлому, ни настоящему.

2. второй текстовой мир авто-референциален и говорит нам о том, что смысл прошедшего события в свете „нового” процесса осмысления обрисовывается как смысловое „отсутствие слов”, то есть как отмена тех условий „истинности”, которые наделяют слова самой своей сутью „бытия для смысла”. Короче: *тревожит* и *печалит* – это слова, которые осмыслили прошедшее событие (*любовь*), но в изменившемся речевом положении они для субъекта дискурса приобретают смысл *не-слов*, то есть неадекватных знаков осмысления.

В обоих случаях *слово* не могло ожидать *ответа*, ведь ответа попросту нет: нет ответа, если слово *отсутствует* в его референциальном значении (в 1-ом текстовом мире) и нет ответа, если слово *присутствует* как новое смысловое положение (во 2-ом текстовом мире), ведь его смысл уже не разделяется слушателем. Отсюда добавочное уточнение: „безнадежно”.

С точки зрения нетождества между смыслом и событием, референциальная информация стиха „то робостью, то ревностью томим” не касается референциального описания „страдания от любви”, а касается скорее описания творческих мук субъекта дискурса в его поисках „живого”, то есть *не отсутствующего слова*, которое только в процессе словесного изображения (в *этом* тексте, и вообще в творчестве Пушкина)³ стало постепенно самостоятельным и „персо-

3 С историко-литературной и тематической точек зрения стихотворение *Я вас любил* является очередным этапом в становлении творческого неподражающего отношения к теме „любви”. В мае того же 1829-го года,

нальным” (см. Ковач 1994). Значит, субъект, с точки зрения уже приобретённого „нового” смысла, испытывал *ревность* по отношению к тому, кто, по-видимому, „как-будто высказывался”, (хотя и по-новому осмысленным „не-словом”), и *робость* по отношению к самому себе, поэту, осознающему свою ценность, но не находящему никаких других слов, кроме „безмолвных” с точки зрения их насыщенности (не)смыслом.

Пушкин, как известно, пишет и стихотворение *На холмах Грузии*, в котором многие исследователи заметили „преемственную связь” (по синтаксису, по мелодии стиха, по лексике и даже по рифме) (см. Благой 1967: 413) с созданным несколько месяцев спустя стихотворением *Я вас любил*. Однако, в данный момент нас интересует подзаголовок: *отрывок*, сопровождающий издания 1831-го и 1832-го годов, то есть указание на незавершённое сочинение (хотя в рукописи продолжение существует). Этот факт, на мой взгляд, мог бы подтвердить гипотезу о том, что субъект дискурса в мае 1829-го года всё ещё находится в поисках „своего” слова по отношению к изображаемой теме „любви”. Может быть, разрешение всех творческих поисков наконец достигнуто, всего на год позже, в 1830-ом году, в описании последней встречи между Татьяной и Онегиным („Я вас люблю/ Но я другому отдана”, VIII, 47), которому, в 1831-ом году, последовало и „не-литературное” письмо Онегина к Татьяне. Стоит также упомянуть стихотворение *Что в имени тебе моём*, написанное к концу 1829-го года и вписанное в альбом Каролины Собаньской (по мнению некоторых исследователей, адресату и стихотворения *Я вас любил*), где мотив „памяти” звучит в стихах „Твоей душе не даст оно [имя]/ воспоминаний чистых, нежных” (Пушкин 1935: 438). Как известно, Пушкин познакомился с Каролиной Собаньской в Одессе в 1822/23-ом годах и, по мнению исследователей, встретился с ней в Петербурге не позже 1830-го года: если согласиться с указанным исследователями „прототипом” стихотворения *Я вас любил*, то и с биографической точки зрения оно является творческим пересмотром собственного отношения к „чувству”. Что речь тут идёт о завершающей фазе словесного фиксирования этого отношения подтверждает и стихотворение 1832-го года *K****, в котором повторяется мотив последнего стиха в стихотворении *Я вас любил* („желать [...] / [...] / Всё – даже счастье того, кто избран ей./ Кто милой деве даст название супруги” (*там же*, 453; см. Van der Eng 1989: 450). Однако, преувеличивать значение биографических данных не стоит: уже в 1825 г., в стихотворении *Я помню чудное мгновение*, посвящённом в ту пору другому женскому лицу (Анне Петровне Керн), мотив „памяти” прозвучал в стихах Пушкина как пересмотр собственных творческих сил (см. Томашевский 1990: II: 328-338). Вообще можно сказать, что „память” как нарративный текстообразующий и смыслообразующий принцип повествования и у Пушкина является моделью, „в которой сохраняется путь, проделанный мышлением” от события к смыслу (см. Ковач 1985: 91).

История наконец рассказана и субъект повествовательного процесса может *в третий раз* вернуться к прошедшему событию (в четвёртом временном отрезке), но на этот раз возвращение к прошедшему событию реализуется субъектом, уже полностью освобождённым от необходимости очередного его осмысления: процесс осмысления *уже закончен* и любая моделизация словом уже *не может противоречить* самой себе. „Искренно” и „нежно”, сколько смысловой „памяти” они бы ни сохраняли (и сохраняют, см. выше), уже являются не „чужим” смыслом прошедшего события, которое необходимо было объяснить и понять (как это делалось в первых шести стихах, то есть в первых трёх временных отрезках), а вполне и наконец достигнутым „своим” смыслом. Требовать *ответа* на этот – наконец достигнутый – смысл возможно лишь при наличии другого, эквивалентного субъекта, способного пройти тот же путь в поисках постижения смысла: но „Вы” во всём стихотворении *немо*. Нет ни малейшего знака, в силу которого это „Вы” обрисовывалось бы как иной субъект дискурса и, следовательно, *нет диалога*: в этом *тройном конфликте смыслов* (смысл настоящего события, смысл прошедшего события в свете настоящего, отсутствие какого-либо смысла то прошедшего, то настоящего события в „другом”, то есть в „Вы”) единственный диалог, который полностью осуществился, – это диалог субъекта дискурса с самим собой⁴ и со своей интенцией осмыслить прошедшие и настоящие события. Именно этот диалог с самим собой предлагается немому и отсутствующему читателю (в том числе и упомянутому „Вы”) как приглашение к пути, ведущему от события к смыслу и опять от смысла к событию (в пятом временном отрезке). Это – предложение субъекта „другому *Вы*” осознать своё „Я”, чтобы пройти с таким же субъектом („так [...] как”; „любимой быть другим”) тот же путь к постижению смысла. Чего больше ожидать от поэта, которому и надлежит осмысление мира?

Предложенное мною прочтение стихотворения А.С. Пушкина *Я вас любил* входит в рамки обычного поэтологического и даже историко-литературного подхода к тексту худо-

4 Это то, что Лотман называет *сообщением Я-Себе* (или *Я-Я*); см. Лотман 1973; см. также Верч 1997.

жественного произведения. Однако, на мой взгляд, на первый план ставится вопрос о речевом поступке как процессе понимания и объяснения самого себя как субъекта этого поступка. С этой точки зрения, речевой поступок не может не входить в рамки *этики*. В отличие от всех остальных жизненных событий, которые приобретают свой смысл только тогда, когда они переводятся словом, речевой поступок является событием, одновременно сообщающим и смысл своего высказывания. Речевой поступок определяет человека только в одном из многих аспектов его потенциального этического поведения, но в процессе *словесного* осмысления мира он, по сути дела, является единственным *праксисом* этического поступка и становится, таким образом, единственной наблюдаемой областью, где самоё понятие этики применимо к литературе, которой преимущественно и надлежит путь к осмыслению (см. Верч 1987 и 1988). В вышеанализируемом случае обычное событие в жизни (любовь) понимается, объясняется и предлагается субъектом речевого поступка чужому восприятию и пониманию. Чужое понимание – это и „наше” понимание: оно осуществляется только тогда, когда смысловые интенции в тексте раскрываются перед нами и становятся частью диалогического (в бахтинском смысле слова) отношения между текстом и читателем. Для того, чтобы проникнуть в смысловые интенции „чужого” текста, необходимо попытаться овладеть адекватными способами „проникновения в чужое”; в научном отношении к художественному тексту они давно были обработаны поэтологией и теорией литературы и всё ещё обрабатываются. Например, наш анализ движется в рамках хорошо известных и разных литературоведческих понятий: понятия метафоры, которая не только „происходит” из кода, а „производит” его; понятия эволюционного процесса языковых знаков в почти тыняновском смысле (слово как „син-функция” внутри *собственного* текста); понятия повестуемости события постольку, поскольку оно организуется как словесный текст; понятия обнаружения ответственного и не самодовлеющего субъекта повествования, способного, если парафразировать Рикёра, „снова завладеть знаками своего существования” (Jervolino 1994: XVIII).

В стихотворении Пушкина *Я вас любил* явным знаком постоянного движения между событием и смыслом, то есть меж-

ду субъектом речевого поступка и его высказыванием, в общем, между жизнью и словом – является троекратный повтор „Я вас любил”, открывающий нам три разных смысла единого события. Литературоведение XX-го века неоднократно подчёркивало особую поэтологическую роль повтора, хотя иногда подчёркивался не его динамический аспект содержательного *обновления*, а только формальный аспект *возобновления* смысла⁵ (см. Лотман 1971: 120-254).

В заключении, мне кажется, можно предложить первый – простой и скромный⁶ – тезис к вопросу о переводимости этического поступка в практике художественного мышления:

-
- 5 Такой „замкнутый” подход теории литературы к предмету своего наблюдения (то есть к художественному произведению), начиная с русского формализма, объясняется неудавшейся попыткой „изолировать” материал от жизни, как говорил Бахтин (Бахтин 1975: 60), следуя чисто лингвистическому описанию „языка”, который, однако, осуществляется только в живой „речи”. Рикёр, повторяя известную формулировку Де Соссюра, справедливо замечает, что „в языке существуют только различия” (Ricoeur 1994: 3). Именно установка на абсолютное различие во многом обеднила теорию литературы (точно так же, как чистую лингвистику) и, после семиотики как науки о динамическом отношении между знаками, свела её почти на ноль. В историческом плане стоит, однако, задуматься над понятием „различия” как основополагающим началом многих литературно-теоретических попыток, в первую очередь формалистских, установить, в полном согласии с выдающимися направлениями западно-европейской философии XX-го века, критерии узнавания особенного литературного дискурса именно как *различия*, выявляющего своё равноправное бытие после ницшеанской „смерти Бога”.
- 6 Предложенный нами тезис платит свою дань уже давно известному положению, выдвинутому Ю.М. Лотманом, о „принципах” повтора в художественном произведении: „(...) поэтическая речь не знает абсолютного семантического повтора, так как та же семантическая единица при повторении оказывается уже в другой структурной позиции и, следовательно, приобретает новый смысл” (Лотман 1971: 153). Более того, наша трактовка обязана и лотмановскому конкретному анализу стихотворения А. Вознесенского *Гойя*, в котором отмечается особая роль повторяющегося местоимения „я”: „(...) ‘я’ каждый раз приравнивается новой семантической структуре, то есть *получает новое содержание*” (*там же*, 187; *курсив* – Ю.М. Лотмана). Однако, более, чем „структурная позиция” сама по себе, нас интересует неизбежность *выбора*, перед которым находится субъект дискурса, когда он решается на переосмысление собственного, „уже сказанного” слова. Там, где возможность выбора, там и необходимость поступка (этически ответственного, но иногда и просто шаблонного).

если, в силу своего изменения в плане содержания, повторный элемент в художественном произведении появляется как добавочная и открывающая новый по смыслу текстовой мир информация, то повтор в плане выражения является одним из адекватных знаковых переводов этического поступка субъекта дискурса.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М.М.
1975 *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975.
- Благой, Д.
1967 *Творческий путь Пушкина (1826-1830)*, Москва 1967.
- Верч, И.
1987 *Литературная этика как прaxis художественного мышления. К теоретической постановке поэтического вопроса*, "Studia Russica", Budapest 1987: XI: 167-196.
- 1988 *Как и на что переводима литературная этика у Пушкина*, "Studia Russica", Budapest 1988: XII: 11-18.
- 1997 *Высказывание как проблема культурной эволюции*, в: *Bahtin in humanistične vede. Zbornik prispevkov z mednarodnega simpozija*, Ljubljana 1997: 117-123.
- Жолковский, А.К.
1979 *Инварианты и структура текста „Я вас любил“ Пушкина*, "Russian Literature", 1979: VII: 1-25.
- Ковач, А.
1985 *Память как принцип сюжетного повествования. Записки из подполья Достоевского*, "Wiener Slavistischer Almanach", 1985: 16: 81-97.
- 1994 *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*, Frankfurt am Main 1994.

- Лермонтов, М.Ю.
1963 *Сочинения в двух томах*, Москва 1963.
- Лотман, Ю.М.
1971 *Структура художественного текста*, Brown University Press, Providence, Rhode Island 1971 (репр. издания: Москва 1970).
1973 *О двух моделях коммуникации в системе культуры*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1973: IV: 227-243.
1983 *Роман А.С. Пушкина Евгений Онегин. Комментарий*, Ленинград 1983.
- Поэты*
1961 *Поэты 1820-1830-ых годов*, Ленинград 1961.
- Пушкин, А.С.
1935 *Золотая книга. Собрание сочинений*, под ред. Б. Томашевского, Москва 1993 (реп. издания 1935 г.).
- Томашевский, Б.В.
1930 *Краткий курс поэтики*, Москва-Ленинград 1930.
1990 *Пушкин*, Москва 1990: I-II.
- Якобсон, Р.
1961 *Поэзия грамматики и грамматика поэзии*, в: *Poetics. Poetyka. Poэтика*, Warszawa 1961: I.
- Jervolino, D.
1994 *Introduzione*, в: Ricoeur 1994: XI-LV.
- Eco, U.
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino 1984.
- Ricoeur, P.
1994 *Filosofia e linguaggio*, Milano 1994.
- Van der Eng, J.
1989 *Narrative Aspects in Puškin's Lyrical Poetry*, “Russian Literature”, 1989: XXVI: 441-450.

ТАЙНА–ШУТКА

Михаил Евзлин

*Памяти выдающегося слависта
проф. Марцио Марцадури
в десятилетие его смерти*

Германн допрашивает графиню: „(...) я знаю, что вы можете угадать три карты сряду...”. „Это была шутка”, – отвечает графиня. Германн не верит ей, говоря, что „этим нечего шутить” (241)¹. Но почему? Потому что речь идёт о деньгах и о них можно говорить только серьёзно? Германн не допускает никакого иного отношения, закрывая тем самым для себя всякую возможность открыть тайну графини.

Она говорит ему совершенную правду: три карты – это в самом деле шутка. Германн пробует сильное средство, напоминая о Чаплицком. Графиня смущается на мгновение, а потом снова впадает „в прежнюю бесчувственность”, в которой она остаётся до тех пор, пока Германн, потеряв терпение, не вытаскивает наконец пистолет:

При виде пистолета графиня во второй раз оказала сильное чувство. Она закивала головою, и подняла руку, как бы заслоняясь от выстрела... Потом покатила навзничь... и осталась недвижима (242).

В действительности, графиня высказывает сильное чувство в третий раз: в первый – когда видит незнакомого мужчину (она выходит из оцепенения, глаза её оживляются), во второй – при имени Чаплицкого, и наконец – при виде пистолета. Это последнее чувство становится для неё смертельным.

Эти „три чувства” стоят в прямом отношении с „тремя картами”. Карты – шутка, за которой, тем не менее, скрывается тайна. Высказывая „чувства”, графиня вполне выдаёт свою

¹ *Ликовая дама* цит. по: А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*, Москва 1948: VIII. В скобках указывается номер страницы. Разрядка в цитатах наша.

тайну, которую ей когда-то открыл загадочный граф Сен-Жермен. Совсем не случайно о нём говорится как об изобретателе „жизненного элексира”, т.е. средства для бесконечного продления земного существования. Думается, разговор между графом и *la Vénus moscovite* шёл не о том, как бы отыгаться, а об *элексирах*, т.е. о том, как можно бесконечно продлевать своё земное существование и на каких условиях. Сен-Жермен вовсе не соблазняет графиню, подобно какому-нибудь романтическому Мефистофелю. Он вполне человек своего времени: „несмотря на свою таинственность, имел очень почтенную наружность” (228). Он предлагает графине проделать „эксперимент”, который позволил бы ей отыгаться, а главное, сделал бы её *бесконечно долго живущей*.

Этот „эксперимент”, который предлагает Сен-Жермен, как и всякий другой, имеет *условия*, неисполнение которых, однако, влечёт вполне мифологические следствия. Богиня Эос просит у Зевса бессмертия для своего возлюбленного Титона, но забывает попросить для него также вечную юность, так что он, дойдя до глубокой старости, теряет человеческий облик и превращается в высохшего сверчка. Дары Богов двусмысленны, но именно в силу этого восстанавливается в конце концов нарушенное божественным даром космическое равновесие. Забывчивость Эос совсем не случайна: Зевс не может отказать Богине в её просьбе, но и она сама не может просить у Верховного Бога того, что поставило бы под угрозу *систему*, и поэтому *забывает*, сводя на нет этот опасный дар бессмертия, при посредстве которого могло бы произойти перенесение божественных энергий в относительную земную сферу.

„Дар” Сен-Жермена также имеет ограничения. Хотя графиня живёт необыкновенно долго, она превращается в своего рода высохшего и безобразного сверчка:

Она участвовала во всех суетностях большого света, таскалась на все балы, где сидела в углу, разряженная и одетая по старинной моде, как уродливое украшение бальной залы (233).

Графине *восемьдесят семь лет*. Вроде бы ничего особенно удивительного, хотя и не мало для того времени. Однако важно не конкретное число лет, а то, как она воспринимается другими:

Графиня так была стара, что смерть её никого не могла поразить, и что её родственники давно смотрели на нее, как на отжившую (246).

Итак, с помощью жизненного эликсира Сен-Жермена, хотя и достигается бессмертие, но в особенно отвратительной форме, в какой графиня является подглядывающему за ней Германну, а также обществу в виде *уродливой куклы*. Однако для сохранения или поддержания своего бессмертия – даже в этой ущербной форме – графиня никогда не должна испытывать *чувств*. Дело не в том, что она „погружена в холодный эгоизм” (233), а в том, что всякое чувство было бы несоблюдением *условий*, от которых зависит продление её жизни. Поэтому она запрещает говорить о смерти своих ровесниц, а испытав сильное *движение души* при упоминании Чаплицкого, впадает в обычную свою бесчувственность.

Германн, стараясь выведать тайну графини, обращается к её *чувствам*. Более бессмысленного способа он придумать не мог: после того, как графиня испытала два чувства (одно по незнанию, думая, что пришёл наконец „жених”, а другое невольно, когда услышала имя Чаплицкого), единственное для неё спасение – это удержаться в *бесчувственности*. Но тут Германн вытаскивает пистолет, приводя графиню в чувство. Однако он становится причиной смерти графини не оттого (или не только оттого), что вызвал в ней чувства, а потому что вторгся непрошенным образом в „лабораторию” графини, где она ожидала „жениха полуночного”, который должен был принести ей „жизненный эликсир”, а вместо этого пришёл „ангел смерти” с пистолетом и с чувствами.

До сих пор речь шла об условиях, а не о существе, т.е. о *средствах*, с помощью которых достигается бессмертие. Этой своей тайны открыть Германну графиня не может по причинам от неё совершенно не зависящим, и поэтому она говорит, что три карты – это не тайна, а шутка. И всё же эта шутка имеет к тайне самое прямое отношение. Какое именно? Для этого необходимо вернуться к „анекдоту”. Существенны обстоятельства, при которых рассказывается анекдот о трёх картах, и даже не обстоятельства сами по себе, а то, каким образом он вводится в разговор. Наибольший эффект среди собравшихся игроков эта карточная история могла произвести

только после того, как окончилась долгая ночная игра – *в пятом часу утра*. Одни, которые остались в выигрыше, едят с аппетитом, а другие сидят в задумчивой *рассеянности*. Явившееся шампанское оживляет разговор, в котором *все* принимают участие, т.е. не отвлекаемые более игрой, истощившие в ней своё напряжение, которое делало их *непроницаемыми*. После вина они становятся *восприимчивыми*.

В этот момент Томский рассказывает свой анекдот, который он ввёртывает как бы *к слову*, т.е. довольно искусственным образом. Собственно, о чём говорят собравшиеся у Нарумова? Каждый рассказывает о своих карточных проблемах: один жалуется, что он всегда проигрывает, хотя играет осторожно, другой удивляется, что Германн карты в руки не берёт, а всю ночь за столом просиживает. Германн как бы оправдывается:

Игра занимает меня сильно, но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее (227).

Очень рассудительная фраза, позволяющая, однако, Томскому сделать своё замечание: „Германн немец: он расчётлив, вот и всё!“. Собственно, оно повторяет сказанное Германном, изменяя только форму для того, чтобы ввести другую фразу – по противоположности: „А если кто для меня не понятен, так это моя бабушка, графиня Анна Федотовна“. С неё начинается анекдот, потому что все вдруг возбуждаются и требуют объяснения. И в самом деле, причём здесь „бабушка“? Где это видано, чтобы восьмидесятилетние бабушки в азартные игры играли? С целью объяснения, которого у него требуют *другие*, Томский рассказывает свой анекдот.

Если бы игроки были менее расслаблены и более внимательны, они заметили бы *странности* в рассказе Томского, во всяком случае, задались бы вопросом: откуда ему всё это известно и при том в мельчайших подробностях? Разумеется, можно объяснить эту странность каким-нибудь „художественным промахом“, однако внимательное, *слово в слово*, прочтение повести ведёт к совершенно противоположному выводу: здесь перед нами *абсолютный текст*, в котором нет никаких случайностей.

Хотя Томский и представляется „внуком” графини, всё же весьма сомнительно, чтобы бабушка рассказала внуку анекдот подобного содержания, сообщив ему при этом интимные детали своего туалета: „бабушка, отлепившая мушки с лица и отвязывая фижмы”, или подробность, вроде этой: „бабушка дала ему пощечину и легла спать одна в знак своей немилости” (223). Одним словом, он знает о всех подробностях ссоры графини с мужем, варварство которого она описала в самых чёрных красках Сен-Жермену.

Ещё более удивительны подробности, касающиеся графа Сен-Жермена, и в особенности его разговора с графиней, в котором он открывает ей тайну. Вроде бы этот разговор должен был также остаться тайной, поскольку в нём сообщается тайна, однако он становится известным „ветренному” Томскому, а от него всему игорному обществу. Возникает и другое недоумение: если ему известна в деталях вся история, то как же это он не знает того, что сказал Сен-Жермен графине, т.е. самой тайны? Это недоумение высказывает Нарумов: „Как! у тебя есть бабушка, которая угадывает три карты сряду, а ты до сих пор не перенял у ней её кабалистики?”.

Томский рассказывает *другую* историю, но очень похожую на первую – о Чаплицком – чтобы как-то оправдать эту неувязку. Эту историю ему якобы рассказал его дядя, граф Иван Ильич, т.е. *сын* графини. Из этого как будто можно заключить, что и анекдот о Сен-Жермене ему тоже рассказал дядя или кто-то из других сыновей графини. Следовательно, сама графиня рассказала свой анекдот кому-то из своих сыновей? И в самом деле, кроме неё и графа Сен-Жермена, никто не мог знать всех деталей этой истории. Но и здесь обнаруживается одно противоречие, которое в принципе делает невозможной передачу анекдота непосредственно от самой графини.

Томский сообщает:

(...) у ней было четверо сыновей, в том числе и мой отец: все четыре отчаянные игроки, и ни одному не открыла она своей тайны; хоть это было бы не худо для них, и даже для меня (229).

Если они отчаянные игроки и при этом знают о тайне, то, по всей видимости, они попытались бы выведать её любой ценой. Но графиня никому не открывает своей тайны. И в самом

деле, какой смысл возбуждать опасное любопытство (любопытство Германна стало для неё роковым), рассказывая анекдот?

Кроме того, указывая источник своей истории о Чаплицком, Томский совершенно замалчивает о нём, рассказывая ещё более невероятную историю о своей „бабушке”. В этом он, между прочим, обнаруживает себя как весьма тонкий психолог и искусный рассказчик: указывая источник второй истории, он заставляет забыть об источнике первой, в результате чего и эта последняя становится вполне правдоподобной – *засвидетельствованной*.

Томский вовсе не говорит, что тайна состоит в том, как угадывать три карты. Это уравнение, к которому он, тем не менее, ведёт, делает за него Нарумов, называя умение угадывать три карты сряду *кабалистикой* и утверждая тем самым в слушателях идею тайны в связи с картами. История о Чаплицком окончательно убеждает слушателей, что всё дело – в трёх картах, а кроме того инсинуирует, что для *молодых людей* всё же есть возможность узнать тайну. А чтобы ещё более убедить слушающих его молодых людей, он говорит об „условии”, на котором графиня даёт три карты Чаплицкому. Замечательно, что в этом пункте Томский не говорит больше о тайне, а только о трёх картах, прерывая свой рассказ в тот самый момент, когда возбуждение публики доведено до предела, на котором уже становится невозможным какое-либо критическое рассуждение: „Однако, пора спать: уже без четверти шесть”.

Остаётся только удивляться этой точности Томского в обозначении времени, а также сомневаться, в самом ли деле он – Томский. Во всяком случае, в своей болтливости он высказал куда больше расчётливости, чем молчаливый немец Германн. Итак, кто же такой этот „внук”, который знает то, чего никто не знает, т.е. анекдот, а следовательно, и тайну, сколько бы он не пытался убедить своих слушателей в обратном?

Даже самая невероятная история, чтобы казаться сколько-нибудь правдоподобной, должна содержать в себе элемент реальности. И потому, сколько бы Томский не уклонялся, но всё-таки где-то он проговаривается. О сыновьях графини он рассказывает: „у ней было четверо сыновей, в том чис-

ле и мой отец” (229). Эта фраза оставляет в недоумении. Как её понимать? Что у неё были сыновья, а сейчас их нет – все они умерли? Слова „в том числе и мой отец” также звучат довольно странно. Их можно, конечно, относить к манере выражаться Томского. Следует при этом заметить, что свою „бабушку” графиню он называет по имени – Анна Федотовна (единственный раз, кстати, когда она называется по имени), а также дядю – Иван Ильич, а собственный его отец остаётся безымянным. Имя дяди Томский произносит в связи с историей о Чаплицком, ссылаясь на него как на её источник, т.е. имя здесь имеет вполне определённую функцию: сделать безличный рассказ личным и тем самым придать ему достоверность. С этой же целью Томский ссылается не на „отца”, а на „дядю” – на *другого*, который всё же не настолько *далёкий*, что заставило бы сомневаться в доверительном характере его рассказа. Если бы историю рассказывал „отец”, то она была бы слишком *близкой*, чтобы не возникло сразу подозрения, что Томский рассказывает „сказки”.

Вся эта „путаница” с именами заставляет сомневаться, что у графини вообще когда-либо были дети. И хотя в дальнейшем говорится, что на отпевании графини присутствовали „родственники в глубоком трауре, – дети, внуки и правнуки” (246), но все они, как и прежде, остаются безличными: если есть похороны, то на них должны быть родственники в соответствии с возрастом покойника. Если он очень старый, как графиня, то непременно должны быть и правнуки. Таким образом, говорится скорее всего не о реальных родственниках графини, а о *ритуальных*.

Странности, однако, на этом не оканчиваются. Это в первую очередь относится к имени и титулу Томского. Графиня зовёт его на французский манер: *Paul*. Называется также и полное русское имя: *Павел Александрович*. Но вот тут-то возникает самая главная неувязка, после которой личность Томского начинает двоиться, троиться и даже более того. И нет никаких оснований думать, что Пушкин здесь „обдёрнулся”, как это часто случается с плохими игроками. По словам Томского, графиня Анна Федотовна – его *бабушка*, а её покойный муж, с которым она ездила в Париж, – его *дедушка*. В тексте ничего не говорится о том, что графиня была вторично замужем, а посему, если бабушка – графиня, то и дедушка –

граф, и сыновья их – графы. И действительно, своего дядю Ивана Ильича, сына графини и брата его отца, Томский называет *графом*, т.е. и сам он вроде бы тоже должен быть графом, а его отец именоваться *графом Александром Ильичем Томским*, бабушка-графиня – *Анной Федотовной Томской*.

Это – по *нормативным* родственным отношениям. На деле же выходит что-то очень странное. Во-первых, никогда не говорится, что графиня – Томская, а всегда обозначается ***. Во-вторых – и это самое главное, – Томский оказывается не графом, а *князем*. О том, что самому Томскому или его отцу был пожалован за какие-то особые заслуги титул князя ничего не говорится: первый ещё в ротмистры не вышел, а о втором ничего другого не сообщается как только то, что он был отчаянным игроком, как и все его братья. „Пространство текста” суть *замкнутое*, т.е. в нём присутствуют только *структурно-значимые* элементы. А посему, если в тексте чего-то нет, то, значит, и не должно быть, поскольку это привело бы к его *распаду*, слиянию, так сказать, с дурной бесконечностью „физического пространства”.

Графиня просит: „Paul! пришли мне какой-нибудь новый роман” (232). Томский предлагает русский роман, а потом вдруг, извинившись, что он спешит, уходит. Немного погодя входит графиня, одетая для прогулки, и в этот самый момент появляется слуга и подаёт графине книги „от князя Павла Александровича” (232). Этим *Павлом Александровичем* никто другой, как только Томский, быть не может: ведь это у него только что графиня просила *какой-нибудь роман*. Здесь возникает другое недоумение: Томский уходит под предлогом, что он спешит, но при этом успевает прислать книги, словно в его торопливости не было никакой другой цели, как услужить „бабушке”. И хотя графиня „одевалась так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад” (231), это быстрое появление книг немало удивляет.

Итак, если посмотреть на Томского по ту сторону *тени*, в которой он является, то оказывается, что этот „внук” – граф Сен-Жермен собственной персоной, перерядившийся русским князем, забыв, однако, что в качестве внука графини он должен быть графом. Эта его забывчивость уже сама по себе показательна и, думается, со стороны Пушкина совершенно намеренная: если во Франции все – графы, то в России все –

князя. Графиня же, как можно предположить, не умея по старости различать *кто есть кто*, также оставила без внимания, что её внук вдруг оказался князем. Впрочем, всё это не удивляет, если вспомнить, что Сен-Жермен *выдавал* себя за вечного жида. Сказать, что он *был* вечным жидом, было бы со стороны Томского неосторожностью: его бы сразу заподозрили, что он что-то сочиняет и не отнеслись бы серьёзно к его рассказу.

Сен-Жермен есть также изобретатель жизненного эликсира и философского камня, т.е. его бессмертие суть *изобретённое*, а посему оно должно поддерживаться, периодически возобновляться и при том на определённых *условиях*. В скандинавских мифах Богиня Идунн хранит в своём ларце яблоки, которые вкушают боги, как только начинают стареть, и сразу же молодеют. В индийской мифологии своим бессмертием боги обязаны соме-амрите, в греческой аналогичную функцию исполняет нектар-амброзия. В системе Сен-Жермена – это жизненный эликсир, который добывается, как можно предположить, при помощи философского камня, подобно тому, как алхимики при его посредстве превращали грубую материю в бессмертное золото.

Графиня вначале недоумевает, думая, что речь идёт о деньгах, т.е. о золоте в его обычном смысле. Сен-Жермен разъясняет ей „философское” значение: „Деньги тут не нужны” (229). И тут он предлагает графине произвести „эксперимент”, который позволил бы ей отыгаться, а также сделал бы её бессмертной. Он вовсе не соблазняет графиню, пользуясь её безвыходным положением. Он, как и весь его век, не верит в сказки, вроде вечного блаженства или вечного проклятия. Он *поверяет алгеброй гармонию*, не теряет времени на поиски бессмертия, идя от одной мифической реки к другой. Он его рассчитывает, изобретает, экспериментируя свои открытия в парижских салонах, где нет недостатка в желающих попробовать его эликсир. Его проблема другая: найти подходящий экземпляр для своих опытов. Этим идеальным экземпляром становится для него *la Vénus moscovite*.

Итак, в чем же состоял „эксперимент” Сен-Жермена, который должен был сделать графиню бессмертной, а также омолодить себя самого? Присутствие в тексте таких *структурных элементов*, как „жизненный эликсир”, „философский

камень”, „вечный жид”, дают нам полное право предпринять „реконструкцию”, в которой *каждый* из элементов текста нашёл бы своё *соответствующее место*, указывая при этом на его *пределы*.

Таким образом, не для того, чтобы услужить своей приятельнице, открывает Сен-Жермен графине тайну, а *с расчётом*. Это и естественно. Если бы даже ему и хотелось сделать что-нибудь просто так, *по доброму чувству*, то у него ничего бы из этого не получилось, потому что это было бы против всех правил – не его личных, а его времени – заложенной интеллектуальной программы, которая сильнее свободных душевных порывов. Одним словом, как человек своего времени Сен-Жермен не мог что-то предложить без *умысла*, а графиня, если бы заподозрила его в *душевной искренности*, отказалась бы от его услуг как сомнительных и вообще даже не позвала бы его. А посему она разделяет с Сен-Жерменом тайну. „Извольте меня выслушать”, говорит он ей, и она его выслушивает, потому что у них есть *общий интерес*.

Три карты или вернее игра тремя определёнными картами, которые выигрывают соника, имеют здесь функцию „хирургического инструмента”, с помощью которого удаляются из души смертные элементы, то есть *чувства*. С другой стороны, как, возможно, рассуждал учёный граф, чувства связаны с *жизненной энергией*, более того являются естественным и необходимым проявлением этой энергии, а следовательно, условием физического существования вообще. А посему, для того, чтобы обеспечить бесконечную длительность, необходимо отделить чувства от энергии. Каким образом? При помощи трёх карт, которые, истощая чувства, сохраняли бы при этом энергию.

В этом, думается, состояло „философское” открытие Сен-Жермена. И поскольку „в то время” даже „дамы играли в фараон”, т.е. карточная игра была тем, что возбуждало самые сильные чувства, граф, будучи человеком *своего времени*, избирает игру в качестве средства для максимального возбуждения чувства с целью дальнейшего его погашения. Поэтому он *избирает* графиню: её заинтересованность в выигрыше больше обычной, её чувства особенно напряжены, в силу чего при малейшем „толчке” они должны отделиться от своих энергетических корней.

В этом рассуждении обнаруживается знакомство графа со средневековыми сочинениями, говорившими о *сокровенном месте* души, в котором рождается Бог, вечно наполняя её Собой, подобно живительному корню. Само собой понятно, в подобной мистической форме эту „психологию” Сен-Жермен принять не мог. У него была другая идея, хотя по видимости схожая: чтобы оставаться бесконечно на земле, подобно вечному жиду, не передвигаясь ни в ад, ни в рай, он задумал отделить чувство от своего корня. И в самом деле, когда чувства возбуждаются до крайности, то они как бы обрываются и наступает апатия, т.е. то состояние, в котором наблюдает Германн сидящую в кресле графиню: „В мутных глазах её изображалось совершенное отсутствие мысли” (240). Связь чувства со своим энергетическим корнем можно определить как *сознание*. Соответственно, отрыв одного от другого должен вести к *бессмыслию*.

Этих дальних эффектов предпринятого им отделения чувства от своего энергетического (или, скажем мы сейчас, архетипического) источника рациональный Сен-Жермен совершенно не учёл. Это и понятно: несмотря на свою „философичность”, в своих интеллектуальных моделях он остаётся вполне в сфере мифологического, переизобретая молодильные яблоки Идунн. Но если в этой мифологической сфере причины и следствия совпадают, то в исторической, в которой ставит граф Сен-Жермен свои эксперименты, они разделены. Следствием версальского эксперимента становится „страшная старуха”, которая, хотя и длится „по действию скрытого гальванизма”, но всё больше становится похожа на высохшего сверчка.

Но как всё должно было быть (и отчасти произошло) по идее Сен-Жермена? Игра тремя картами максимально напрягает чувства графини, которые отделяются от своего источника, производя в ней необратимые изменения. Единство чувства со своим энергетическим источником есть душа. Теперь графиня *без души* („погружена в холодный эгоизм”), хотя и сохраняет видимость сознания. Однако, как можно предположить, не только в старости, когда она сидит на балах как „уродливое украшение”, а уже сразу в ней обнаруживается некий автоматизм, который ей заменяет сознание, а в старости она совсем превращается в механическую куклу.

И поскольку игра пробуждает чувства и, может быть, вообще была для графини единственным источником чувства, она не должна больше касаться карт, что она пунктуально выполняет. После версальской игры её душевная структура радикально перестраивается: окончания корней, от которых отделились чувства, „прижигаются”, что делает абсолютно невозможным обратное их срастание. А посему возвращение чувств должно для неё быть смертельным: не соединённые более со своим корнем, т.е. более никак не управляемые, они по необходимости должны взорвать всю систему, истощив её последние энергии.

И тем не менее, хотя графине запрещено чувствовать, чувства ей совершенно необходимы, поскольку связаны с *источниками жизни*. Проблема, таким образом, состояла в том, каким образом можно получить доступ к этим источникам помимо чувств? Сен-Жермен решает эту проблему, пользуясь вполне шаманскими средствами, давным давно и с весьма сомнительными результатами испробованными в мифологии.

Быть может, просвещённый граф что-то слышал об охотниках за черепами какого-нибудь далёкого Борнео, которые вместе с головой входили в обладание сосредоточенных в ней энергий. Но для этого голова прежде должна была быть отделена от своего носителя и перенесена в *другое место*, после чего содержащаяся в ней энергия становится извлекаемой. Скорее всего Сен-Жермен, в соответствии со своими мифологическими познаниями, вспоминал о Медузе, от встречи со взглядом которой человек окаменевал. Можно предположить, что это окаменение происходило в результате извлечения жизненной силы, после чего происходил своего рода гравитационный коллапс, т.е. самозамыкание живого тела в камне.

Свою идею Сен-Жермен мог также почерпнуть у Гесиода или в любом другом древнегреческом источнике, в котором говорится о жертвоприношении. В результате ритуального заклания из животного извлекались жизненные энергии, которые переходили в приносившего жертву, а также во всех, имевших непосредственное отношение, включая домашних животных. Если жертвоприношение совершалось неправильно – намеренно или нет, не суть важно – происходила утечка энергий, вследствие которой могло произойти недолжное усиление деструктивных хтонических потенциалов. С этой точки

зрения, похищение огня Прометеем может рассматриваться как „утечка” священной энергии в результате неправильного жертвоприношения. И в самом деле, Прометей – прежде всего жрец, который с целью обмана богов совершает неправильное жертвоприношение. Следствием этого похищения становится гибель бессмертного золотого рода и возникновение смертных человеческих родов.

Сен-Жермен в духе своего времени не останавливается на этих побочных и не сразу видимых эффектах, а сосредоточивается на ближайших результатах. В этом он вполне сходится с Эсхиловым Прометеем, который перечисляет свои благодеяния, но в увлечении совершенно забывает о следствиях своего деяния, хотя не сразу проявившихся, но уже ставших достаточно очевидными: катастрофическое возрастание деструктивных элементов, которым противостоят боги и герои, вступая в поединки с титанами и всякого рода чудовищами.

Итак, что же придумал этот новый Прометей и почему он решил поделиться своим бессмертием с графиней? Если самой графине нельзя больше никогда ни играть, ни чувствовать, то всё же кто-то должен за неё это делать. Кто и каким образом? Карточная игра самым сильным образом возбуждает чувства, максимально концентрируя жизненную энергию. Следовательно, нужно предельно возбудить чувства в каком-нибудь особо „заряжённом” игроке. И в тот момент, когда его энергия вышла наружу из своих скрытых источников и сгустилась в какой-то одной точке, перенести её в *другого*, который нуждается в этой энергии, чтобы длить своё существование, но чувствовать не может и не должен.

В этом, собственно, и заключалось решение проблемы. С того момента, когда из графини были извлечены чувства, в ней также закрылись источники жизни, а посему она сделалась зависимой от периодических „жертвоприношений”, в результате которых в неё переходили бы энергии жертвы. Этими жертвами становятся молодые игроки. Но чтобы не произошло рассеяния заключённых в жертве энергий, должны были выполняться определённые условия. Молодой человек сначала должен был быть представлен графине, чтобы, когда он к ней ночью придёт просить три карты, она бы не испугалась „незнакомому мужчине”, неисправимо повредив тем

самым свою „систему”. Кроме того, молодой человек должен сам желать ей представиться. С этой целью рассказывается анекдот, который *возбуждает желание*. И рассказывает его всё тот же Сен-Жермен то в образе „внука” Томского, то „дяди” Ивана Ильича.

Затем, ночью, сидя в своём вольтеровом кресле, графиня ждёт молодого игрока. Но прежде он наблюдает за „отвратительными таинствами”, что крайне его возбуждает – совсем не в эротическом смысле, а как раз в совершенно обратном. Для того, чтобы потом выйти из *тёмного кабинета*, он должен подавить в себе отвращение, т.е. *смять* своё естественное чувство, деформируя нормальную связь со своим энергетическим корнем. Потрясённый виденным, в *смятении чувств*, молодой человек просит графиню дать ему три карты, но для этого он должен смотреть ей в глаза, в результате чего устанавливается зрительный контакт, своего рода „канал”, по которому потом должны будут перетечь энергии из перевозбуждённого молодого человека в „спокойную” графиню: „её лицо выражало глубокое спокойствие” (245). Это спокойствие мертвой графини кажется довольно странным, если вспомнить ужасные обстоятельства её смерти, которое, однако, делается вполне естественным в контексте „ритуала”, даже если он и принял *дурное направление*. Пережив сильное волнение, графиня возвращается к своему обычному „спокойствию”, хотя и после смерти.

Дальше молодой человек уже ни о чём не думает, ожидая случая, который ему устраивает всё тот же Сен-Жермен в одном из своих образов. В процессе игры тремя картами происходит окончательный отрыв сгустившейся энергии, которая перетекает по заранее установленному „каналу” в графиню. Эта энергия, будучи *краденной*, не делает её совершенно бессмертной, но только относительно, и поэтому она нуждается в периодическом восполнении истощённых энергий, что и осуществляется при помощи вышеописанного ритуала. Условие больше не играть, которое ставится Чаплицкому, а потом Германну – чисто риторическое, имеющее своей целью убедить слушателей, что три карты в самом деле – *верные*. Сам же игрок, который однажды сыграл этими тремя картами, повторить игру, даже если бы и хотел, не смог бы. Опустошённый от своих жизненных сил, которые больше не могут

обновиться из внутренних источников, он сходит с ума и умирает.

Чем старше становится графиня, тем более усложняется ритуал. Это и понятно: всё труднее становится привлечь к совсем высохшей, как мумия, старухе молодых людей, которые согласились бы вытерпеть лицемерие её „тайнств” даже в обмен на баснословный выигрыш. И в самом деле, на балах

(...) к ней с низкими поклонами подходили приезжающие гости, как по установленному обряду, и потом уже никто ею не занимался (233).

Без анекдота, рассказанного *в соответствующий момент и соответствующим образом*, о ней никто бы и не вспомнил. Поэтому каждый раз способ привлечения молодого человека делается труднее, в него вводятся новые элементы, которые, хотя и обеспечивают продолжение „эксперимента”, обнаруживают всё более возможность взрыва всей этой мудрённой системы. Если, как можно предположить, пребывавшему в отчаянии Чаплицкому достаточно было услышать от кого-то (никем другим этот кто-то быть не мог, как „дядей” Иваном Ильичем, который предварительно обыграл его в форме Зорича) о карточных „тайнах” графини, чтобы он сразу же к ней явился, в новое романтическое время, когда никто не только в Бога не верит, но и в дьявола, не говоря уже о „рациональных принципах”, Томскому–Сен-Жермену приходится изрядно потрудиться, чтобы хотя бы кого-то из этих молодых скептиков убедить.

Это удаётся – в последний раз, потому что в „системе” обнаружился элемент, который хотя и „сработал”, но не так, как от него ожидали, взорвав её изнутри. Этим элементом или орудием богов, решивших прекратить воровство священных энергий под видом элексира, стала воспитанница Лизавета Ивановна, обманувшая, как дева Пандора богоборцев-титанов, „стража” Томского.

Выяснив „личность” Томского, а также и других „служителей” графини, которые сопровождают её в разные периоды, мы можем ответить теперь на вопрос: почему этот Сен-Жермен всегда при ней, что даже поступил на русскую службу? В отношении графа можно предположить аналогичную схему,

что и в отношении графини: ведь он же вечный жид, хотя и собственного, так сказать, изобретения, а посему и он нуждается в периодическом возобновлении своего бессмертия. Для этого он пользуется графиней, открывая ей тайну. Но и у графини свой „интерес”. И она преследует свою „метафизическую цель”, рассчитывая достичь таким образом свой *éternel retour* – но без смерти и без возрождения – для того, чтобы всегда присутствовать на бале, даже сидя в углу в виде уродливого украшения, даже превратившись в бессмысленного сверчка.

Разумеется у Сен-Жермена более высокие цели, чем у избалованной светской дамы. Открывая тайну, он устанавливает с графиней „канал”, по которому в обмен на выигрыш к нему должны перетечь её энергии. После этой операции графиня становится *пустой*, вследствие чего она может периодически наполняться чужими энергиями, которые затем по „каналу” переходят в Сен-Жермена, обновляя его собственное бессмертие. Как и все приспособления того изобретательного времени, эта „машина бессмертия” представляла довольно громоздкое сооружение. И сколько бы она не казалась результатом безошибочных расчётов, в последнем своём основании она недалеко отстоит от „изобретений” позднеантичных колдунов и средневековых чернокнижников.

Здесь очень бы подошли индийские примеры, которые пояснили бы, почему услужливому графу нужна была для его эксперимента именно женщина. В качестве вечного жиды он не мог не посетить Индии, следуя, быть может, по стопам славного Аполлония Тианского. Все эти примеры имеют одну схему: извлечение и перенос концентрированной энергии. Божественные отшельники, занятые аскетическими подвигами, скапливают в себе колоссальную энергию, которая делает их *непроницаемыми*, т.е. энергия в них замыкается как в „чёрной дыре”, вследствие чего опасно возрастает „энтропическая тенденция”, которая, перейдя допустимый предел, могла бы взорвать всю космосистему. Поэтому боги посылают к этим отшельникам божественных дев апсар, чтобы они их „разрядили”. Мудрец Бхараваджа видит купающуюся апсару Гхрита-чи, вследствие чего у него истекает семя, которое он кладёт в деревянный сосуд, в котором рождается у него сын Дрона. Таким образом, семя концентрирует в себе энергию, которая при

своём извлечении *раскрывается*, вследствие чего возобновляется блокированный космо-генеративный процесс.

Суть идеи, таким образом, состояла в том, чтобы сгустить энергию в „семени” и, спровоцировав его извержение, перенести в *другое место*, заключив его в „сосуд”. Но для этого нужна была „апсара”, которой становится для Сен-Жермена *la Vénus moscovite*. Однако с годами она всё меньше становится похожа на *Vénus* и всё больше на *Ériny*, а посему нуждается в дополнении, которое одновременно противостояло бы ей и сотрудничало. Этим дополнением к Эринии-графине становится Афродита-Лизавета Ивановна, которая прежде, чем вступить в роль, должна сначала походить в воспитанницах. Показательны в этом отношении следующие слова, из которых следует абсолютная зависимость Лизаветы Ивановны:

Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи? (233).

В повести обозначен момент, когда Лизавета Ивановна ещё не окончила своего „ученичества” и только должна вступить в роль. Она спрашивает у Томского: „кого это вы хотите представить?” (232), и после бала

(...) стала припоминать все обстоятельства, в такое короткое время и так далеко ее завлекшие. Не прошло трех недель с той поры, как она в первый раз увидела в окошко молодого человека, – и уже была с ним в переписке, – и он успел вытребовать от нее ночное свидание! (243).

До сих пор „все ее знали, и никто не замечал; на балах она танцевала только тогда, как не доставало *vis-à-vis*” (234), а теперь вдруг в *первый раз* у неё под окном стоит молодой человек, пишет ей любовные письма и даже требует с ней свидания. Когда Томский хочет представить графине Нарумова, она думает, что это – Германн. Эта *другая мысль* в воспитаннице настораживает Томского, потому что её *молодым человеком* должен быть *выбранный* им Нарумов, а не кто-то другой. Ведь именно Нарумов первый определил тайну графини как кабалистику, выдав тем самым свою крайнюю заинтересованность. Расчётливого немца Германна, не берущего карты

в руки, Томский даже не принял во внимание. Следует извинить его: с аналитической психологией он в то время знаком быть не мог.

Следует также обратить внимание на то, как Томский просит свою „бабушку“:

Позвольте вам представить одного из моих приятелей, и привезти его к вам в пятницу на бал (231).

Графиня сразу, не интересуясь больше никакими другими подробностями – кто это и почему он хочет представиться – отвечает: „(...) привези мне его прямо на бал, и тут мне его и представишь”. Это отсутствие любопытства тем более удивительно, что, гуляя,

(...) графиня имела обыкновение поминутно делать в карете вопросы: кто это с нами встретился? – как зовут этот мост? – что там написано на вывеске? (237)

– т.е. всё её очень занимает. Впрочем, здесь возможно и другое объяснение: графиня ничего не помнит, и воспитанница Лизавета Ивановна выполняет при ней роль „памяти”. Это беспамятство графини особенно подчёркивается в следующей подробности:

У себя принимала она весь город, наблюдая строгий этикет и не узнавая никого в лицо (233).

Строгий этикет позволяет графине скрыть, что она уже ничего не в состоянии вспомнить, а следовательно, и того, что с ней случилось когда-то в Париже. Единственное, что она помнит – это как её пожаловали во фрейлины, в бесчисленный раз повторяя „свой анекдот”. Этот автоматически повторяемый анекдот также должен создавать впечатление, что она что-то ещё помнит. Узнать же она может только молодого мужчину, которого ей *лично* представляет Томский. Всех других или представляемых другими она узнать не может.

Здесь совершенно отчётливо различаются два вида памяти: узнавание материального предмета и узнавание слова или идеального образа предмета. Эта „идеальная” память почти полностью отсутствует у графини и остаётся только „материаль-

ная”, которая, однако, функционирует только при определённых условиях, т.е. здесь она тоже нуждается в посреднике. Поэтому молодой человек должен представляться одновременно графине, которая его фиксирует материально как *предмет*, и воспитаннице, которая его запечатлевает идеально как *имя*. Не помня имени, графиня может пропустить к себе незнакомого мужчину, что может окончиться для неё катастрофой, как в конце концов и произошло. Воспитанница, которая помнит „имя”, должна, так сказать, обеспечивать совпадение „предмета” с „образом”.

Замечателен вообще весь этот разговор между „бабушкой” и „внуком”: он разворачивается в строгой последовательности, где каждое слово имеет *абсолютное значение*. Входя, Томский сразу же просит графиню представить ей своего приятеля, что её *возбуждает* до такой степени, что она даже остаётся равнодушной к смерти своей ровесницы. Это и понятно: к ней, наконец, должен прийти „жених”, которого она так долго ждала. Затем графиня рассказывает *свой анекдот* и уходит за ширмы, откуда, без сомнения, слышит разговор между Томским и Лизаветой Ивановной об инженерах и кавалеристах. В этот самый момент графиня вдруг *кричит*, прося прислать ей роман. Естественно предположить, что требование *романа* каким-то образом связано с этим разговором. Не дожидаясь выхода графини, Томский уходит, с явным беспокойством спрашивая Лизавету Ивановну: „Почему же вы думали, что Нарумов инженер?”.

Этот уход Томского сразу же после того, как графиня просит у него *какой-нибудь новый роман*, заставляет думать, что он поспешно уходит с одной целью – прислать как можно скорее просимый роман, который *успокоил* бы графиню. Своё беспокойство она высказывает в „литературных” требованиях к роману: „То есть, такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери” (232). И именно такой романтический герой, вместо почтительного „жениха”, причёсанного *à l’oiseau royal* и с треугольной шляпой у сердца и пришел к ней, запугав её до смерти. Замечательно также, что графиня несколько не удивляется столь быстрому прибытию романа, сразу же приказывая Лизавете Ивановне читать. *Слыша* роман, она как будто успокаивается – зевает и приказывает *отослать книгу князю Павлу*.

Очевидно, что роман служит здесь средством для передачи „информации”, смысл которой остаётся сокрытым для непосвящённых. И всё же беспокойство не оставляет графиню. Видя одевшуюся для прогулки Лизавету Ивановну, она больше в недоумении, чем в раздражении спрашивает: „(...) что за наряды! Зачем это?.. кого прельщать?..” (233). И словно чего-то опасаясь, не зная и не умея этого выразить, отменяет прогулку. Договаривает за неё Томский, которому Лизавета Ивановна выдала *свою тайну*. Думая о Германне, Лизавета Ивановна восклицает: „Странное дело!”. Это удивление, думается, относится не столько к Германну, а к тому странному обстоятельству, что

(...) в тот самый вечер, на бале, Томский, дуясь на молодую княжну Полину ***, которая против обыкновения, кокетничала не с ним, желал отомстить, оказывая равнодушие: он позвал Лизавету Ивановну, и танцевал с ней бесконечную мазурку (243).

Это „против обыкновения” означает, по всей видимости, что он и княжна *всегда вместе* и отделяются друг от друга только в совершенно исключительных случаях. Томский вроде бы шутит, однако

(...) некоторые из его шуток были так удачно направлены, что Лизавета Ивановна думала несколько раз, что ее тайна была ему известна (243).

И действительно, во-первых, Томский хочет вполне убедиться, что „непрошенный гость” – это Германн, а во-вторых, остеречь Лизавету Ивановну, чтобы она впредь, по своей инициативе, не предпринимала никаких отношений с молодыми людьми. Об этом – в письме к Германну – говорит и сама Лизавета Ивановна, словно предчувствуя свою судьбу: „знакомство наше не должно было начаться таким образом” (238). Скрываясь за маской Германна, Томский высказывает ей своё собственное недовольство:

Германн очень недоволен своим приятелем: он говорит, что на его месте он поступил бы иначе... Я даже полагаю, что Германн сам имеет на вас виды, по крайней мере он очень нерав-

нодушно слушает влюбленные восклицания своего приятеля (244).

Взволнованная Лизавета Ивановна спрашивает: „Да где же он меня видел?“. В высшей степени многозначителен ответ Томского:

В церкви, может быть, – на гулянье!.. Бог его знает! может быть в вашей комнате, во время вашего сна: от него станет (...) (244).

До этого он сравнивал Германна – а в действительности самого себя – с Наполеоном и Мефистофелем, намекая на „три злодейства“ на его совести. Собственно, злодейства Германна сводятся к одному: он вознамерился проникнуть в храм, где ожидает *счастливица* девственница без его, Томского, позволения – верховного жреца этого храма и вершителя его таинств. Упоминание о Наполеоне и Мефистофеле, этих двух идолах романтического века, имена которых должны были вызывать священный трепет в чувствительных душах, желает здесь сказать, что он, Томский, имеет, подобно Наполеону, абсолютную власть над видимой стороной вещей и, как Мефистофель, над внутренней. И поэтому, где бы Лизавета Ивановна ни была – в церкви или в своей комнате – он везде присутствует, знает даже её сны.

В этот самый момент, когда слова Томского производят наиболее сильное впечатление на Лизавету Ивановну, крайне возбуждая её любопытство, подходят три дамы, прерывая разговор, а Томский возвращается к княжне, своему женскому *alter ego*. Слова Томского произвели желаемый эффект на Лизавету Ивановну: она в сомнении, больше не уверена, что желает видеть „непрошеного гостя“ Германна. Но уже поздно: Германн был у графини и стал „чудовищем“.

Собственно, всё идёт по схеме, как оно должно было идти, с одной только неувязкой: перед графиней является незнакомый мужчина, возбуждая в ней чувства, которые её убивают. Однако при этом сохраняется сам „объект“, в котором чувства-энергии столь возбуждены и сконцентрированы, что делаются легко переносимыми. Недостаёт только двух элементов: „толчка“, который отделил бы их, и „канала“, по которому они потекли бы в соответствующем направлении. Что каса-

ется трёх карт, то здесь Германн действительно сталкивается с тайной – только в несколько ином смысле, чем он это себе представлял.

Графиня говорит Германну сущую правду. Существенно также, в какой форме она это выражает:

Графиня, казалось, поняла, чего от нее требовали; казалось, она искала слов для своего ответа. – Это была шутка, – сказала она наконец (241).

К чему это относится: к тому, что произошло в Париже или к анекдоту, рассказанному Томским? Совершенно очевидно, что имеется в виду анекдот. Следовательно, графиня знает не вообще об историях, которые ходят о ней в обществе, а об *анекдоте*, рассказанном её „внуком” у Нарумова или какого-либо другого игрока. И в самом деле, Германн не говорит: я знаю об этом от вашего внука, а просто „я знаю”. В таком случае, откуда графине известно, что это *была шутка*?

Германн зря старается убедить графиню открыть ему свою тайну. Действительно, что ей в ней? Она бы назначила ему эти три „верные карты” – ведь она-то, сидя в кресле, и ждала „полуночного жениха”, чтобы дать ему эти карты – если бы только помнила их. Но увидев незнакомого мужчину, она начисто и *безвозвратно* забыла эти карты, и даже с пистолетом её нельзя было заставить их вспомнить. Кивая головою и закрываясь рукою, она словно просит подождать, дать ей время, чтобы вспомнить. Но это уже третье чувство, которое её убивает.

Здесь можно предположить следующую схему. В своём обычном состоянии графиня ничего не помнит, даже три карты. Она вспоминает их только тогда, когда к ней приходит *знакомый мужчина*, т.е. представленный ей перед тем Томским. Если бы она вспоминала их при виде любого мужчины, то отделяемые в нём энергии растекались бы без всякого направления. В тот момент, когда Томский представляет графине какого-нибудь своего приятеля, возбуждённого анекдотом, и по его собственной просьбе между ними устанавливается „канал”, по которому направляются освобождённые энергии. Сен-Жермен в момент передачи тайны как бы кодирует её: графиня, даже если бы и хотела ей воспользо-

ваться помимо Сен-Жермена, не смогла бы. Она вспоминает о них только тогда, когда их просит у неё представленный перед тем молодой человек – и притом только Сен-Жерменом – после чего она снова их забывает. Сходным образом происходит и с молодым человеком, который забывает карты после того, как он сыграл ими один раз, или они начинают двоиться в его памяти, как то происходит с Германном. Он беспрерывно повторяет три карты, надо думать, чтобы не забыть их, но постоянно сбивается с туза на даму.

После посещения графини Германн пребывает в крайнем возбуждении, которое он выдаёт своим падением с катаfalка. „В то же самое время Лизавету Ивановну вынесли в обмороке на паперть” (247). Между ними образовался „канал”, которым Томский–Сен-Жермен решил воспользоваться для продолжения своего „эксперимента”. Но для этого Германн должен был узнать три карты, и притом от самой графини, а Лизавета Ивановна заместить собой умершую хозяйку, т.е. стать вместилищем перемещенных энергий. С этой целью Сен-Жермен создаёт *обманчивый сон*, который в образе графини приходит к Германну и открывает ему три карты. И в самом деле, что ему стоит сотворить какой-нибудь сон? Шутка! Ведь он же маг, вечный жид, ученик индийских браминов, которые умеют выходить из своего тела, а потом опять в него возвращаться. Вот он и вышел из себя и пришёл к Германну, открыв ему три верные карты.

В этом сне обращает на себя особенное внимание одна деталь, которая ни Германну и никому другому в повести принадлежать не могла:

Германн возвратился в свою комнату, засветил свечку, и записал свое видение (248).

Можно думать, что он записал три карты, чтобы не забыть их потом. Однако речь идёт не конкретно о трёх картах, а о *видении*. Это, конечно, не Германн, который переписывает немецкие романы и декламирует английские, а сам Пушкин записывает *обманчивый сон* целого века, который в его век стал нескончаемым бредом всяких инженеров.

В Москве составилось общество богатых игроков (249).

Довольно странная фраза: разве нужно „общество”, чтобы играть? Кроме того, как потом выясняется, допускались в него не только богатые игроки, а все желающие. Это „общество” составилось с одной только целью – избавить Германна от „хлопот”. Замечательно описание Чекалинского, хотя вроде бы ничего особенного в нём нет:

Он был человек лет шестидесяти, самой почтенной наружности; голова покрыта была серебряной сединою; полное и свежее лицо изображало добродушие; глаза блистали, оживленные всегдашнею улыбкою (250).

Оно необыкновенно напоминает портрет Сен-Жермена:

(...) не смотря на свою таинственность, имел очень почтенную наружность, и был в обществе человек очень любезный (228).

Возраст Чекалинского – *лет шестидесяти* – в точности соответствует „возрасту” версальской игры, словно бы и он был результатом выигранного графиней соника.

Разделение игры на три дня имеет вполне определённую функцию: довести нервное напряжение Германна до крайности, чтобы потом дать ему *последний удар*, после которого он уже никогда бы не смог прийти в себя. И тем не менее, несмотря на своё всеведение, Сен-Жермен не совсем уверен, что его „эксперимент” пройдёт удачно и на этот раз. В какой-то момент он начинает волноваться: „Чекалинский стал метать, руки его тряслись” (251). Спасает его „дама”, которая незаметно переходит с правой стороны на левую, заменяя собой туза: услугой она отвечает на услугу, своей карточной смертью – „дама ваша убита” – отыгрываясь за свою реальную смерть, прекратившую её бесконечный и бессмысленный сон.

Что же дальше? В *Заключении* перечисляются все основные персонажи повести: Германн, Лизавета Ивановна, Томский и даже упоминается безличная княжна Полина. Вызывает удивление отсутствие Нарумова – персонажа не менее важного, чем Германн: ведь это у него собирается карточное общество, которому Томский рассказывает свой анекдот, и его он должен был потом представить своей „бабушке”. Замечательно, что представляет Германна Чекалинскому именно На-

румов. Это и естественно. Как можно предположить, *в тот самый вечер*, на том же самом бале, на котором Томский танцует с Лизаветой Ивановной, он также представляет графине „жениха” – Нарумова, в результате чего между ними тремя образуется „канал”. Но Нарумова опережает Германн, а графиня умирает. А посему проблемой Томского становится восстановить этот „треугольник”, устранив четвёртый элемент.

В качестве внука „убитой” графини Томский не может представить Германна Чекалинскому. В тот момент, когда Нарумов представляет Германна, между Германном и Чекалинским устанавливается „связь-канал”. Подобно вестнику в греческой трагедии, Нарумов произносит резюмирующую фразу – „он с ума сошел” – и как бы растворяется в воздухе, как дух, исполнивший порученное ему дело. Таким образом, в *Заключении* остаются только персонажи, имеющие непосредственное отношение к этой „треугольной” системе.

Это последнее обстоятельство разъясняет также личность „очень любезного молодого человека”, оказавшегося по странному совпадению *сыном бывшего управителя у графини*. Что касается того, *где он служит*, то и в этом отношении не остаётся больше сомнений: в игорном обществе Чекалинского-Томского-Зорича, которое, хотя и преследует метафизические цели, не забывают обеспечить своих членов также *порядочным состоянием*.

MARGINALIA К СТАТЬЕ О КУКЛЕ¹

Михаил Евзлин

О кукле, если бы мы хотели пройтись по всей литературе, включая мифологию и фольклор, можно было бы заполнить целые томы: её история совпала бы с историей человеческого рода. Вспоминая библейскую, а также многие другие традиции, далеко отстоящие друг от друга, как во времени, так и в пространстве, можно было бы сказать: *в начале была кукла*. И действительно, в начале Бог лепит „куклу”, а потом превращает её в живое существо, вдыхая в неё *дыхание жизни*. Грехопадение в этом контексте можно рассматривать как первое *самостоятельное* движение куклы, которая теперь уже не кукла, а живое существо, хотя и продолжает сохранять в себе некую изначальную (или архетипическую) *кукольность-механичность*.

С этой точки зрения, изображение куклы или аспекта куклы является в неменьшей степени „реалистичным”, чем аспект живой души. Эти два аспекта вовсе не существуют мирно в „диалектическом единстве”, а стремятся подавить один другой. Повесть Олеши интересна прежде всего в этом отношении: мёртвая кукла, на которую даже тигры не смотрят – это, так сказать, кукла *вытесненная*, побеждённая в себе живым существом, которое вследствие этого становится свободным и как бы никем не сотворённым. Преображение куклы в живое существо имеет своим следствием *забвение* о своём творце, т.е. *грехопадение*. И в самом деле, сотворение души относится ко *второму моменту*, т.е. оно вторично по отношению к созданию „тела-куклы”, которое в силу этого есть более осязаемое, более основное, чем „душа”. Но и создание тела осуществляется как *насилие над материей*. Воспоминание об этом сохраняется в архетипической памяти как *травма*.

Здесь можно было бы задаться вопросом: почему создание тела предшествует созданию души? и зачем вообще нужно те-

¹ М. Евзлин, *Функция куклы и мотив „ложного подобия” в повести Ю. Олеши Три толстяка*, в: *Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева*, Москва 2000.

ло? Библейский текст в этом отношении достаточно однозначен: „И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в ноздри его дыхание жизни, и стал человек душою живою” (*Быт.* 2, 7). Господь Бог вдыхает не личную душу (*nefesh*), а безличное дыхание жизни (*nishmat haiim*). „Конкретное”, „единичное” относится к материальному телу, а „общее” (т.е. лишённое в себе всякого различия, поскольку происходит непосредственно от Бога) – к дыханию жизни. Вывод напрашивается сам собою: в „единичном” теле „общее” дыхание жизни превращается в индивидуальную душу. Это превращение есть процесс, в котором существует *возможность*, но не *обеспеченность*, вследствие чего есть история, срывы, повторяющиеся культурально-доктринальные попытки установить правильные отношения между душой и телом.

И действительно, если есть *одно*, то должно быть и *другое*. И если они некоторым образом сосуществуют и как-то зависят друг от друга, т.е. стоят в каких-то отношениях друг к другу, эти отношения должны каким-то образом регулироваться. Каким? Ответ на этот вопрос будет зависеть от того, каким образом определяется функция тела по отношению к душе, если, разумеется, вообще признаётся существование души. Сомнения здесь также имеют архетипическое основание: если душа не есть *данность*, а то, что *должно быть*, т.е. существует как *возможность*, то естественно и сомнение в её существовании. Совсем не случайно проповедовал Экхарт: для того, чтобы душа существовала вечно, в ней должен родиться Бог.

В силу своей „первичности” тема куклы проходит через всю культуру – во всех её слоях – являясь в самых неожиданных аспектах. Статья о *Трёх толстяках* – это „отпочкование” от темы Пандоры. Если текст Гесиода – основной, то текст Олеши – относительно случайный: слепок со слепка. В итальянской литературе основной текст о кукле – это *Пиноккьо* Коллоди: о том, как кукла, вышедшая из рук мастера, *становится* живой и разумной душой. Здесь очень точно обозначен элемент насилия: бревно-материя *сопротивляется* мастеру, который хочет его оформить. У Олеши мёртвая кукла „сосуществует” с живым существом (род манихейства); у Коллоди кукла эволюционирует, постепенно (хотя подчас и травматически, отступаясь и отклоняясь вплоть до обратного погружения в хтоническое нутро мира, увлекая за собой также сво-

его создателя), преображая свою кукольно-телесную основу (род жития).

В русскую литературу тему куклы ввёл Жуковский (в стихотворном переводе *Ундины*). Следует также упомянуть Одоевского. Но всё же Жуковский куда ближе к архетипу, чем даже повесть де ла Мотт Фуке. Ундина-кукла получает душу, после чего она становится живым существом, но *кукольная основа*, хотя и подавленная (т.е. ещё не полностью преображённая), в конце концов снова в ней подымается, возвращая её к *воде*, т.е. вообще даже к „докукольному” состоянию. В отношении Гоголя существенно наблюдение Розанова: восковые фигурки, которые только кажутся живыми, но не способные действительно ими стать. В любом случае с Гоголем дело обстоит совсем не просто. Дело не в том, что он не изображал „живых людей”, а в том, что он, как говорит Розанов, *не умел*, и сколько бы он ни старался, у него всегда выходили куколки, *фигурки*, изготовленные из более или менее благородных материалов. И это не по неспособности: Гоголь увяз, как и его черти в окнах церкви, в *архетипах*, и притом низшего уровня. Если основной архетип – изготовление из материи фигурки-куклы, архетип следующего уровня – её одушевление. Особенность Гоголя в этом и состоит: он зачарован этим первым „материальным”, „без-душным” уровнем, не умея перейти на второй – *живой души*. И всё же, как никто другой, он описал этот „первый уровень”, выразил его, так сказать, архетипический ужас.

Столь же несправедливо было бы говорить о „кукольности” русской литературы до Толстого и Достоевского. Свою „позу” Онегин и Печорин разделяют с Мельмотом, Ренэ и со всеми другими романтическими героями, а посему она не может считаться каким-то отличительным „недостатком” той или другой литературы. Кроме того, как говорилось, *кукольность* находится в самой природе человека, в его *архетипе*. Замечателен в этом отношении пушкинский *Выстрел*: если на него посмотреть с этой „кукольной” стороны, то он оказывается *разрушением позы*. В самом деле, какой смысл стрелять в манекен, для которого нет разницы между жизнью и смертью? Но и манекен не в состоянии убить *живую душу* и поэтому всегда промахивается. Своим выстрелом Сильвио разрушает позу-манекен, сотворяя живую душу. Далее он „естественным”

образом сходит со сцены, но прежде простреливает *картину*, оставляя на душе бывшего манекена свой *знак*. Сам он – „убит”, т.е. творец души *самоустраняется*, дабы сотворённая им душа жила *сама по себе*, а напоминанием о её сотворении служил бы „знак-выстрел”.

Сходная ситуация присутствует и в кукольной *Барышне-крестьянке*. Взаимонепроницаемые соседи-помещики выходят из своей кукольной позы благодаря выскочившему вдруг зайцу, после чего они *одушевляются*. Печорин стал жертвой своей позы, т.е. он не сумел стать живой душой, которая, в отличие от механической куклы, не застревает на каком-то одном колесе.

Разумеется, в повести Олеси имеется „социологический” слой, который, однако, сделался для большинства новых читателей неощутимым. И всё же, несмотря на это, повесть функционирует. Толстяки вполне разясняются, если посмотреть на них с архетипической точки зрения. На обложке Добужинского (Москва 1928) они изображены в виде шара с тремя выступающими лицами. В статье отмечалось „утробное” единство Толстяков, но на обложке дан непосредственно архетип: тройственное чудовище, вроде индийского Вишварупы, который одним своим ликом читает веды, другим пьёт сому, а третьим поглощает все страны света. Третье поглощение – результат первых двух поглощений священного слова (веды) и священной энергии, благодаря которым существует мир. С чудовищем вступает в поединок Индра, кидая в него своей ваджрой. Замечательно, что, даже мёртвое, оно продолжает излучать ослепительное сияние, по причине чего Индра не в состоянии к нему приблизиться. Это делает за него „плотник”, отрубающий чудовищу все его головы, из которых вылетают птицы, освобождая таким образом сжатые в головах космические энергии.

Три толстяка – это треглавое чудовище, которое закрывает в себе жизненные энергии, род фольклорного треглавого змея, проглатывающего солнце и оставляющего мир во тьме. Вот, если угодно, социологический уровень: всякие „тройки”, которые похитили у мира солнце жизни и принесли на землю революционную тьму смерти. Но кто же тогда этот „наследник”, которого Толстяки якобы похищают, подобно тому, как фольклорный Змей крадёт прекрасную царевну? Здесь мы

опять должны перейти на архетипический (мифологический) уровень. Согласно версии учёного Туба, дети были похищены: девочку отдали в цирк, мальчика сделали „наследником”, а его самого посадили в клетку. Если довериться этой версии, то получается совершенная бессмыслица, из которой можно выйти, если только слегка переставить фигурки на доске. И расставив всё по *своим местам*, получается, что не Толстяки похитили детей, а у них похитили девочку-близнеца, по причине чего они должны были заменить её куклой. Туб же был не создателем куклы, а похитителем девочки, за что его посадили в клетку, как потом его *alter ego* оружейника Просперо. Зачем она похищается? Благодаря этому похищению или (мифологически говоря) рассоединению женского начала с мужским, в ранее непроницаемую „систему толстяков” вносится некая непрочность, что позволяет внедриться в неё чуждым элементам.

Толстяки *любят* своего „наследника”, потому что он есть их собственный внутренний элемент, потерявший, однако, своё изначальное единство-непроницаемость вследствие похищения женской части, которая заменяется куклой. Этот потерянный (похищенный) элемент начинает жить своей собственной жизнью, становясь разрушительным фактором для всей „системы”. Библейская параллель: Ева берёт *запретные* плоды и даёт их мужу – наследник берёт *запретный* ключ и даёт его кукле. *Кто кому* даёт плод-ключ совершенно безразлично. Существенно, что инициатива всегда исходит от женщины, которая обнаруживает меньше автоматизма, чем мужчина, хотя её первое свободное действие после того, как она перестала быть куклой, направляется на запретное. Таким образом, только тогда, когда „брат” и „сестра”, „женское” и „мужское” опять встречаются, но уже не единые, как раньше, а имеющие опыт раздельного существования, делается возможным сотрудничество между ними. Благодаря „ключу”, они выходят из дворца-рая, чтобы начать новое существование в мире-цирке.

ДВУМИРНОСТЬ *ПИКОВОЙ ДАМЫ* А.С. ПУШКИНА

Миха Яворник

Пиковая дама была написана в 1833 году – т.е. в то время, когда создавались такие значительные произведения как (напомним лишь некоторые из них): *Медный всадник* (1832-33), *Дубровский* (1832-33), *История Петра Великого* (1835), *История Пугачева* (1834), *Капитанская дочка* (1833-36). Любому исследователю, хоть сколько-нибудь знакомому с творчеством Пушкина первой половины 30-х гг., известно, что крупные литературные формы Пушкина обычно посвящались им отдельным периодам истории России. Какое же место среди упомянутого списка произведений занимает *Пиковая дама*, произведение, во всяком случае на первый взгляд, не имеющее ничего общего с историзмом?

Интерес Пушкина к истории отмечается уже в 20-е гг. (например, *Борис Годунов*, 1825), в 30-е гг. историческая тема становится в его творчестве центральной, оказывая серьёзное влияние на формирование мировоззрения поэта в целом. Этот период можно обозначить как переход от романтической концепции к так называемому объективному изображению как прошлого, так и современной действительности. Говоря схематично, в пушкинском восприятии истории можно выделить две преобладающие тенденции: 1) в начале 20-х гг. история понимается им как закономерность в развитии; развитие это воплощает собой Пётр Первый, человек просвещения, европеизировавший Россию. Личность и история тесно переплетены между собой, любые попытки индивидуума реализовать своё счастье и воплотить индивидуальность вне этой исторической закономерности, оказываются губительными, являясь всего лишь проявлением романтического, нежизнеспособного эгоизма¹: историческая память хранит лишь имена тех, чья деятельность полностью сливается с общим течением истории. Личность, чьё земное существование давно окончено, сама становится историей, что и обеспечивает ей жизнь вечную; 2) в тридцатые годы история не воспринимается более как

1 Ср., напр., пушкинскую поэму *Полтава*.

нечто, противопоставляемое принципу частного или индивидуального. Пушкина все более занимает будничная жизнь обычного человека, он увлекается чтением дневников, собирает факты и рассказы о русской жизни XVIII века, дающие ему материал для написания хроники петербургской жизни (ср. Лотман 1995: 170). Развитие исторических представлений поэта в 30-е гг. идёт как бы в двух направлениях: Пушкина по-прежнему продолжают интересовать переломные события истории, вернее, люди, деятельность которых существенным образом повлияли на ход развития русской истории (эпоха Петра Первого, Бориса Годунова, восстание Пугачёва), в то же время, возрастает интерес поэта к жизни конкретного, *маленького* человека. По мнению Пушкина, лишь в переплетении их судеб, отражающих прошлое, вырисовывается историческая специфика. Человеческое общество видится поэту как результат непрерывного исторического развития, основывающегося на определённых закономерностях.

Пушкинское понимание истории, характерное для 30-х гг., означает отступление от свойственной романтизму революционности, от фантазий, связанных с социальным переустройством общества. На смену романтическим иллюзиям приходит грубая историческая правда, – пишет Ю.М. Лотман в книге о Пушкине (*там же*, 149). История не воспринимается поэтом как нечто статичное (что было характерно для существовавшего в то время представления о развитии истории), а как динамичный процесс, в котором отражается жизнь конкретного человека.

Тридцатые годы в творчестве Пушкина имели переломный характер. Если роман *Евгений Онегин* явился своего рода окончанием поэтической эволюции Пушкина², то „маленькие трагедии” и *Повести покойного Ивана П. Белкина* (первое законченное прозаическое произведение Пушкина) означали новый этап в творчестве поэта. Эволюция взглядов поэта, центральное место в которых занимает теперь создание психологически-мотивированного художественного образа героя, в контексте конкретной социальной среды, проявляется в изме-

2 После семилетнего труда работа над романом в стихах *Евгений Онегин* была окончена в начале 30-х гг. Более подробно об этом см. Лотман 1995: 140-167.

нении жанровых характеристик. С одной стороны, эти изменения выражаются в переходе от поэзии к прозе, с другой, в сознательных попытках создания романа³.

С учётом пушкинских идейных взглядов, характерных для 30-х гг., можно выдвинуть следующую гипотезу: в *Пиковой даме* речь пойдёт о маленьком человеке, герои будут психологически мотивированы, поставлены в исторический контекст; вопрос историзма будет представлен в виде оппозиции статика-динамика, в структуре повествования должны присутствовать закономерности, присущие романному жанру.

В качестве предисловия к анализу текста приведём мнение ещё трёх исследователей *Пиковой дамы*.

Если в 1834 г. В.Г. Белинский, говоря об этой повести, отказывал ей в художественности, считая, что в данном случае речь скорее идёт о вымышленной истории, сказке или басне, то в 1846 он скажет о ней уже так:

Пиковая дама – собственно не повесть, а мастерской рассказ. В ней удивительно верно очерчена старая графиня, ее воспитанница, их отношения и сильный, но демонически-эгоистический характер Германа. Собственно, это не повесть, а анекдот: для повести содержание *Пиковой дамы* слишком исключительно и случайно. Но рассказ – повторяем – верх мастерства (Белинский 1995: 577).

П. Анненков в своих размышлениях о *Пиковой даме* высказывается в пользу того, что речь идёт о „лёгком, фантастическом рассказе”, основывающемся на обычаях и привычках, характерных для пушкинского времени. Фантастический рассказ, связанный с нормами общественного кодекса своего времени, написан Пушкиным со свойственной ему тонкостью и лаконичностью поэтического выражения:

Пиковая дама произвела при появлении своем в 1834 г. всеобщий говор и перечитывалась, от пышных чертогов до скромных жилищ, с одинаковым наслаждением. Общий успех

3 Речь идёт о замысле создания *Романа на кавказских водах* со сложным авантюрным сюжетом, который бы показывал жизнь различных слоёв русского общества и явился своеобразным прообразом романа Лермонтова *Герой нашего времени*.

этого лёгкого и фантастического рассказа особенно объясняется тем, что в повести Пушкина есть черты современных нравов, которые обозначены, по его обыкновению, чрезвычайно тонко и ясно (Анненков 1873: 387).

Ф.М. Достоевский о *Пиковой даме* записал:

(...) вы верите, что Гемранн действительно имел видение, и именно сообразно с его мировоззрением, а между тем, в конце повести, то есть прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром (...) Вот это искусство! (Достоевский 1988: 192).

На основе приведённых цитат расширим предварительную гипотезу: *Пиковая дама* является мастерским изображением жизни и современных Пушкину нравов, представленных в форме анекдота, ясно и тонко, причём в этом изображении решающая роль отводится фантастике; намеренно скрытым от читателя при этом остаётся вопрос о том, являются ли описываемые фантастические события лишь плодом больного ума, или речь идёт о связи с иным, потусторонним миром.

Чтобы найти подтверждение поставленной гипотезе, следует прежде всего подробнее остановиться на первых двух главах, имеющих особое значение для понимания *Пиковой дамы*.

Название *Пиковой дамы* сопровождается комментарием: „Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. Новейшая гадательная книга”⁴. Автор уже наперёд снабжает пиковую даму ценностным определением – как карту, несущую худое предзнаменование.

Каждая глава вводится эпиграфом; для нашего исследования наиболее значительным является первый:

А в ненастные дни собирались они часто; гнули – Бог их прости!
– от пятидесяти на сто, и выигрывали, и отписывали мелом, так,
в ненастные дни, занимались они делом! (582).

4 Русский текст *Пиковой дамы* цитируется по: Пушкин 1993: 582-593; в дальнейшем указывается страница.

Исходя из приведённых цитат можно предположить, что события будут связаны с чем-то таким, что не поддаётся научному объяснению (гадание)⁵, но в то же время речь, вероятно, пойдёт также о реальных событиях, поскольку, как известно, приведённый эпиграф взят Пушкиным из его стихов, записанных в письме к приятелю Вяземскому в 1828 году, в котором он рассказывает о своей (= реальной) жизни (Пушкин 1996: XIV: 26).

Можно ожидать также, что текст будет чётко и логично структурирован/организован.

На основании авторских указаний можно поставить рамки соотношений, внутри которых в дальнейшем будут развиваться события: карты – действительность – иррациональное.

Из дальнейшего текста становится ясным, что центральной темой всех разговоров действительно в основном будут карты, а при более внимательном рассмотрении окажется также, что отношение к карточной игре у всех персонажей различно. Различное отношение продиктовано определённым мотивом:

1. Сурин жалуется на причину постоянных своих проигрышей, которые приписывает злему року:

Проиграл, по обыкновению. Надобно признаться, что я несчастлив: играю мирандолом, никогда не горячусь, ничем меня с толку не собьешь, а все проигрываюсь! (582); (мотив: игра как рок, судьба/закономерность).

2. Собеседнику Сурина Нарумову его реакция кажется странной, достойной удивления: „И ты ни разу не соблазнился? Ни разу не поставил на *руте*?” (582). Или иными словами: тебе никогда не хотелось испытать судьбу? (мотив: испытание судьбы/закономерности).

3. Вопрос влечёт за собой разговор о молодом инженерере Германне, никогда не бравшем карты в руки. Германна игра

5 Русское слово *гадать* – означает „пытаться получить ответ (о том, что будет, или о том, что было) у гадалки, по раскладке карт или другими способами; (...) строить догадки, предположения” (Ожегов; Шведова 1993: 125).

очень привлекает⁶, однако, он расчётлив и – как он сам о себе замечает – „Игра занимает меня сильно, (...) но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее” (582); (мотив/соотношение: страсть – расчётливость).

4. В ответ на рациональное, логически обоснованное мнение, которое ещё один собеседник, Томский, не разделяет, он рассказывает историю, произошедшую с его бабушкой – графиней, которую из-за её красоты называли когда-то *московской Венерой* (*la Vénus moscovite*)⁷. Рассказ о тайне трёх карт возбуждает большой интерес слушателей, это событие характеризуется ими как счастливый случай, т.е. сказка, байка (8); (мотив: случай, фикция).

5. Слушая их скептические замечания, Томский намекает на явное существование некоторой закономерности, правила в описываемых им событиях. Это правило бабушка, якобы, открыла лишь однажды, из жалости к одному молодому человеку, который потом тоже поставил на последовательность трёх карт и выиграл; (мотив: тайна как закономерность).

В первой главе заявляется центральная тема повествования (игра в карты), освещаемая с разных сторон персонажами повести. Вырисовывается антитеза: случай – судьба, иррациональное (страсть Германна) – разум (расчётливость Германна), а также угадывается целый ряд различных мотивов: игра – случай – закономерность. Свяжем её с соотношением, о котором речь шла во введении (карты – действительность – иррациональное): в повести речь пойдёт о реальности, соприкасающейся с игрой. При этом возникает вопрос, имеет ли действительность связь с иррациональным/случайным, или эта случайность проявляется как закономерное/судьба. В даль-

6 Германн бросается в игру с лихорадочным возбуждением, и в душе он настоящий картёжник. Речь здесь идёт о аффективно-эмоциональном отношении к игре.

7 Если сосредоточить своё внимание лишь на содержании рассказанного анекдота (упуская из виду аффективно-эмоциональный по стилю тон рассказа о взаимоотношениях бабушки и дедушки), можно обобщить: граф Сен-Жермен (человек, обладавший различными *качествами*) открыл бабушке/графине тайну – оказывается, по предложению графа, она ставила на три различные карты, благодаря чему ей удалось отыграть и выиграть более чем внушительную сумму.

нейшем окажется, что упомянутые мотивы или соотношения и составляют средоточие основной проблематики.

Вторая глава привносит в повествование новую коллизию. Томский (тот, кто поведал всем „анекдот”) собирается представить бабушке (ныне старой графине) приятеля – Нарумова. При разговоре присутствует воспитанница графини, которая – с виду абсолютно случайно – спрашивает Томского, не инженер ли его приятель. На его отрицательный ответ она реагирует смехом, ничего не объясняя. Вскоре после этого, тоже вроде случайно, заметив на улице молодого офицера, она заливается краской. Потом следует разговор графини с воспитанницей и рассказ о тоскливом существовании молодой воспитанницы Лизаветы Ивановны: оказывается, что у неё весьма незавидное положение в обществе – все её знают, но никто не замечает – на балах она танцует только тогда, когда кому-то не достаёт дамы, чтобы танцевать *vis-à-vis*. Позднее мы узнаем, что Лизавета уже целую неделю замечает у себя перед домом молодого мужчину, который ежедневно, точно в определённый час смотрит в её окна, чтобы её увидеть, она же, всякий раз приближаясь к окну и видя молодого офицера, начинает чувствовать всё большее волнение. Через неделю она ему улыбнулась, расположение к незнакомцу начало перерастать во влюблённость. Оказывается, что молодой человек, наблюдающий из-за углового дома за их окнами, – молодой инженер Германн, описанию которого рассказчик посвящает несколько строк, определяя его как излишне бережливого, сосредоточенного на своей карьере сына обрусевшего немца, не позволяющего себе никакой роскоши, одновременно имеющего „сильные страсти и огненное воображение”. Мы узнаем также, что рассказ о трёх картах сильно подействовал на его воображение, охваченный страстями, он начинает думать, а что, если старая графиня откроет ему тайну трёх карт. Однако мысль о старухе сразу отбрасывается им в сторону, едва он вспоминает о своих разумных жизненных принципах. Бродя по Петербургу он – как будто случайно – оказывается перед каким-то домом. Узнав, что это и есть дом той самой графини, „Германн затрепетал” (582-583).

Становится очевидным, что во второй главе получают развитие мотивы и соотношения, наметившиеся в первой главе: страсть – расчётливость – рациональность. Особое значение

снова отводится случаю – он связан теперь не только с карточной игрой, но и с реальной жизнью. Случайно ли Лизавета Ивановна спросила Томского, инженер ли его приятель, случайно ли покраснела, увидев под окном незнакомца = инженера? Или реакции девушки раскрывают судьбу/закономерность, имеющую свою, недоступную разуму внутреннюю логику? Невозможно с уверенностью ответить на этот вопрос, однако можно понять то, что кажется очевидным из структуры текста: действительно есть какая-то своя логика, закономерность в том, что Германн *случайно* оказался перед домом графини, логика, „ведомая” страстью героя. В этом можно убедиться со слов рассказчика:

(...) он вздохнул о потере своего фантастического богатства, пошел опять бродить по городу и опять очутился перед домом графини***. Неведомая сила, казалось, привлекала его к нему (586).

В конце концов тайна трёх карт, которую он не так давно обозначил для себя как пустой вымысел, начинает приобретать для него облик некоего необъяснимого (пока ещё) правила.

Автор во второй главе вводит новых героев: капризную графиню и домашнюю мученицу Лизавету Ивановну. Похоже, что нам предстоит стать свидетелями развития новой темы: расположение Лизаветы Ивановны к молодому офицеру подталкивает процесс ожидания к встрече, которая (с точки зрения романтического канона) должна перерасти во взаимную любовь.

На основе анализа первых двух глав можно сформулировать частичный ответ на первую часть выдвинутой гипотезы: в *Пиковой даме* оба центральных персонажа⁸ являются обыкновенными маленькими людьми, имеющими собственную психологическую мотивировку.

Ответить на другие поставленные нами вопросы позволит анализ повествовательной стратегии *Пиковой дамы*. Любопытно, что Пушкин не очень-то следует намеченной теме – карточной игре. Можно было бы ожидать, что тайна будет по-

8 Германн, молодой и вобщем-то вовсе не бедный инженер, и Лизавета, воспитанница при старой графине***.

яснена, что графине будет уделено больше внимания, после того, как рассказ о тайне трёх карт возбудил такой исключительный интерес слушателей. Вместо этого внимание в повести сосредотачивается на новых героях: Лизавете, Германне, Томском, о графине же, уже не московской Венере, а о противной старухе, мы узнаём, что своими капризами она отравляет жизнь всем вокруг себя, в частности, воспитаннице Лизавете Ивановне. Можно заметить, как герои в диалогах между собой привносят в текст различные мотивы, не имеющие ничего общего с центральной заявленной темой⁹. Как уже было сказано, мотивы не развиваются в темы, но получают ценность как инструмент для создания психологических образов.

Особая роль в изображении характеров героев отводится рассказчику, который в интроспекции представляет характерные черты не только главных, но и второстепенных персонажей¹⁰. Особое значение при этом отводится Германну и Лизавете. Из речи рассказчика становится ясным, что силой, подталкивающей к действию обоих героев, является иррациональное¹¹, проявляющееся как конфликт между желанием и реальностью. Реализация желания/страсти в обоих случаях связана с определённой закономерностью или конвенцией: Лизавета в своей реакции на любовное послание Гер-

9 Ср. разговор о давно умершей приятельнице графини, о (русских) романах, о поездке в карете, о бальных обычаях и т.д. В *Пиковой даме* уже само представление Лизаветы Ивановны или графини *** – несмотря на её *функцию* при освящении Германа как главного героя – заслуживает особого внимания рассказчика, что, впрочем, никоим образом не связано с центральными событиями.

10 Интересно, какое внимание уделяется образу Томского, точнее, описанию его переживаний, не имеющих прямой связи с центральной темой повествования: „В самый тот вечер, на бале, дуясь на молодую княжну Полину***, которая, против обыкновения, кокетничала не с ним, желал отомстить, оказывая равнодушие: он позвал Лизавету Ивановну и танцевал с нею бесконечную мазурку. (...) Дама, выбранная Томским, была сама княжна ***. Она успела с ним изъясниться, обежав лишний круг и повертевшись перед своим стулом. Томский возвратился на свое место, уже не думал ни о Германне, ни о Лизавете Ивановне” (589).

11 В случае Лизаветы стимул к её действиям является следствием сексуально-эротического императива, у Германа же это страсть, связанная с корыстолюбивыми целями.

манна (как бы случайно!) повторяет конвенциональное поведение, известное из тогдашних (сентиментальных или романтических) романов, чем ловко пользуется Германн, плетя свою интригу¹². Но и с Германном происходит нечто подобное: в своей страсти к деньгам он пытается воздействовать на случай (выигрыш от комбинации трёх карт) и сделать его правилом (= т.е. конвенцией), несмотря на то, что графиня пытается убедить его в том, что это всего лишь шутка¹³. Получается, что и Германн как бы оказывается жертвой (нечестной) интриги, когда случай не оборачивается правилом, как следствие – Германн сходит с ума. От того, что желание или конвенция (*sic!*) не выполняется (Германн не любит Лизавету, комбинация из трёх карт не приносит успеха), роковым образом рушится ожидание¹⁴. Мы являемся свидетелями своеобразного парадокса: герой ищет в иррациональном правило, т.е. рациональное объяснение – следовательно, мы имеем дело со смешением двух уровней.

То, что действительно речь идёт о смешении двух уровней, становится ясным из речи рассказчика, подчёркивающего значение рациональной мотивации. Именно последняя и оправдывает действия обоих героев: встреча Лизаветы с Германном, как и Германна с графиней, даёт возможность обоим главным героям осуществить переход, заняв иное, лучшее положение в общественной иерархии. Об этом говорит как рассказчик, так и сам герой: Лиза была

12 „Возвратясь домой, она [Лизавета Ивановна, *М.Я.*] побежала в свою комнату, вынула из-за перчатки письмо: оно было незапечатано. Лизавета Ивановна его прочитала. Письмо содержало в себе признание в любви: оно было нежно, почтительно и слово в слово взято из немецкого романа. Но Лизавета Ивановна по-немецки не умела и была им очень довольна. Однако принятое ею письмо беспокоило ее чрезвычайно. Впервые входила он в тайные, тесные сношения с молодым мужчиною. (...) Сорвав печать, он нашел свое письмо и ответ Лизаветы Ивановны. Он того и ожидал и возвратился домой, очень занятый своею интригою” (586-587).

13 „Германн остановился. Графиня, казалось, поняла, что от нее требовали; казалось, она искала слов для своего ответа. – Это была шутка, – сказала она наконец, – клянусь вам, это была шутка!” (588).

14 Более подробно о соотношении конвенциональное – неконвенциональное см. далее.

самолюбива, живо чувствовала свое положение и глядела вокруг себя, – с нетерпением ожидая и з б а в и т е л я (585)¹⁵.

Мотивация, которой тешит себя Германн, иная, хотя и похожая:

Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои верные карты, вот, что утроит, усмерит мой капитал и доставит мне покой и независимость! (586).

Подобные, на разуме основанные размышления, соприкасаются в тексте с аффективно-эмоциональным, иррациональным ходом рассуждений, за которым стоит страсть. Налицо очевидная раздвоенность:

Что, если, – думал он на другой день вечером, бродя по Петербургу, – что, если старая графиня откроет мне свою тайну! – или назначит мне эти верные три карты! Почему же не попробовать своего счастья?..

Переплетение рационального с иррациональным обобщают слова рассказчика: „Эта минута решила его участь” (586).

15 В душе Лизаветы, начитавшейся романов, но не знакомой с немецкой литературой, откуда и было дословно переписано любовное признание к ней Германна, письмо его рождает большое чувство, которое означает для неё *спасение*. (Германн выступает потенциальным *избавителем*). Подобное соотношение мы встречаем и в *Евгении Онегине*. Татьяна, которая идентифицирует себя с героинями прочитанных художественных произведений, напишет под влиянием своих любимых авторов письмо возлюбленному герою – Евгению: „Воображаясь героиней/ Своих возлюбленных творцов,/ Клариссой, Юлией, Дельфиной./ Татьяна в тишине лесов/ Одна с опасной книгой бродит/ Она в ней ищет и находит/ Свой тайный жар, свои мечты,/ Плоды сердечной полноты,/ Вздыхает, и себе присвоя/ Чужой восторг, чужую грусть,/ В забвенье шепчет наизусть/ Письмо для милого героя...” (Пушкин 1963: 72). Как Татьяна, так и Лизавета, пережив сильное разочарование, осознают тщету своих романтических представлений о влюбленности и счастливо выходят замуж, между тем, как оба героя (Евгений Онегин и Германн) становятся *жертвами* самих себя. Отношение к литературе, а именно, идентификацию Татьяны и Лизаветы с литературными персонажами, которую героини успешно в себе преодолевают, можно воспринимать как пародирование Пушкиным романтического канона.

Двойственность, проявляющаяся ещё и в психологическом описании главных героев¹⁶, несоответствие между ожидаемым/желанием и реальной жизнью порождает двусмысленность в развитии повествования, а вследствие чего и странность, необычность, приводящую к смешению различных миров или перспектив. С этой точки зрения особый интерес вызывает сплетение карточной игры и реальной действительности в перспективе Германна:

Увидев молодую девушку, он говорил: „Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная.” У него спрашивали: „Который час?”, он отвечал: „Без пяти минут семерка” (592).

Пиковая дама тоже представляется ему как старая графиня:

В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его... – Старуха! – закричал он в ужасе (593).

Скрещение *миров* очевидно, слова Чекалинского об окончательном поражении Германна, мол, дама его убита, символическим образом связуют обе реальности воедино. Дама убита в карточной игре = она проиграла, так же как и старой графини уже нет в живых – и Германн чувствует, что он виноват в её смерти, т.е. он убийца старухи.

Различные мотивы, не получающие развития в повести, наличие нескольких перспектив, возникающих из-за множественности различных взглядов героев, что отражается и в речи рассказчика, психологическая мотивация, двойственность, недосказанность, возможность двусмысленной интерпретации событий – вот главные особенности структуры повести *Пиковая дама*.

Очевидно, что структура *Пиковой дамы* свидетельствует о значительных изменениях, вносящих динамику в структуру повести. Если в повести тема строится как соотношение событие – действия, поступки/отклик – идея, то в варианте пушкинской повести на первое место выступает идея/страсть, вызывающая реакцию героя, после чего и происходят какие-то

¹⁶ Проявляющаяся не только в переплетении фантастики и действительности, на что обращал внимание Достоевский.

события¹⁷. О наличии отступлений от привычной структуры повести свидетельствует наличие различных мотивов, находящихся вне связи с центральной тематикой, которые, развиваясь в самостоятельные темы, говорят о попытке сделать самостоятельными действующими лицами второстепенных персонажей. Повесть характеризуется тем, что она основывается на одном центральном событии, которое связано с главным героем, между тем, как второстепенные герои выполняют свою, чётко определённую функцию по отношению к событию или к главному герою. В *Пиковой даме* вырисовываются не только наброски самостоятельных тем, но и различные перспективы литературных героев. Наличие множества перспектив, разноязыкость или полифония, по мнению М. Бахтина, является основной чертой жанра романа¹⁸.

Упомянутые характеристики романного жанра свидетельствуют об отходе Пушкина от романтической эстетики, предвещающая наступление новой поэтики, соответствующей социальным изменениям, приведшей к созданию великих романов русского реализма¹⁹.

17 М.О. Гершензон в *Образах прошлого* пишет: „Как верно изображён в *Пиковой даме* весь этот переход от внешнего обнаружения страсти через поступок (типичная для всякой страсти попытка осуществления) к внутреннему её разгару, где самый поступок своими многообразными последствиями весь идёт на её усиление” (Гершензон 1912: 75).

18 „Роман как целое – это многостильное, разноречивое, разноголосое явление (...) стиль романа – в сочетании стилей; язык романа – система ‘языков’ (...). Слово, пробиваясь к своему смыслу и к своей экспрессии через чужесловесную разноакцентную среду, созвуча и диссонирова с ее различными моментами, может оформлять в этом диалогизованном процессе свой стилистический облик и тон” (Бахтин 1975: 75-76, 91).

19 Данная мысль не допускает возможности безусловного отнесения этого произведения Пушкина к реализму. Парафразируя мысль Достоевского о *Пиковой даме*, заметим, что ни одно художественное произведение не является однозначным, поэтому его нельзя подвергать автоматической классификации. Правда, анализ поэтики открывает некоторые особенности, которые, с одной стороны, могут быть отнесены к характеристикам романтизма, а с другой – реализма. Несколько схематизируя, отметим, что о некоторой близости романтизму говорит выбор мотивов: фантастика, мечты, безумие. В то же время, в повести можно заметить черты пародии на романтический канон – наглядным примером тому служит письмо (признание в любви), в романтизме являющееся способом коммуникации *par excellence*, в повести же его роль

В начале шестой главы Пушкин пишет:

Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место (592).

Будто бы слово рассказчика релятивизируется оттого, что в тексте можно отыскать многочисленные примеры, свидетельствующие о коллизии различных сил. Снова расширим предварительную гипотезу, в которой мы утверждали, что в *Пиковой даме* не идёт речь лишь о коллизии реальности и фантастики, поскольку граница одного и другого оказывается стёртой. Попытаемся представить уровни, на которых происходит это взаимопереплетение. Кажется, что именно в этой двойственности, в одновременном бытии двух идей, которые *с трудом одновременно сосуществуют в человеке и в природе*, лежит ключ к пониманию этого произведения Пушкина.

Анализ поэтики приводит к выводу о том, что центральным организационным принципом текста является амбивалентная антитеза, одновременно свидетельствующая также о специфическом отношении к миру²⁰. При этом, особую роль играет „анекдот”, история, связывающая две силы, две крайности – т.е. два в своём основании различных, однако противопоставленных лишь в принципе, способа восприятия действительности. К первому способу относится точка зрения и речь рассказчика, повествующего о *происшествии*, приклю-

деградирующая, поскольку оно становится средством для достижения абсолютно прозаической цели Германна – вынудить графиню открыть ему тайну и с её помощью получить в игре деньги. Центральный персонаж (Германн) также никакой не романтический мечтатель, авантюрист или влюбленный (несмотря на его страсть, являющуюся истинно романтическим мотивом). Изображая его душевный мир (его действия являются психологически мотивированными), тщательно воссоздавая все подробности, автор рисует картину реальной жизни (называя при этом даже автора картин, висящих в спальне графини, упоминает достижения тогдашней науки – ср. 588) – в этом он, конечно, ближе к реалистическому описанию действительности.

20 Структурная модель борьбы противостоящих сил является принципом, который безусловно можно связать с эстетикой романтизма – речь идёт о романтическом переосмыслении понятия гармонии. Зачастую поэтический образ противоречия в романтизме уподобляется борьбе двух противоборствующих космических сил.

чившемся с Германном и Лизаветой как о ряде причинно-следственных связей, рефлектирующих реальные социально-исторические условия; второй способ представляет осмысление событийного ряда в рамках более широких, общих закономерностей, связанных не только с определённым историческим периодом, но и имеющих метафизическое значение²¹. *Пиковая дама* являет собой пример того, как в тексте соединяются два упомянутых противоречивых (во всяком случае, внешне) способа восприятия мира, характеризующих человеческое сознание, находящееся на различных уровнях развития и культуры. Речь идёт об *историческом* и *мифологическом* мышлении²².

21 Портрет главного героя окрашен наличием многочисленных противоречий, о которых упоминает Томский, характеризуя Германна: „Этот Германн, (...) лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля” (589). Реально существовавший человек (Наполеон) поставлен бок о бок с обычным, простым человеком (Германн), конкретной исторической личности (Наполеон) протипоставлен метафизический образ (Мефистофель), воспринимаемый нами как персонификация зла. Неожиданное, дерзкое сравнение Германна с Наполеоном и Мефистофелем – по своему значению противоречивое – предвещает Германну катастрофу, ведь две неподвижные идеи не могут существовать одновременно, как в природе не могут два тела занимать одно и то же место (ср. 592).

22 В понимании мифологического мышления мы исходим из определений, данных А.М. Пятигорским, В.В. Ивановым, Д.М. Сегалом, С.С. Аверинцевым и К. Юнгом. Так, под мифом (или мифологическим мышлением) мы понимаем способ восприятия мира, формирующийся в обществе как ответ на вопросы, связанные с существованием мира и человека. Для него характерна связь с так наз. архетипами мифологического мышления, свидетельствующими о первобытных, неосознанных, иррациональных представлениях о человеке и мире. При этом мы разделяем мысль о том, что миф, являясь продуктом дорефлексивного коллективного творчества, отражает реальность в чувственных образах – конкретных персонификациях и представлениях, воспринимаемых сознанием как нечто реально существующее. Мифологическое мышление понимается нами как нечто полностью эквивалентное науке – как целостная система, свидетельствующая о неосознанном способе восприятия и описания мира.

В связи с этим, в двух словах обозначим соотношение миф – литература, имеющее особое значение для продолжения наших рассуждений. Ю.М. Лотман, З. Минц в статье о литературе и мифе обращают внимание на то, что взаимоотношение этих понятий следует рассматривать с эволюционной и типологической точек зрения. Если эволюцион-

Учитывая вывод об амбивалентной антитезе как о важнейшем явлении и, одновременно, способе понимания мира, можно было бы предположить, что мифологический и исторический аспекты в *Пиковой даме* будут связаны воедино. Повесть организована таким образом, что приводит – с той или с другой перспективы – к разрешению загадки (тайна трёх карт), таким образом, её действительно можно объяснить двояко, о чём говорил уже Ф.М. Достоевский, подчёркивая, что описанные необычные события, произошедшие после смерти графини, можно приписать болезненной фантазии Германна или объяснять их как связь двух миров – реального и вымышленного. Появляется двойственность, амбивалентность – в то же время, чуть что-либо в повести покажется нам реальным, как уже в следующий момент, релятивизируется и оказывается под вопросом. Характерно, что в развитии повести как литературные герои, так и читатель всё время пребывают как бы на границе, на стыке – между одной и другой возможностью объяснения событий: фантастическое становится реальным, реальное – фантастическим, мифологическое переплетается с историческим, историческое с мифологическим²³.

ный взгляд включает в себя представление о мифе как об определённой ступени развития сознания в так наз. дорефлексивный период, то типологический взгляд рассматривает литературу и миф как два параллельно существующих представления о мире. Оба понятия, таким образом, следует воспринимать как два способа рефлексии мира, причём, один *преломляется* в другом. Мифологическая стадия развития культуры не означает отсутствия литературы, но лишь преобладание мифологических тенденций в культуре. Подобная доминация происходит тогда, когда под воздействием различных социальных ролей в реальной жизни общественной группы оживает представление о существовавших когда-то родственных связях, причём особую роль играет неповторимый, исключительный образ. Понятно, что для так наз. мифологических текстов характерна ритуализация или рассказ о первоначальном устройстве мира, о его возникновении и развитии (ср. Лютман; Минц 1981; см. также Аверинцев 1967).

- 23 Именно в контексте упомянутой двусмысленности следует понимать лаконичное замечание Томского о Германне, который, по его мнению, с одной стороны, подобен Наполеону (исторической личности), с другой – Мефистофелю (падшему ангелу зла, рождающемуся в мифологической перспективе).

Рассмотрим теперь, в чём проявляется характеристика исторического мышления. Ему свойственно представление о мире как о логичной иерархии элементов (объектов), в которой последние сохраняют свои качества, несмотря на пространственно-временные изменения. Логика основывается на фактах, проверить которые можно с помощью разума, причём, здесь действуют закономерности, связанные с определённым, базирующимся на договоре способе изменения мира. Чаще всего эта договорённость реализуется как конвенция, имеющая (как уже отмечалось) в *Пиковой даме* особое значение. Характерные черты конвенции отмечаются не только в представлениях Лизаветы о любовных взаимоотношениях²⁴, но и в ожидании победы Германна, который считает, что ему известна тайна трёх карт²⁵, это проявляется также в представлении карточной игры²⁶, а также в описании бала²⁷.

Изображение конвенций, сопровождаемое подробным описанием характерного для того времени *milieu* (спальня гра-

24 См. прим. 15.

25 То, что Германн воспринимает тайну трёх карт как конвенцию, подтверждается описанием его психического состояния: „Все ахнули. Чекалинский видимо смутился. Он отсчитал девяносто четыре тысячи и передал их Германну. Германн принял их с хладнокровием и в ту же минуту удалился” (593).

26 Пушкин использует принятые выражения, связанные с карточной игрой: *мирандоль* (это, когда игрок ставит маленькие суммы на две карты – в случае выигрыша ставка удваивается), *фараон* (вид карточной игры, распространённой в пушкинские времена), *соник* (та карта, что приносит выигрыш или поражение), *руте* (ставить на одну и ту же карту) и т.п.; в точности описывает ход игры: „Талья длилась долго. На столе стояло более тридцати карт. Чекалинский останавливался после каждой прокидки, чтобы дать играющим время распорядиться, записывал выигрыш, учтиво вслушивался в их требования, еще учтивее отгибал угол, загибаемый рассеянною рукою” (592).

27 „Она (графиня) участвовала во всех суетностях большого света; (...) к ней с низкими поклонами подходили приезжающие гости, как по установленному обряду, и потом уже никто ею не занимался. У себя принимала она весь город, наблюдая строгий этикет и не узнавая никого в лицо” (585). Пушкин использует также выражения, связанные с бальным этикетом: *vis-à-vis* („когда не доставало *vis-à-vis*” – т.е., когда не было пары), *oubli ou regret* (речь идёт о формуле вопроса, на основе которого кавалер выбирает на балу даму).

фини) следует понимать как попытку создать правдоподобный образ русской жизни начала XIX века:

По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы славного Leroua, коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом (588)²⁸.

Даже представленные в *Пиковой даме* этикетные формы обращения полностью рефлектируют в русской языковой конвенции начала XIX века, где особую роль играют французские выражения: *grand'taman*, *Bonjour*, *mademoiselle Lise*, *la Vénus moscovite*, *oubli ou regret*, *a l'oiseau royal*, *une affectation* и т.д. В зависимости от взаимоотношений между героями изменяется также форма обращения к отдельным лицам, а вместе с тем и сама лексика и фразеология, используемые в разговоре, что свидетельствует об определённом уровне конвенциональности процесса общения²⁹.

В структуре повести раскрывается стремление Пушкина показать русскую действительность самым что ни на есть достоверным (объективным) образом. При этом вполне логично, что он изображает психологически мотивированные образы, отмечая обстоятельства, породившие определённые черты их характеров³⁰.

28 Монгольфьеров шар это первый шар, наполненный горячим воздухом. Полёт на нём был осуществлён братьями Монгольфьер в 1783 году; Месмер – немецкий врач конца XVIII – начала XIX века, использовавший в процессе лечения гипноз и колдовство.

29 Графиня и Томский обращаются друг к другу в разговоре только по-французски: „Здравствуйте, *grand'taman*, – сказал, вошедши, молодой офицер (...) Что такое, Paul? (...) Ну, Paul, – сказала она потом, – теперь помоги мне встать. (...) Paul! – закричала графиня из-за ширмов, – пришли мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних. Как это, *grand'taman*?” Отношение графини к Томскому отмечено определённой экспрессивностью, но в то же время, клишированной любезностью: „И, м о й м и л ы й! Что в ней хорошего?” (584).

30 Ср.: „Социальный реализм Пушкина, его протезизм, позволили раскрыть драму человека буржуазного общества уже на самой заре этого нового мира. (...) Иной характер и иная судьба у Германна. Он русский, но сын обрусевшего немца. Для Пушкина важен этот западный заквас Германна. Он буржуазный человек, и потому в его нравственном обли-

С точки зрения исторически мотивированного восприятия действительности можно относиться к *Пиковой даме* как к историко-психологическому исследованию. Понятно, что читатель XIX века, по словам П. Анненкова, с таким воодушевлением воспринявший повесть, увидел в нём прежде всего разговор о сегодняшнем дне. Всё фантастическое в повести, следовательно, можно отнести за счёт особенностей тогдашнего времени – краткое замечание в конце повести *Германн сошел с ума* давало ясно понять читателю, что история вполне реальная: все фантастические сцены (видения Германа) объяснимы (с позиций исторического мышления) – они лишь плод больного ума героя, охваченного чарующим *вымыслом, сказкой*.

Говоря об историческом мышлении и придя к выводу, что *Пиковая дама* даёт историку и социологу богатый материал для описания русской жизни, мы не должны упускать из виду историю жизни графини. Более подробное чтение убеждает нас в том, что в повести речь идёт не только о жизни в России начала 30-х годов XIX века, автор стремится показать также жизнь шестьдесятю годами раньше, когда графиня была в моде и своей красотой привлекла внимание известного французского соблазнителя, самого Ришелье (ср. 583-584). В повести, таким образом, возникает сравнение между прошлым и настоящим³¹, связанное с графиней: когда-то жестокая красавица *la Vénus moscovite* (прошлое), а теперь капризная умирающая старуха (настоящее). Сравнение связывается с мотивом бала: графиня*** в настоящем так же, как и прежде, ездит на балы, хотя и в одежде, сшитой по старинной моде французского двора (ср. 584). Очевидно, что старуха-графиня не идёт в ногу со временем, поэтому и понятно, что *встречи* с молодым Германном ей не пережить. Кажется, что в сопоставлении этих двух временных отрезков символическим образом

ке подчеркнуто не национальное, а космополитическое (...)» (Макогоненко 1974: 290-291; цит. по: Бжоза 1975: 89).

31 С целью подчеркнуть связь с действительной жизнью Пушкин упоминает в повести реально существовавших тогда (во 2-ой половине XVIII века) людей. Казанова де Сенгал, авантюрист, оставивший воспоминания, в которых описывается жизнь представителей высшего света в XVIII столетии (583); Семён Г. Зорич – известный картёжник, в 1777-1778 приближённый Екатерины Великой (583).

выражено критическое отношение Пушкина к дворянству (графиня), не способному привыкнуть к происшедшим в обществе изменениям. Так „анекдот” с картами метафорически даёт возможность осмысления русской истории³². При этом речь не идёт лишь о соотношении прошлое – настоящее, есть там также взгляд в будущее. Встречу старой графини и Германна можно понимать как столкновение двух слоёв общества – дворянства и нарождающейся буржуазии. В художественном пространстве *Пиковой дамы* сливаются воедино три временных пласта, в их сопоставлении и формируется взгляд на закономерности развития русского общества³³.

Очевидно, что в *Пиковой даме* просматриваются те характерные черты, выделенные нами как важнейшие для творчества поэта 30-х годов: Пушкин, который с интересом собирал в эти годы исторические рассказы, на их основе сумел построить тончайшее изображение психологически мотивированного образа маленького человека, а также создал реалисти-

32 „Пространственно-временные связи моделируют мир *Пиковой дамы* так, что интерпретация повести, предпринимаемая с позиции историка или социолога, позволяет извлечь из неё богатую характеристику эпохи созданного ею общества вместе с рядом существенных для него вопросов” (Бжоза 1975: 89).

33 По мнению Бжозы повесть своей логикой построения очень напоминает *иллегелевский образец* диалектического мышления, развитый и расширенный Гегелем в его *Феноменологии духа*. Так что образец гегелевской триады якобы просматривается и в самой конструкции пушкинской повести, где борьба противоположностей превращается в нечто третье – новое (как знак будущей жизни – Лизавета Ивановна „выходит замуж за очень любезного молодого человека”): „Эти, отчетливо просматриваемые в структуре *Пиковой дамы* закономерности, своим внутренним логическим строем мысли чрезвычайно напоминают *иллегелевский образец* диалектического мышления, развитый и переосмысленный автором *Феноменологии духа* (...). Гегелевский образец триады ощущается и в основе архитектоники произведения Пушкина, где борьба противоречий превращается в главный фактор рождения *нового*, то есть *третьего* начала, обосновывая – как неизбежная закономерность бытия – всякое движение вперед. Та же структурная модель триады – независимо от воплощения в ней организации художественного мира с точки зрения исторического сознания – охватывает строение пушкинской повести в целом” (Бжоза 1975: 90).

чески объективное изображение действительности, приобретающее черты хроники.

В результате анализа была установлена важнейшая функция договора, закономерности, конвенции. На их основе выстраивается система отношений, проверить которые можно рациональным путём (так наз. объективное знание). Если следовать гипотезе и принять тот факт, что амбивалентная анти-теза является способом восприятия мира, можно ожидать, что подобная объективность безусловно будет релятивизована. О подобной релятивизации уже шла речь, когда мы рассуждали о разрушении конвенции – ожидания/желания Лизаветы и Германна. Ясно, что причиной этого является случай (*sic!*), из-за которого всё ожидаемое (рациональное/договоренное/объективное) превращается в неожиданное, и как следствие это изменение ведёт к неясности, двусмысленности или двойственности.

Таким образом, можно ожидать, что объективному, логичному, основанному на договоре – т.е. историческому мышлению – как будто случайно – будут противостоять способы иного осмысления действительности.

Рассмотрим подробнее как в *Пиковой даме* проявляются особенности мифологического мышления, вступающего в противоречие с историческим – лишь в принципиальном смысле – в действительности же, тесно с ним переплетающегося, открывающего путь комплексного объяснения мира и человека³⁴.

34 Характерно, что мифологические тексты, содержащие информацию о соотношениях, возникших в прошлом, повторяются как принцип в те периоды истории, когда чувствуется потребность в переоценке индивидуального или социального идентитета. В контексте наших рассуждений кажется уместным привести мнение исследователя Е. Мелетинского о структурных особенностях романа (*sic!*) XIX века: „Социально-исторический подход во многом детерминировал структуру романа XIX в., поэтому стремление преодолеть эти рамки или подняться над этим уровнем не могло не нарушить ее решительным образом. Неизбежное при этом увеличение стихийности, неорганизованности эмпирического жизненного материала как материала социального компенсировалось средствами символики, в том числе мифологической. Таким образом, мифологизм стал инструментом структурирования повествования” (Мелетинский 1976: 296).

По-видимому, *Пиковая дама* развивается по одной из универсальных мифопоэтических схем, являющихся особенностью архаических текстов космологического содержания³⁵. В.Н. Топоров в статье об архаичных схемах мифологического мышления в произведениях Достоевского приходит к выводу, что сущностью мифологического текста является задача, связанная со сверхъестественными явлениями, которую должен выполнить герой-избранник, чтобы космический принцип (гармония) не перевесил в другую, деструктивную свою противоположность (хаос)³⁶. Чтобы обеспечить равновесие, герой должен пройти на своём пути многочисленные испытания и в коллизии двух принципиально противоположных сил³⁷ найти ответ на вопрос о смысле своего (а часто и всего народа) существования.

Как своеобразное испытание можно трактовать и поступок Германна в *Пиковой даме*: герой проходит – в метафорическом смысле – определённый путь, который обеспечивает его личностный рост. Как уже было сказано этим развитием руководит случай, который Германн пытается превратить в правило, конвенцию, закономерность³⁸. Германн, с мифоло-

35 Ср. структуру петербургской повести *Медный всадник*. В произведении, возникшем одновременно с *Пиковой дамой*, можно отметить аналогичную схему. Подробнее об этом см. Jakobson 1979.

36 „Универсальные мифопоэтические схемы реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей *основной* задачи (сверхзадачи), от которой зависит все остальное. Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному, предсказуемому (‘видимому’) космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое (‘невидимое’), хаотическое состояние. Решение задачи мыслится как *испытание* – *поединок* двух противоположающихся сил, как нахождение ответа на основной вопрос существования. Напряжение борьбы таково, что любой член бинарных оппозиций, определяющих семантику данного универсума, становится *двусмысленным*, *амбивалентным* (...)” (Топоров 1973: 227).

37 Ср. мысль о двух неподвижных идеях из начала VI главы *Пиковой дамы*.

38 В связи с этим уместным кажется вспомнить рассуждения Бахтина о романе. Бахтин подчёркивает, что в так наз. романном (бесконечном) авантюрном времени всеми событиями руководит случайность. Авантюрное „время случая” есть специфическое время вмешательства иррациональных сил в человеческую

гической точки зрения, уже не просто инженер, а носитель сил зла – с душой Мефистофеля – в борьбе за выигрыш, пытающийся победить старую графиню, чтобы та ему выдала секрет трёх карт³⁹. Германн на своём пути переходит от исторического мышления (рациональная аргументация) к мифологическому (иррациональная аргументация), не отдавая себе при этом отчёта в том, что он преступает границу того и другого – рациональную аргументацию (тайна трёх карт является логическим правилом) он превращает в закономерность мифологического. Переход проявляется также в изменившемся поведении Германна: в доме графини им полностью овладевает страсть, магическая сила (реакции его иррациональны) – чтобы её удовлетворить, он предаётся бесконтрольному поведению⁴⁰; в городе же, (где магия отсутствует) он расчётливый и дисциплинированный человек (известный своим рационализмом).

Благодаря переходу Германна в мир мифологического, претерпевает изменения также сам образ этого мира. Если до этого он изображался с позиции исторического мышления, то теперь он начинает приобретать черты иной, символической образной картины. С позиций мифологического мышления особая роль принадлежит графине, поскольку она появляется как персонаж реального (исторического), так и фантастического (мифологического) мира: графиня, в прошлом молодая красавица *la Vénus moscovite*, в момент встречи с Германном – страшная старуха, умирает, чтобы затем *восстать из мёртвых* и трижды предстать перед Германном как живая⁴¹. Из

ж и з н ь (Бахтин 1975: 245). Черты авантюрного в *Пиковой даме* очевидны.

39 То, что Германн действительно изображён носителем сил зла, в повести выражено эксплицитно: „... откройте мне вашу тайну! – что вам в ней?.. Может быть она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором... Подумайте: вы стары; жить вам недолго, – я готов взять грех ваш на душу. Откройте мне только вашу тайну!” (589).

40 „– Старая ведьма! – сказал он, стиснув зубы, – так я ж заставлю тебя отвечать... С этими словами он вынул из кармана пистолет” (589).

41 Когда он склонился над гробом, ему показалось, что „мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом” (591). Вторая встреча вообще не вызывает никаких сомнений в том, что она произошла наяву: „Через минуту услышал он как отпирали дверь в пе-

этого следует, что смерть не конец, но превращение, перерождение, иная жизнь прежнего существа. Процесс, свидетельствующий о переходе из одного состояния в другое, в пушкинской повести принимает амбивалентную форму. Последняя проявляется уже в несоответствии между возрастом графини и её внешним видом: выше уже отмечалось, что старуха, всё ещё „таскается на балы”, одеваясь при этом как молодая *la Vénus moscovite* в свои шестьдесят лет⁴².

Другой наглядный пример, указывающий на переход из одного качества существования в другое, описание старухи-графини в её разговоре с Германном. Здесь представление о молодящейся графине, одетой по моде времён своей юности, замещает образ полумёртвой старухи, при взгляде на которую, кажется, что она принадлежит уже миру иному:

Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось абсолютное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма (588).

Внешняя роскошь одежд графини (знак молодости и прошлого), с одной стороны, и душевная немощ (настоящее), с другой, свидетельствуют о той двойственности, которую можно представить как коллизии двух сил, соединение физического, реально существующего, с потусторонним – *физически не существующим*. Смерть как соприкосновение двух миров, сама по себе не означающая конца, но лишь перерождение в ином обличье, является одной из существенных черт мифологического мышления.

редней комнате. (...) Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье. (...) Германн узнал графиню! – Я пришла к тебе против своей воли, – сказала она твердым голосом, – но мне велено исполнить твою просьбу” (591). В третий раз графиня является ему как пиковая дама: „В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его... – Старуха! – закричал он в ужасе” (593). Напомним лишь, что в мифологических текстах число *три* безусловно имеет символическое значение.

42 „Графиня участвовала во всех суетностях большого света; таскалась на балы, где сидела в углу, разрумяненная и одетая по старинной моде, как уродливое и необходимое украшение бальной залы” (585).

В повести ясно видна ещё одна особенность мифологического: всё происходящее повторяется циклически – в этой повторяемости происходит замена. Когда один индивидуум умирает, его роль берёт на себя другой индивидуум, связанный с первым. В *Пиковой даме* это недвусмысленно показано: как у графини была воспитанница, так и Лизавета Ивановна берёт к себе бедную родственницу – тем самым перенимая роль графини (ср.: 593).

Принцип цикличности или повторяемости проявляется также в изображении карточной игры. Когда стихает возбуждение от выигрышей Германна и его окончательного поражения, всё снова идёт так, словно ничего и не произошло. Рассказчик лаконично замечает: „Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом” (593).

Амбивалентность, отсутствие чётких границ между существованием и несуществованием, жизнью и смертью, цикличность – это всё основные характеристики, свидетельствующие в пользу близости Пушкина мифологическому мышлению.

Вышеприведённые аргументы в пользу роли основных элементов и соотношений, существенных для мифологического мышления, не означают ещё, что Пушкин безоговорочно выступает за логику мифа. Последняя появляется как одна из возможных, действительно существующих точек зрения, и одновременно с другими, противоположными ей (историческими), творит картину мира. Мир двойственен, амбивалентен. Именно его амбивалентность порождает многочисленные комплексные ассоциации, так наз. семантические сдвиги, которые делают относительными устоявшиеся схемы рассуждений (как для исторического, так и для мифологического мышления) и уводят читателя в неожиданном направлении.

Теперь стоит остановиться на том, как Пушкин именует своих героев. Их имена дадут наглядное представление о системе ассоциаций. Любопытно, что Пушкин не называет фамилию графини (её имя – Анна Федотовна – появляется только один раз в начале повести), которую так и называют её ти-

тулом, хотя он и приобретает значение имени собственного⁴³, сохраняя при этом, в целях обобщения, характеристику имени нарицательного – то есть имеются в виду „графини вообще”. Таким образом, имя как таковое становится обозначением определённых общих характеристик. Речь идёт об обобщениях такого рода, какие встречаются в мифологических текстах. Там уже само именование героя – например, царевич, принцесса (графиня) – говорит об особе с заданными характеристиками: напр., героя/героини приключений. Таким образом, выбор имён в *Пиковой даме* напоминает мифологический принцип номинации⁴⁴.

По этому же принципу поименованы Германн и Лизавета. Это не просто имена собственные, но имена, связанные с неким общим представлением о героях, их получивших. Имена следует рассматривать в контексте тогдашней русской жизни и культуры. Если иметь в виду, что в период появления пушкинской *Пиковой дамы* в русском обществе пользовались большой популярностью повесть русского писателя сентименталиста Карамзина *Бедная Лиза* и поэма Гёте *Германн и Доротея*, станет понятно, что произведение Пушкина выполнило функцию динамизации уже канонизированных представлений о ценности обоих имён – Германн и Лиза/Лизавета как обозначений определённых характеристик⁴⁵. С позиций рус-

43 Речь идёт о графине – в своё время *московской Венере*, которой восхищался сам князь Ришелье, историческая личность, известная из времён Людовика XV.

44 Более подробно см. об этом в: Лотман; Успенский 1973: 282-283.

45 Подтверждением тезиса о том, что имена литературных героев были результатом тщательного отбора, являются произведения русских классиков, от Фонвизина – ср. комедию *Недоросль* (напр. Правдин, Стародум, Простакова) – до Грибоедова в *Горе от ума* (Молчалин). То, что Пушкин уделял достаточно большое внимание выбору имени своих героев, подтверждает исследование Ю.М. Лотмана о романе *Евгений Онегин*: „Имя ‘Евгений’ воспринималось как значимое и было окружено ярко выраженным смысловым и эмоциональным ореолом. Начиная со второй сатиры Кантемира, Евгений (греч. ‘благородный’) – имя, обозначающее отрицательный, сатирически изображённый персонаж, молодого дворянина, пользующегося привилегиями, но не имеющего их заслуг (...). Сатирический образ щеголя-дворянина дается также в романе А.Е. Измайлова *Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества*. (...) детали работы П [Пушкина – прим. М.Я.]

ской культуры особенно интересным представляется сравнение с Карамзиным. Между *Бедной Лизой* и *Пиковой дамой* заметно сходство. В обоих произведениях Лиза – простая девушка (маленький человек), жертва коварного мужчины, воспользовавшегося её любовью. Однако в *Пиковой даме* происходит существенная динамизация ситуации. Если Лиза Карамзина, потрясённая пережитым разочарованием, бросается в воду и умирает, Лиза(вета) у Пушкина является активным действующим лицом и, несмотря на страшное разочарование в любви, вступает в счастливый брак. Это изменение в устоявшемся, известном клише, следует понимать, с одной стороны, как полемику с традицией, т.е. с парадигмой сентиментализма, с другой, как новый этап в процессе мифологизации героя. Имя Лиза, таким образом, в сознании русского образованного читателя становится символом определённых обобщений, при этом каждый раз при новом именовании героини Лизой, имя это будет восприниматься не только как собственное, но и как нарицательное (двойственность!) – т.е., как имя личности с определёнными, заданными характеристиками, причём, из-за специфики исторического материала, происходит динамизация архетипического и как следствие – релятивизация мифологической логики⁴⁶.

Снова мы находим подтверждения тому, что амбивалентная антитеза не только является важнейшим художественным приёмом, используемым в структуре *Пиковой дамы*, но и может восприниматься как способ составления общей картины мира.

Похоже, что используя открытые, многоуровневые, амбивалентные антитезы можно поставить *Пиковую даму* в один ряд с текстами, выражающими – следуя терминологии М. Бахтина – гротескное отношение к миру. Для последнего, по Бахтину, свойственно особое представление о времени как постоянной метаморфозе, непрерывной динамике единства полярных противоположностей и двойной аспект в восприятии вре-

над первой главой позволяют говорить о его знакомстве с романом Измайлова” (Лотман 1983: 113).

46 Речь идёт о близком процессе порождения мифологического, подобном тому, что отмечается в словенской культуре, например, в случае с прототекстом – *Крещение при Савице* Ф. Прешерна и именем Чертомир; ср. Juvan 1990.

мени – речь идёт о так наз. двумирности (Бахтин 1965: 8, 26).

В этой двумирности, являющейся знаком народной смеховой культуры, именно смеху, который сам по себе отличается амбивалентностью, принадлежит исключительно важная роль: превозносит и высмеивает, отрицает и утверждает, являясь одновременно – как пишет Бахтин – гробовщиком и возродителем действительности (*там же*, 15). Этого (очищающего) смеха в *Пиковой даме* нет, остаётся двумирность, которую не способен осознать, рефлексировать пушкинский герой, отчего он и сходит с ума.

Как выражение двумирности следует понимать также слова Достоевского из цитаты, приведённой в начале настоящей статьи: фантастическое должно быть в таком тесном контакте с реальностью, что практически воспринимается действительно существующим. В *Пиковой даме*, следовательно, мы имеем дело с фантастической реальностью, которая и является отражением русской действительности. Не удивительно, что этот фантастический реализм воплощается в форме гротеска, перерастающего в модель русской действительности, до тонкостей отточённую Гоголем⁴⁷ и многочисленными его последователями на протяжении дальнейшей истории русской литературы (Ф. Достоевский, А. Белый, М. Булгаков и т.д.).

Мир *Пиковой дамы* – постоянно изменяющийся и ускользающий. Только появится ощущение, что мы докопались до смысла, как тут же, в следующий момент его сменяет сознание относительности наших представлений – перед читателем идёт постоянная игра (*sic!*) значений, двойственность, в которой переплетаются историческая и мифологическая логика. То, что с позиций одного выглядит правдой (конвенция, реальность), с позиций другого *не-правда*. Неслучайно, что при этом особая роль отводится карточной игре, являющейся не только связующим звеном между первым и вторым, но и самой действительностью. Соотношение карты – действитель-

⁴⁷ Известно, что Пушкин задумывал написать комедию о человеке, которого в провинции принимают за важного чиновника, в действительности им не являющегося – эту тему он подарил Гоголю, который впоследствии написал комедию *Ревизор*. Идея *Мёртвых душ* также принадлежит Пушкину.

ность – иррациональность/фантастика, намеченное Пушкиным уже в комментарии, следующем за названием повести, а также в эпиграфе к первой главе, осмысливается и находит своё место в контексте пушкинского понимания истории.

Соотношение карты – игра – действительность исключительно проницательным образом описано в статье Ю.М. Лотмана *Пиковая дама и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века* (Лотман 1992).

Лотман замечает, что в конце XVIII века карточная игра в России получает значение универсальной модели, модифицировавшейся в особую форму мифологизации (!) действительности (*там же*, 391).

Начало этого процесса относится к 1820 году, когда была переведена на русский язык повесть Э.Т.А. Гоффмана *Spielerglück*, ставшая в то время в русском переводе необычайно популярной. Тогда в России уже существовала довольно богатая традиция карточной игры и её разнообразных форм – от коллективных до рулетки и других форм азартных игр. Карточная игра была занятием, привлекавшим к себе исключительное внимание общества: особенно знаменитым был скандал, произошедший в 1802 году, когда влиятельный житель Петербурга, князь Голицын, поставил в игре на свою жену и проиграл её. Событие это свидетельствует о тесном переплетении между собой игры и реальной жизни. Лотман особенно подчёркивает этот факт, когда говорит о том, что игра в карты со временем стала прообразом реальных конфликтных ситуаций, карты же получили символическое значение в реальной жизни, что впоследствии и могло привести к тесному взаимопроникновению игры и действительности⁴⁸. Хотя на рубеже

48 „Семиотическая специфика карточной игры в ее имманентной сущности связана с ее двойной природой. С одной стороны, карточная игра выступает в своем единстве как аналог некоторых реальных конфликтных ситуаций. Внутри себя она имеет правила, включающие иерархическую систему относительных ценностей отдельных карт и правила их сочетаемости, которые в совокупности образуют ситуации *выигрыша и проигрыша* (...). Однако, с другой стороны, карты используются не только при игре, но и при гадании.” (Вспомним комментарий Пушкина к названию – „Новейшая гадательная книга!” – М.Я.). „(...) Одновременно выступает на первый план иной тип моделирования, при котором активизируется семантика отдельных карт” (Лотман 1992: 392).

XVIII и XIX столетий азартные игры в России и были запрещены, они оставались излюбленным способом испытать судьбу. Игра на деньги заразила целые поколения, сам Пушкин не был чужд этому занятию. Так, в письме к Вульффу он пишет, что страсть (*sic!*) к игре – наисильнейшая из всех страстей (ср. Лотман 1992: 396). Понятно, что карточная игра наводила Пушкина на мысль о закономерностях самой игры, с другой стороны, ставила вопрос о закономерностях русского общества, в котором азартные игры приобретали всё большую популярность.

Рассуждения подобного рода связаны с ещё одним важным фактом: речь ведь шла о карточной игре в тогдашней столице – Петербурге. Сам по себе этот факт не имел бы особого значения, если бы он не был связан со специфическим местом, которое занимает Петербург в русской культуре. Новая столица, построенная по приказу Петра Великого в 1703 году на абсолютно не подходящем, заболоченном месте, вскоре начала производить своим видом западно-европейского города у её жителей ощущение *не-реальности*, фантастичности, неправдоподобности, что порождало представление о Петербурге как о городе-призраке. Понятно, что подобное представление дало толчок многочисленным идеям о причинах и закономерностях, приведших к созданию города. Всё более убедительной становилась мысль о том, что фактически строительство города явилось делом случая, самодурной идеи царя Петра Первого⁴⁹. Всё более в сознании русской интеллигенции утверждается мысль о фантастическом городе, где вполне ожидаемыми кажутся все необычные происшествия, непредвиденные обстоятельства, с которыми бывают связаны взлёты и падения в жизни отдельных людей. В петербургском пространстве необычайно тесно переплетаются действительная реальность и игра (случай, фантастика).

Аргументировать подобное переплетение можно и используя факты, свидетельствующие о закономерностях русской истории. Европеизация России, процесс, запланированный и начатый Петром, продолженный Екатериной Великой, означала прорыв европейского мышления и идей на русскую поч-

⁴⁹ Пушкин в 30-е гг. лично занимался исследованием этого вопроса, о чём свидетельствует петербургская повесть/поэма *Медный всадник*.

ву. За быстрыми темпами роста либеральных и вольнолюбивых идей никак не поспевало развитие общественной системы, все ещё имевшей форму абсолютной монархии, без развитого среднего слоя, с феодальными, реакционными взглядами, которые до 1861 года – приведём лишь один пример – препятствовали отмене крепостного права. Характерно, что с годами разрыв между ростом либеральных идей и окостеневшей системой общественного устройства увеличивается. Эта несоразмерность, по своему значению являющаяся амбивалентной двойственностью, оказывала дополнительное влияние на представление о ценности значения случая в русской истории. Уже во второй половине XVIII века, как в русском обществе, так и в литературе, происходит своего рода канонизация отношения к случаю как к непредвиденной игре обстоятельств⁵⁰. В представлениях, характерных для того времени, понятия счастья, успеха, карьеры всё чаще соединялись со случаем, что означало – с другой перспективы – в сущности, нарушение правил, закономерности и конвенции (*sic!*). Парадоксальным кажется тот факт, что эта ожидаемая неожиданность рождала в представлении человека идею случая, как действующей системы, имеющей свои закономерности: то, что понималось как правило, в действительности им не являлось, то же, что было случайным, обладало своими закономерностями. В связи с этим кажется интересной мысль Пушкина из его записных книжек: „Не нужно было ни ума, ни заслуг, ни таланта, чтобы ока-

50 В связи с этим следует упомянуть значение и роль *высочки*, которому случай отвёл историческую роль – напр. Наполеон: не случайно русская культура так часто занимается исследованием его *случая* – и, наверное, тоже не случаен тот факт, что Пушкин в *Пиковой даме* говорит о Германне как о Наполеоне, что Достоевский в *Преступлении и наказании* устанавливает связь, свидетельствующую о параллелях между обычным человеком – Раскольниковым, который не имеет права убивать, и Наполеоном, изменившим течение истории, причём ему было позволено убить тысячи людей в своих завоевательных походах. Упомянув Достоевского, обратим внимание на параллели, соотношения из *Пиковой дамы*: Лизавета – Германн – старуха-графиня и из *Преступления и наказания*: Соня – Раскольников – Лизавета – старуха-процентщица! (Ср. Лотман 1992: 396-400).

заться на самом верху государственной власти” – следовательно, важен был только случай (цит. по: Лотман 1992: 398).

На рубеже XVIII-XIX столетия в России формируется представление об общественно-политической истории как о непрерывной цепи случайностей, что будит в сознании представление о карточной игре, приходит к выводу Лотман (*там же*). Игра в карты стала не только *своеобразным языком*, в котором отражаются явления общественной жизни, она также влияла на представления о реальности⁵¹. Речь идёт о специфической символизации, когда играющий сталкивается с иррациональной силой, пытаясь отыскать в ней логически убедительную, рациональную закономерность⁵². *Пиковая дама* является наглядным примером упомянутой двойственности.

К тому времени, когда Пушкин занялся *Пиковой дамой*, вопрос случая или случайности уже приобрёл в его творчестве богатую традицию: часто это было отношение к случаю как к хаотической силе, разрушающей равновесие.

К тридцатым годам понимание Пушкиным случайности претерпевает радикальные изменения. Случай не является лишь синонимом хаоса, он начинает понимать его как специфическую форму порядка, высшей степени организованности, имеющей свои закономерности. Можно заметить, что и в пушкинском отношении к случайному есть своя амбивалентность, двойственность – случай является одновременно и знаком хаотичности, и выражением порядка, недоступного для человеческого понимания. Его амбивалентный характер просматривается уже в *Пиковой даме* – как соотношение между энтропией и информацией. Обобщая, можно утверждать, что с точки зрения истори-

51 Часто это было заметно в лексике – напр., вместо *двух неприятелей* использовалась синтагма *два игрока* и под. В *Пиковой даме* есть непосредственная аллюзия на то, как, во всяком случае, Германн, встретив молодую девушку, называет её червонная тройка. Не в последнюю очередь, сама графиня ему является в образе пиковой дамы.

52 В русской литературе часто можно заметить связь случайно полученного богатства с inferнальной силой – с *дьявольскими образами*, т.е. картами. Ср. произведения Достоевского (*Игрок*) или картины обогащения чудесным/фантастическим образом у Гоголя (*Портрет*, *Мёртвые души*).

ческого мышления закономерность всегда будет пониматься как информация. В то же время, когда мы обнаруживаем в повести подтверждение этому, мы тотчас же замечаем перспективу, которая свидетельствует о замене знаков. Случайность, являющаяся динамическим принципом, становится информацией⁵³. Это хорошо заметно в тексте из соотношения между *динамичным* и *статичным* (ср. также у: Лотман 1992: 409). Вот один из примеров „работы” случая: описание мгновенного перехода в состоянии полумертвой старухи:

Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться, глаза оживились: перед графинею стоял незнакомый мужчина (588).

Очевидно, что с позиций упомянутого соотношения случай выглядит как информация⁵⁴.

53 Ср. рассуждения Пушкина о случае в статье о *Истории русского народа*, в книге Н.А. Полевого: „Гизо объяснил одно из событий христианской истории: *европейское просвещение*. Он обретает его зародыш, описывает постепенное развитие, и отклоняя все отдаленное, все постороннее, случайное, доводит его до нас сквозь темные, мятежные и наконец рассветающие века. (...) Но проведение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* – мощного, мгновенного орудия провидения” (Пушкин 1996: XI: 127).

54 Для персонажей *Пиковой дамы* характерно, что они получают значение в формах обоих членов оппозиции: динамическое – статичное. Поэтому кажется логичным, что действие или состояние персонажа в тексте обозначают выражения, связанные, с одной стороны, с семантическим полем *движения* (живое), с другой – *покоя* (мёртвое). Таким образом, автор снова обращает внимание на постоянное изменение, амбивалентность принципов: характерно, что в связи с чувствами (иррациональным) появляются выражения, означающие резкое, толчкообразное движение: „Когда Томский спросил позволения представить графине своего приятеля, сердце бедной девушки забилося”; „Германн целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры.” Случайно выйдя ночью к дому старухи-графини „Германн затрепетал” (586); „Германн трепетал как тигр, ожидая назначенного времени” (587); Германн в страсти дрожит: „Он остановился и с трепетом ждал ее ответа” (589). Когда же Германн принимает

Чем больше внимания в 30-е годы Пушкин посвящает вопросам истории, тем яснее становится – при знакомстве со спецификой развития России – что случай является выражением динамики, он – движущая сила, направляющая исторические и социальные процессы. Значение случайного подчёркивается уже в стихотворении 1829 года:

О сколько нам открытий чудных
 Готовят просвещения дух
 И опыт, сын ошибок трудных,
 И гений, парадоксов друг,
 И случай, бог изобретатель (Пушкин 1963а: 127).

В своей неоконченной статье, посвящённой *Истории русского народа Н.А. Полевого* (Пушкин 1996: XI: 127), Пушкин высказывается о случайном как о факторе, делающем невозможным ясное понимание исторического процесса, и с другой стороны – представляющем собой механизм, выражающий закономерности этого процесса⁵⁵.

осознанно-рациональное решение потребовать у графини выдачу тайны трёх карт, он остаётся абсолютно спокоен: „Германн стоял, прислонясь к холодной печке. Он был спокоен: сердце его билось ровно, как у человека, решившегося на что-нибудь опасное, но необходимое” (588). Время, характерное для коллизии первого принципа и второго (иррационального и рационального, неожиданного и ожидаемого), особенно подчёркивается. В эти моменты происходит замена. Если иррациональное отношение характеризует лексика, выражающая движение, то тогда чувство будет описываться выражениями, означающими покой: „Германн смотрел в щелку: Лизавета Ивановна прошла мимо него. Германн услышал ее торопливые шаги по ступеням ее лестницы. В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызения совести и снова умолкло. Он окаменел” (588). „Графиня видимо смутилась. Черты ее изобразили сильное движение души, но она скоро впала в прежнюю бесчувственность” (589).

55 Лотман в своей статье приходит к заключению, что философское осмысление Пушкиным *случайного* отразилось также в его отношении к азартной игре. Пушкин не видел в ней лишь негативное начало, хаотическую силу, внезапно врывающуюся в человеческую жизнь или в мир культуры и общества. В игре проявляются иррациональные закономерности, недоступные для человеческого понимания, взрывающие автоматизм существования, выступающие в роли движущей силы повседневности.

В настоящей работе мы попытались показать, что основным принципом структурной организации *Пиковой дамы* является многослойная амбивалентная оппозиция, превращающаяся в специфическое отношение к действительности. Общим знаменателем соотношений: реальное – фантастическое, конвенциональное – неконвенциональное, однозначное – многозначное, рациональное – иррациональное, историческое – мифологическое, статичное – динамичное, информация – энтропия является именно случай, также представляющий собой в пушкинской системе взглядов амбивалентное начало.

Все амбивалентные соотношения, о которых шла речь в настоящей работе, следует рассматривать, с одной стороны, с позиции мировоззрения Пушкина, формирующегося в тридцатые годы, с другой стороны, следует видеть в них определённый этап развития русской культуры, получивший идейное осмысление в литературе, так называемого гоголевского направления. Для неё существенным моментом является гротескное отношение к миру, проявляющееся как амбивалентная антитеза, несмотря на то, что речь идёт об отношениях столь различающихся по характеру. На фоне упомянутых соотношений ясно проступает образ человека, с одной стороны, недетерминированного, свободного в выборе и принятии решений, с другой – судьбою связанного с традицией, согласно которой человек как индивидуум не может рефлексировать, поскольку понимание случайного ему недоступно. Отсюда становится понятным, откуда в русской литературе такое количество героев, чувствующих себя абсолютно потерянными от постоянного балансирования на стыке одного и другого начала этой символической оппозиции. Именно это хождение по стыку, балансирование на границе и – как следствие этого – двойственность является одной из основных характеристик русской модели культуры.

(Перевела на русский язык Т. Комарова)

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев, С.С.
1967 *Мифы*, в: *Краткая литературная энциклопедия*, Москва 1967: IV: 876-882.
- Анненков, П.А.
1873 *А.С. Пушкин. Материалы для его биографии*, Санкт-Петербург 1873.
- Бахтин, М.
1965 *Творчество Франсуа Рабле*, Москва 1965.
1975 *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975.
- Белинский, В.Г.
1955 *Полное собрание сочинений*, Москва 1955: VII.
- Бжоза, Г.
1975 *Дуализм имманентной мировоззренческой системы Пиковой дамы*, Познань 1975.
- Гершензон, М.О.
1912 *Образы прошлого*, Москва 1912.
- Достоевский, Ф.М.
1988 *Полное собрание сочинений в 30-и томах*, Ленинград 1988: XXX/1.
- Лотман, Ю.М.
1983 *Роман А.С. Пушкина Евгений Онегин. Комментарий*, Ленинград 1983.
1992 *Избранные статьи*, Таллинн 1992: II: 389-415.
1995 *Пушкин*, Санкт-Петербург 1995.
- Лотман, Ю.М.; Минц, З.Г.
1981 *Литература и мифология*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1981: XIII.
- Лотман, Ю.М.; Успенский, Б.А.
1973 *Миф – имя – культура*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1973: VI.

- Макогоненко, Г.П.
1974 *Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы*, Москва 1974.
- Мелетинский, Е.М.
1976 *Поэтика мифа*, Москва 1976.
- Ожегов, С.И.; Шведова, Н.Ю.
1993 *Толковый словарь русского языка*, Москва 1993.
- Пушкин, А.С.
1963 *Евгений Онегин*, Ленинград 1963.
1963а *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Москва 1963: III.
1993 *Золотой том. Собрание сочинений*, Москва 1993.
1996 *Полное собрание сочинений*, Москва 1996.
- Топоров, В.Н.
1973 *О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления*, в: V. der Eng & M.Grygar, *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague-Paris 1973.
- Jakobson, R.
1979 *The Statue in Pushkin's Poetic Mythology*, в: *Selected Writings*, New York 1979: V.
- Juvan, M.
1990 *Imaginarij Kersta pri Saviczi v slovenski literaturi*, Ljubljana 1990.

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИФ О ВДОХНОВЕНИИ В ЛИРИКЕ Г.Р. ДЕРЖАВИНА

Людмила Ходанен

Поэтическая мифология XVIII века получает наиболее полное воплощение в творчестве Г.Р. Державина. В создании эстетизированной мифологии поэзии XVIII века ему принадлежит завершающая роль. Это обусловлено общей ролью мифа в державинском творчестве. Традиционная мифологическая лексика, которая была обязательным элементом риторических украшений при создании высокого стиля, у Державина обретает новые функции. Мифологические божества у поэта оживают, очеловечиваются, не теряя при этом своих колоссальных размеров, своей титанической силы, мощи, власти над миром. Наряду с этим, использование мифа как аллегории общих понятий, чувств, страстей не исчерпывает всей художественной семантики мифа и стремится у Державина к выражению неповторимых, особенных состояний внутреннего мира поэта. Из аллегорий миф превращается в образ с индивидуальной художественной семантикой, в многозначный символ.

Миф у Державина рассматривался в разных аспектах – в связи с источниками, к которым обращался поэт, и как составляющий элемент художественного мира. Нас интересует второй, мифопоэтический аспект. В его изучении мы выбираем только область творческой рефлексии, поэтический миф о вдохновении, который создаёт Державин. Для понимания его истоков напомним некоторые черты эстетико-литературного контекста, в котором происходит развитие поэтической мифологии Державина. Мифологизм был сформирован у Державина в обращении к многообразным источникам: это сведения об архаической языческой мифологии, литературные обработки разных национальных мифов, комплекс греко-римской мифологии и, конечно, органичное владение библейско-христианской мифологией. Я.К. Грот пишет:

В некоторых стихотворениях его [Державина, Л.Х.], например, в *Водопаде*, в одах *На взятие Измаила* и *Варшавы* мы встречаемся

с образами и именами, заимствованными то из Оссиана, то из скандинавского языческого мира. В древнегерманскую мифологию Державин был издавна посвящен Клопштоком, у которого нередко упоминаются и священные дубы, и барды, и Валгалла (Грот 1997: 497).

Я.К. Грот приводит первые русские переводы и подражания, несомненно, оказавшиеся в круге чтения Державина: обзор скандинавских древностей в *Введении в датскую историю* Малле, переводная книжка А.И. Дмитриева *Поэмы наших древних бардов*, переводы из Оссиана, выполненные Карамзиным и Костровым. Значительную роль сыграло знакомство с переводами из Анакреона, которые делает Н.А. Львов.

В освоении античной мифологии Державин испытал влияние классических риторик и эстетических вкусов и норм классицизма. Но ко времени развития зрелого творчества поэта в русской культуре значительно увеличилось число источников, которые обогащали восприятие античной древности более подробными сведениями. Французское направление, более теоретическое по своему характеру, в последней трети XVIII века дополняется и, в известной степени, вытесняется немецким, для которого характерен более конкретный подход, энциклопедические описания, систематизация искусств древности, постепенное разделение греческого и римского периодов античного искусства и мифологии. В общеэстетическом смысле, культурный миф о вечном совершенстве античности, созданный классицизмом, будет постепенно сменяться представлением о „золотом веке“, гармоничном и совершенном обществе, существовавшем в эпоху античности (см.: Кочеткова 1993: 172-186). Подкреплявшая панегирическую направленность оды, античность как элемент риторического украшения постепенно обретает черты идеально прекрасного мира, когда-то реально существовавшего, с которым сопоставляется современность.

Пребывание Державина в „львовском кружке“ исследователи связывают с „переломным моментом“ в развитии его творчества (Западов 1988: 252). Именно здесь наряду с трудами Руссо, Батте, происходит знакомство с идеями Гердера (см.: Благой 1957: 19; Макогоненко 1987: 281-283). Важными оказались в этом отношении и собирательские опыты в об-

ласти народной поэзии, предпринятые Н. Львовым, и труды М. Чулкова по изучению славянской мифологии. Батте, по сравнению с Буало, развивал более дифференцированный подход к мифологии. В трактате *Принципы литературы*, который справедливо считается одним из источников эстетической теории русского классицизма (Каменский 1974: 15), Батте рассуждает о мифологии в разделе об эпосе. Помимо обращения к мифам и истории как фабульной основе, идущего из античных, в первую очередь аристотелевой, теорий эпоса, французский теоретик эстетики рассматривает „чудесное“, как он называет мифологию, с точки зрения „природы изображения“. Здесь Батте предлагает разграничивать аллегорическое изображение богов и „существенное“. Аллегорические божества он рекомендовал изображать мимоходом, потому что это ничто иное, как поэтический оборот, риторическая фигура, а божества несимволические представляются в эпосе или отдельно от героев или в соединении с ними:

Должно приводить в движение божества, заставлять их принимать участие в действиях людей, они должны в них, с ними или для них действовать (Батте 1806: II: 261).

Аллегорические божества он советовал использовать в проиколической поэме, тогда как в эпосе „чудесное“ должно носить несимволический характер. Батте рекомендует в эпосе отдавать предпочтение „чудесному“, почерпнутому из христианства, поскольку боги древности слишком напоминают людей. Само „чудесное“ или мифология, по мысли Батте,

это снятие покрывала с тончайших действий природы, открытие всех пружин, которыми её машина приводится в движение.

Мифологию античности Батте предлагает рассматривать в связи с единым принципом „изящного вкуса“, необходимость которого для понимания сущности искусства он подчёркивал. Мифология в его работах признаётся одной из областей „природы“, в которую Батте включал мир существующий или вселенную, настоящую, нравственную, политическую, мир „исторический“ и мир „баснословный“, наполненный богами и вымышленными героями, и мир „идеальный, или возможный“

(Батте 1964: II: 379-380). Теория мифа у Батте эклектична, целостного представления о мифе и мифологии в его работах нет, в контексте прошедших горячих споров „древних” и „новых” об отношении к античному наследию во Французской Академии его труды ближе к „древним”. Но в эстетике Батте содержался важный аспект в понимании природы мифа по сравнению с барочными концепциями и риторическими поэтиками, который был актуален для русской поэзии XVIII века. Существенно было увидеть связь литературы и мифологии на новом уровне, разграничить подход к мифологии как к области искусства и мифологии как явлению „природы”, то есть действительного мира. В „львовском кружке” идеи Батте осваивались параллельно с трудами немецкой школы, что, несомненно, стимулировало развитие интереса и к теории мифа, и к его культурно-историческому содержанию.

Труды Гердера, внимание к которым также отмечено у Державина как члена кружка Н. Львова, вносили в понимание мифологии идею исторического развития, национальной специфики. Не обращаясь подробно к изученным аспектам влияния идей Гердера на формирование художественного историзма в русской литературе, остановимся в связи с нашей задачей только на тех особенностях трактовки мифологии, которые оказались продуктивны для поэтической мифологии Державина. В своих взглядах на мифологию Гердер становится на историческую и сравнительную точку зрения. Он считает, что

мифология греков составила из сказаний разных областей: в нее влились верования народа, рассказы племен о своих предках и первые попытки мыслящих умов объяснить чудеса света и придать форму человеческому общежитию (Гердер 1977: 355).

Мифология была необходимым особым этапом развития человеческого сознания. „Непрестанное пребывание божества” сменяется созданием космогонии, а затем жестокие мифы

были потеснены и вместо этого стали воспевать в них людей и прародителей племени, тесно связывая их с древними мифами и образами богов (*там же*, 356).

Наряду с этим итоговым сужением, в более ранних работах, начиная с *Писем об изучении богословия* (1780), книги *О духе еврейской поэзии* (1782-83) и статей о народной поэзии, о поэмах Гомера, Гердер утверждает мысль о присутствии „национальной мифологии” в поэзии всех народов Востока, Азии, Европы. В споре со сторонниками приоритета классической греческой мифологии как единственного совершенного образца Гердер прививает взгляд на мифы народов мира как на пёструю многообразную картину. Новейшие открытия и известия об арабах, шотландцах, американских индейцах и скандинавах, китайцах и гренландцах, по мысли Гердера, утверждают, что не все сокровища литературы созданы в соприкосновении с античностью.

Оссиан, поставленный рядом с Гомером, скальд рядом с Пиндаром – отнюдь не неравные фигуры (...).

– пишет Гердер (Гердер 1959: 44). Такое внимание к мифологии разных народов мира несомненно сказалось в формировании эстетических взглядов членов „львовского кружка” с его интересом к народной песне, в развитии мифологических интересов М. Чулкова. Широта восприятия мифологии разных народов мира, которая была заявлена в трудах Гердера, соотносима со стремлением Державина не следовать в своей поэзии какой-то одной мифологической системе, а улавливать дух поэзии древности, воспринимать мифологизм как особенность поэтических созданий древности, свойство поэтического мышления. В державинской поэзии переплавляются античные, ветхозаветные, новозаветные, скандинавские, славянские мифы, составляясь в новую поэтическую мифологию. Свобода в обращении с архаическими мифами сочетается у Державина со стремлением ввести их в этот мир. В предисловии к позднему сборнику *Анакреонтических песен* он подчеркнёт это как одну из важных особенностей своей поэзии:

Должен предуведомить, что инде упомянуты мною в них (в песнях, Л.Х.) славянские божества вместо иностранных, для примечания, что можем и своею митологиєю украшать поэзию: Лель (бог любви), Зимцерла (Весна), Знич (май), Лада (богиня красоты), Услад (бог роскоши) и проч (Державин 1987: 8).

Наряду с более раскованным и свободным отношением к мифу как материалу своей поэзии Державин сохранял в восприятии гердеровской эстетики представление о мифологии как создании народной фантазии. Универсализм, сказавшийся в отношении к народной поэзии, сочетался у Гердера со стремлением связать древнюю поэзию с жизнью конкретных народов. Он видел в *Ветхом Завете* образы, которые были рождены простой жизнью пастухов и земледельцев Востока, и утверждал, что насладиться этой поэзией можно, только проникшись пониманием её происхождения. Обращение к народным истокам мифологии и поэзии меняло отношение к мифу, который переставал восприниматься как застывшая аллегория. Проследившая связи мифологии и поэзии древности, Гердер видел в мифе истоки непрерывного развития сознания. Все великие национальные литературы уходят корнями в народную поэзию, в национальное прошлое:

Все нецивилизованные народы поют и действуют; они поют о том, что совершают, воспевая свои действия. Их песни – это архив народов, сокровищница их науки и религии, их теогонии и космогонии, деяний их отцов и событий их истории, отпечаток их сердца, картина их домашней жизни в радости и в горе, на брачном ложе и на смертном одре (Гердер 1959: 68).

Специальных эстетических трудов о мифе Державин не оставил, поэтому можно только сопоставлять идеи „французского” и „немецкого” направлений и развитие мифопоэтических форм в творчестве Державина. Одна из наиболее богатых в этом отношении – тема поэтического творчества, понимание природы поэзии.

В мифологии поэзии, созданной Державиным, мы остановимся на тех образах и мотивах, которые использует поэт для передачи состояния вдохновения, поскольку именно здесь пересекается рациональное отношение к мифу как элементу украшенного стиля и та свобода и размахистость в выражении поэтического чувства, для которого космогонические и антропогонические мифы становились формой переживания божественного величия мироздания и гения Творца. О своеобразии состояния вдохновения, его загадке поэт много писал

сам. А.В. Западов, рассматривая эпистолярный поэт, заметил, что Державину близок

образ певца, слагающего строки по наитию, свободного от правил, обязательных для других, не мастера или ученого, а поэта милостию божией (Западов 1979: 264).

Состояние вдохновения психологически переживается как неожиданная вспышка яркого света. Наиболее последовательно это передано в авторских объяснениях к оде *Бог* (1784):

(...) видел во сне, что блещет свет в глазах его, проснулся, и в самом деле, воображение было так разгорячено, что казалось ему, вокруг стен бегают свет, и с сим вместе полились благодарные слёзы у него (Державин 1864-1884: III: 594).¹

В *Рассуждении о лирической поэзии или об оде* он даёт этим светозарным вспышкам религиозно-мифологическое истолкование:

Вдохновение есть не что иное, как живое ощущение, дар неба, луч Божества. Поэт в полном упоении чувств своих, разгораясь свышним оным пламенем или, простее сказать, воображением, приходит в восторг, схватывает лиру и поёт, что ему велит его сердце (*там же*, VII: 532).

Такое понимание творческого восторга, по мысли Державина, переживали поэты древности. Считая оду древнейшей формой поэзии, Державин связывает с нею „восхищение чудесами мироздания, первый глас радости своей, удивления и благодарности”. По наблюдениям многих исследователей, один из ярких образов, который передаёт момент прозрения, тайновидения в державинской поэзии – это парящий орёл. В последних работах отмечается особая роль образов воды, потока, реки, состояния текучести как постоянных символов, сопровождающих творческую рефлексию поэта. Как считает А.А. Левицкий,

1 Стихотворные цитаты приведены по изданию: Державин 1864-1884.

после 1778-79 г. происходит соединение образа поэта с источниками воды (...). Образы текучести, плавности, жидкости, протекаемости, слезности станут необходимыми атрибутами в его поэтике и войдут практически во все его стихи (Левицкий 1996: 59).

Соглашаясь с этими глубокими выводами, мы продолжим наблюдения над мифологической образностью в более конкретной области творческой рефлексии – это непосредственное переживание момента вдохновения. В качестве предварительного замечания отметим, что поэт использует в этом случае разные ряды мифов – античные, библейские, славянские. Историко-культурной рефлексии в обращении к ним нет (см.: Кулакова 1968: 161-162). Мифологическая символика подчинена задачам тематическим, и здесь Державин связан с эстетикой классицизма в её отношении к мифу. Преобладающий интерес к классической мифологии также генетически близок традиции, риторике и поэтике XVII-XVIII веков. Но здесь намечается несколько более сложное отношение. Как пишет А.А. Тахо-Годи, помимо

типично классицистического понимания античной мифологии, литературы, истории как важных, неизменных аксессуаров торжественной хвалебной оды или придворной легкой поэзии, следует отметить также попытку Державина создать нечто свое, исходя из античного сюжета или имитируя ее. Максимальная оригинальность проявляется здесь в тот момент, когда он переживает античность по существу, как некую самостоятельную ценность, как жизненное влечение, близкое и дорогое по его душевному складу, его чувствам, его индивидуальности (Тахо-Годи 1978: 117).

Одно из таких переживаний античности ярко выражено в группе произведений, в которых Державин раскрывает момент вдохновения. До него в поэзии классицизма состояние поэтического восторга наиболее последовательно связывалось с одой. Сам Державин считает его неизменным достоинством высоких од и гимнов. Предметом эстетической рефлексии было витийственное начало в торжественной оде, его выражением были „восторг”, „лирический беспорядок”, „сомнения и вопрошания” и другие приёмы поэтической ритори-

рики. Русская эстетика классицизма в лице В.К. Третьяковского и А.П. Сумарокова была знакома с рассуждениями о достоинствах пиндарической оды, представленных в трактате Н. Буало *Рассуждение об оде*. Состояние „иступления” – это

чуждые места, где поэт, чтобы выразить иступление, иногда преднамеренно ломает последовательность речи, и чтобы лучше войти в это состояние рассудка, так сказать, выходит за пределы рассудочности, тщательно избегая методического порядка и правильных смысловых связей, которые лишили бы души лирическую поэзию (Буало 1985: 265).

Подкрепляя свои установки опорой на традицию Пиндара и авторитет псалмопевческой поэзии Давида, Буало создаёт свою оду на взятие Намюра, подчиняясь „демону поэзии более, чем разуму”. Рецепция эстетики Буало в русской литературной теории и поэзии XVIII века носила особый характер. Как пишет В.М. Живов, развивая в новом литературном окружении взгляды Буало, Третьяковский по-своему воспринимает ориентацию на Псалтырь, указанную Буало в полемике с „новыми”,

узаконивая связь русской оды со славянской Псалтырью, а имплицитно, следовательно, и с традициями силлабического панегирика (Живов 1996: 251).

На этой основе в первой русской оде, по наблюдениям исследователя, появляется барочный оксюморон „трезвое пьянство”, восходящий к выражению из словаря духовной аскетической литературы, в которой

оно обозначало мистический экстаз, (...) прилагалось к восторженному состоянию души, мистически соединяющейся с Божеством (*там же*, 252).

Стоящая за этим выражением идея соотносится с платоническими представлениями и может быть поставлена в контекст развития культа души у греков. В результате эллинистического переосмысления платоновских идей и их соединения с риторической традицией (учением о восторге-пафосе и психологическими доктринами) эта идея

стимулирует распространение представлений о поэтическом гении и профетическом даре поэтов (*там же*, 252-253)

– являясь, вероятно, той почвой, на которой возникли идеи трактата Буало. Присоединённая к ней Тредиаковским патристическая традиция, создавала в трактовке поэтического вдохновения особую систему словесных формул, восходивших к христианской духовной литературе, тем самым сближая „состояние обоженных причастием и соединяющихся с Божеством” и профетический дар поэта:

(...) называя поэтический дар трезвым пьянством, Тредиаковский приписывает ему провидческую значимость. Этот экстаз и обуславливает, в конечном счете, сродство одической поэзии и библейских пророчеств, тот самый божий язык, в котором нарушение логических связей открывает стоящую за гранью простого разумения истину (*там же*, 255).

К моменту прихода Державина „вдохновение” как эстетическое понятие становится, с одной стороны, формальной приметой композиции оды, а с другой, все более перемещается в область поэтической рефлексии, обретая самостоятельное развитие. Утверждённое в русской оде сближение божественного и поэтического в державинской поэзии стало почвой развития оригинальной поэтической мифологии, вошедшей значительный комплекс символов и мотивов античной и христианской мифологии. Архаика классического мифа о дарованном Музой и Аполлоном вдохновении и христианская мифология души, познающей бога, постижение духовной природы слова у Державина остаются в их художественном воплощении близки „рефлексивному традиционализму” и, вместе с тем, поэт уже ощущает свободу от них, стремясь к поиску индивидуальных и национально-языковых форм их переживания и воплощения. Подчёркивая свободу развития художественного образа у Державина, С.С. Аверинцев отмечает:

Невероятная крупность, размашистость державинских образов возможна только у него и в его время (...). Для следующих поколений перестанет быть понятным его монументальное видение России, в которой еще живет вдохновение реформ Петра.

Его положение между эпохами дает ему одновременно свободу от риторики, которой не было у его предшественников, и свободу пользоваться риторической техникой самого традиционного образца, которой уже не будет у его наследников. Первозданная энергия древнего витийства и новая святая свобода в пользовании лексическими и образными контрастами взаимно усиливают друг друга, доводя экспрессию до силы поистине стихийной (Аверинцев 1985: 20).

Природа поэтического дара, раскрытие источников вдохновения именно у Державина превращаются в самостоятельную тему. Одним из первых это отмечает В.Г. Белинский:

Чтоб верно характеризовать и определить значение Державина как поэта, должно обратить внимание на его собственный взгляд на поэзию и поэта (Белинский 1953-1959: VI: 652-653).

В дальнейшем практически все академические исследования отмечают нарастание в творчестве зрелого Державина автобиографических, личных мотивов, среди которых особое место занимают декларации своей поэтической позиции, отмеченные мгновения поэтического восторга, рождённые конкретными впечатлениями частной жизни поэта². Эстетическая основа разработки темы творчества была новой. Наряду с унаследованным от эстетики оды сближением божественного откровения и поэтического восторга в развитии темы творчества не исключается влияние комплекса предромантических идей. И среди них – учение о гении, созданное Э. Юнгом, и противостоящее утверждённой классицизмом теории подражания „природе”. Характеризуя эволюцию эстетики Державина, Л.И. Кулакова пишет:

Отход Державина от классицизма, начавшийся в конце 1770-х годов, в период общеевропейской борьбы между классицизмом и предромантизмом, становился все более осознанным. „Набору

2 Д.Д. Благой отмечает, что „наряду с широчайшим охватом современности, (...) глубоко новаторской особенностью поэзии Державина является ее автобиографичность. В своих стихах поэт не только живописует эпоху, но (...), говоря его словами, ‘переживает свою собственную жизнь’” (Благой 1957: 51). Об этом же пишут в связи с „анакреонтическими песнями” Г.Н. Ионин и Г.П. Макогоненко.

пустых, гремучих слов, скропанному по школьным одним правилам”, „холодному поучению”, „нагромождению высоты” (VII: 576) противопоставляется творчество, рожденное в порыве вдохновения (...) лирик по призванию, он осмелился отделить оду, под которой он подразумевал всю лирику, (...) поставить выше „прочей поэзии”, (...) фактически отказываясь от традиционного деления на „высокие” и „средние” жанры (Кулакова 1968: 171).

Ощущение специфики поэтического вдохновения как особого состояния души поэта и осознанная ясность его божественной природы соединялись у Державина со значительно более многообразными, чем у предшественников, художественными формами, мифологическими аллегориями и символами, сведениями из фольклора и мифологии разных народов. Весь этот материал давал богатый эстетический и литературный контекст последних десятилетий XVIII века, наиболее общие черты которого мы наметили.

В этом синтезе формируется в лирике Державина неповторимый поэтический миф о вдохновении, в котором пересеклись античные и христианские символы. Мифопоэтика Державина включает традиционные для классической античности символы искусства – струнный музыкальный инструмент в руках музы, вакхическое веселье танца, несомненно вобравшие в себя помимо античной пластики барочный аллегоризм и рациональную заданность. А рядом с ними развивается мифология „крылатой” души поэта, ядром которой становится христианский миф о первотворении, пережитый в непосредственном восприятии величия и совершенства сотворённого мира. Образами открываемого божьего мира становятся стихии земли и неба, временной круговорот, реки и ключи, птицы, пчёлы, комары, цветы, растения. Исторгнутое из души слово выражает восхищение миром и воссоздаёт его в поэтическом облике, соединяя, говоря словами самого Державина, „физику” и „метафизику”.

В стихотворениях о поэзии и поэтическом восторге наиболее органично соединяется поэтика „рефлексивного традиционализма” (С.С. Аверинцев) с её ориентацией на стилистические формулы, выражающие эти состояния, и напряжённая эмоционально взволнованная стихия поэтической души, ищущая

щей индивидуальных языковых средств для выражения этих состояний. В этом отношении характерно стихотворение *К Музе* (1797), которое среди произведений об искусстве в сборнике *Анакреонтических песен* является наиболее раскованным лирическим выражением состояния вдохновения. Написанное по конкретному случаю царской коронации Павла I, состоявшейся в день Светлого воскресения, по содержанию оно гораздо шире прокомментированных позднее в *Объяснениях* самим Державиным историко-культурных реалий, ставших толчком для его создания. Поэт создаёт картину пробуждения природы. Метафоры весны ведут к языческой мифологии одушевления природы: это „юная весна” с „нежною рукою”, с улыбкой, радостно одевающая мир в зелёные одежды, это „восходящий сквозь мглу знак”, „помавающие ветвями деревья”. При этом языческая мифология одухотворена явлением пасхальной радости. Первым её знаком становится единый хор голосов птиц, который сливается с небесной музыкой:

Как жаворонки вверх парят;
Как гусли тихи иль цевницы,
Звонят их гласы с облаков.

Ощущение христианской духовности в картину весны вносит церковнославянская лексика – „риза”, „гласы” „небесное лице” и „тварь”, соединение которых в последней строфе придаёт всей картине мирообъемлющий христианский смысл:

Смотри как солнце золотое
Днесь лучезарнее горит;
Небесное лице глядит
На всех, веселое, младое;
И будто вся играет тварь,
Природа блещет, восклицает
Или какой себя венчает
Короной мира царь?

В праздничных пасхальных песнопениях есть стихира „Воскресение Твое, Христе Спасе, Ангели поют на небесах, и нас на земли сподоби чистым сердцем Тебе славить”. В общем поэтическом строе запечатлено главное движение пас-

хального праздника – всеобщее радостное ликование на земле, рождённое воскресением и воцарением Христа. В контексте хорошо знакомых новозаветных сакральных событий и образов из духовной поэзии в мифопоэтике стихотворения Державина узнаётся строй образности, воссоздающий пасхальное ликование мира. Явление Музы соотнесено с весенней пасхальной радостью и всеобщим торжеством жизни. Сакрализация монарха, образующая второй панегирический план стихотворения, включена в эту объёмную картину как один из её вершинных моментов, соотнесённый с главным событием пасхального мифа.

В поэтической мифологии Державина можно выделить парадигму инициационного мифа об обретении поэтического дара, который получает перерождённый герой – поэт „божьей милостью”. Опора на него придаёт внутреннее единство и завершённость державинскому мифу о поэтическом творчестве. Попробуем выделить его важнейшие моменты, не претендуя на полноту обобщения. Среди наиболее ярких образов начального момента вдохновения выделяется *Ключ* с его причащением божественному источнику поэзии, в стихотворении *Любителю художеств* запечатлелся непосредственный акт рождения поэзии, а в *Радуге* сопоставлены творчество и творение мира. Во всех этих стихотворениях миф образует не аллегория поэзии, музыки, танца, а формирует почву общей лирической ситуации стихотворений. Узнавание архетипа в читательском восприятии происходит как движение от конкретного лирического чувства к философскому обобщению, которое проходит сам поэт. Миф не задан извне, как известный знак с определённой семантикой, а переживается глубоко индивидуально, живо, сохраняя непосредственность открытия собственной тайны творчества.

В стихотворении *Ключ* (1779) мифологема божественного источника актуализирует классическую мифологию Аполлона и муз и образ легендарного Кастальского ключа вдохновения. Переключка с одой Горация *К ключу Бандузии* направлена в сторону развития античной мифологемы, её конкретизации в пейзажных деталях, в которых растворён мифологизированный топос Парнаса с его лесистыми горами, падающими с высоты чистыми водами. Преображение источника в Парнасский ключ происходит во второй строфе оды, когда из зеркального,

отразившего „лице небес”, украшенного скульптурой, увенчанного осокой в тени развесистых деревьев он превращается в „текущий с горной высоты”. Соединение потока и горной высоты варьируется в первой части оды. У поэта горячее желание петь рождает зрительный, световой облик, шум потока. Устремление к высотам передано барочной метафорой, в которой полёт духа уподоблен „серне, скачущей на горы”. Узнаваемый одический образ вдохновения как подъёма в высоту, приближения к небесам, взлёта, получает у Державина обновлённую художественную семантику. Ему возвращаются непосредственно переживаемые ощущения такого воспарения. „Восхищенный взор” и „горящий дух” рождает соединённое в горном потоке впечатление чистоты и стремительного движения влаги, прекрасной в своей благотворной силе, „луга поющей”, „долы злачны”. Как справедливо отмечает А.А. Левицкий, эпитет „священный” подводит к сакральной толкованию Горация. Но кровавой жертвы, заклания козлёнка в жертву священному источнику, которое совершает римский поэт, у Державина нет, вместо этого введён „кровавый” оттенок в описание пейзажа,

сама природа заменяет кровавую жертву у Горация на бескровную у Державина, но связанную все же с ее смыслом и цветом, как и вино заменило ее в причастии у христиан (Левицкий 1996: 60-61).

Подобное соединение мифологических рядов, в данном случае классической и христианской мифологии, очень характерно для мифологии поэзии Державина. Мифологическое пространство-время возникает в сознании героя в процессе восприятия вечного суточного движения небесных светил. Их отражённый свет, фокусируясь в источнике, преобразует ландшафт³. В нём появляется вертикаль („серебристая дуга” водяных радуг, отражение горы и холмов) и горизонталь („багряный берег”, разлитое „море туманов”). „Горящий кристалл” источника, говоря словами К. Юнга, как „всевидящее око”, отражает небесные лучи, „лице небес”. Мистериальные черты проступают в созданной картине, когда во второй части

3 О наблюдателе, который видит ключ в разное время суток, см.: Западов 1979: 223-224.

оды появляются узнаваемые атрибуты мифологии Аполлона, солнечного божества поэзии и входящего в неё мифа о Парнасском ключе вдохновения: парнасский лавровый венок, ручей со священной водой вдохновения, поэзия как лирный глас, и упомянуто таинство обретения вдохновения, уже совершенное с другим поэтом („поил водой ты стихотворства”)⁴. Воспроизведённое событие сакрального мифа влияет на жанровую поэтику второй части оды, в которой звучит преображённая в поэтическую анафору заклинательная интонация в обращении к божественному источнику: „Напой меня, напой тобою,/ Да воспою подобно я (...)”. Уже совершившемуся пробуждению духа, заявленному в первой части, соответствует в последних строках молитвенная сакрализация ключа, подарившего вдохновение:

Да честь твоя пройдёт все грады,
 Как эхо гор сквозь лес дремуч:
 Творца бессмертной Россиады,
 Священный Гребеневский ключ,
 Поил водой ты стихотворства.

Внутреннее хроногнозическое время лирического переживания включается в повторяющийся воспроизводимый мифологический цикл о вечном источнике поэтического вдохновения.

В стихотворении *Любителю художеств* (1791) развитие поэтического мифа о вдохновении представлено в жанровой форме кантаты. В своих *Рассуждениях о лирической поэзии*, обобщая историю и теорию кантаты, Державин подчеркнёт её двойную, лирическую и музыкальную природу:

(...) кантата обыкновенно начинается речитативом, в котором, так сказать, предуведомляются слушатели о ее содержании, последствие же объясняет она песнями одногласными, двугласными, трехгласными, четырехгласными, пятигласными и хорами, но заключается всегда последним (...). Речитатив не что иное есть, как музыкальный рассказ или распевное чтение с музыкаю, предварительно изображающее положение сочинителя

4 Как известно, П.А. Вяземский считал эту строку „лучшей эпиграммой на М.М. Хераскова, отпущенной без умысла”; см.: Западов 1957: 368.

духа, и служит вступлением в материю песней. – Песни представляют чувства или страсти сердца, приводящие душу в движение. Речитатив должен быть тише и простее; а песни живее и пламеннее (Державин 1986: 248).

Диалога хора и поэта в кантате нет, но, в отличие от оды, в ней возникает параллельное развитие двух мотивов, один развивает прославляющую тему, а основой другого становится лирическое её развёртывание. Допускаемая разность размеров отделяет эти элементы кантаты один от другого. В кантате *Любителю художеств* первый речитатив обозначает тему – это „песнь” в честь „любителя наук изящных”. Поэт приглашает для этого Эрато, музу лирической поэзии. Таким образом, задаются два тематических направления кантаты – панегирическое и лирическое. В песенных фрагментах появляется герой, „побеждающий тьму”, „одаряющий бедных”, „покровительствующий музам”, „находящий всем веселье”. К нему обращено восторженное благодарение, он „нисходит лаской, любовью своею, всем нам веселье находит”. Мифологическая образность использована в традиционной для панегирика аллегорической функции. Торжество искусства – это „света перуны”, „лирные струны”, „минервин эгид”. Искусство подражает природе так же, как „пчелы мед с цветов собирают”.

Лирическая партия кантаты ориентирована на внутренний мир поэта. Мифологические образы в ней содержат более сложную семантику и последовательно выстраиваются в поэтический миф о встрече с музой и рождении вдохновения. В мифологическом событии обозначено сошествие музы с парнасских высот, с „горы зеленой, двуххолмистой”. В её облике отмечены черты античной богини в белой серебристой одежде, с поясом из золота, в золотом венце, с арфой в руке⁵, но в какой-то момент поэт воспринимает её как ангела: „с небесных светлых гор дорогу голубую/ Ко мне в минуту перешла”. Сравнения с „легкой серной”, с „белым голубком” узнаваемы в системе барочной эмблематики. Серна символизирует трепет, голубь – чистоту и нежность. Эта семантика ближе христианской поэзии. Завершает первую часть игра

5 О влиянии образов живописи на поэтический строй кантаты и её символику см.: Демин 1997: 35-38.

музы на арфе, которая и становится первым прообразом вдохновения. Заметим, что поэта поражает не только музыка, что было бы более естественно, а

взор черно-огненный, отверстие, как молния вослед громам, блистает, жжет и поражает всю внутренность души моей.

Звуки арфы оказывают такое же сакральное действие как огненный взор божества. Сложность мифопоэтического образа возникает в глубокой переработке не только архаических черт богини, но в стремлении синтезировать с ними уже сложившуюся мифопоэтическую традицию. В поющей музе, в её пронзающем взоре узнаются и оссианские мотивы чарующей пронзительности, воспринятой от скальдической поэзии.

Следующий речитатив создаёт картину божьего мира, небесного и земного, которая открывается прозревающему поэту. Центром её является хор небесных муз и гениев, на „крае-златых лазурных” тучах, приближающийся к земле, с которым сливаются голоса природы – соловьиный свист сквозь шум падающих вод, хохот эха по рощам и горным дебрям. Зримая картина мистериального торжества небесных сил, „сход полубогов на землю” завершается в кантате преображением поэта. Исполненный „священного восторга”, поэт уподобляет своё состояние поединку Аполлона со змеем. Метафора вдохновения – это победа над драконом, знаменующая переход в героическое состояние духа, которым завершается инициационный обряд. Мистериальный характер таинства подчеркнут в столкновении небесных и хтонических сил, в противостоянии жизни и смерти. Борьба света и мрака и победа солнечного божества являются кульминацией кантаты. Торжественные пляски „наяд и фаунов” в честь схождения Эрато смешиваются в финале с весёлым русским танцем в честь покровителя искусств. Таким образом, можно отметить, что мифологическая образность речитативов кантаты воспроизводит парадигму инициационного мифа. Поэтический миф об обретении вдохновения повторяет главные моменты архаической модели. Но необходимо отметить некоторые особенности державинской мифопоэтики, которые можно назвать характерными именно для него в развитии темы вдохновения. Мифологическая символика, сочетающая античную и христианскую

семантику, не только придаёт сакральный характер событию, выступая носителем философо-эстетического смысла произведения. Лирический, глубоко индивидуальный характер её использования в стихотворении проявляет особый психологический план творческой рефлексии, о котором мы уже упоминали в начале работы в связи с эпистолярным поэтом. Ощущение творческого процесса как последовательного вхождения в особое состояние, не похожее на обычное, отмечено в кантате обретением иного видения, иного слуха, иного состояния души:

Наполнил грудь восторг священный,
Благоговейный обнял страх,
Приятный ужас потаенный
Течет во всех моих костях;
В весельи сердце утопает,
Как будто бога ощущает,
Присутствующего со мной!

Поэтический миф об обретении вдохновения, о встрече с музой Эрато, о пробуждении героики творческого восторга выступает в художественной форме развития мифологии о поэтической душе. Циклическое время мистериальной борьбы и победы солнечного божества переживается как неповторимое мгновение, вспышка душевных сил, способность в восприятии мира перешагнуть границы видимого, увидеть „склонившиеся долу небеса”. Миф о сакральном дарении вдохновения превращается в поэтический миф о преображении души, о постижении божественного промысла. Присущая классицизму метонимическая связь изображаемого и подразумеваемого проявлялась в кантатах в виде создания мифологической картины и толкования её аллегорического смысла, состоящего в прославлении реальных героев, в честь которых она написана⁶. В кантате *Любителю художеств* это соотношение реализовано не столь прямо. Прославление покровителя искусств заслоняется лирической партией кантаты, открывающей восторг вдохновения, смысл которого состоит в

⁶ См., например, более позднюю кантату *Персей и Андромеда* (1807); см.: Демин 1998: 217-218.

приближении к высшим божественным ценностям⁷ в ощущении покровительства бога.

Стихотворение *Радуга* входит в поздний небольшой цикл, изданный Державиным в 1806 году первоначально отдельной брошюрой вместе со стихотворениями *Облако* и *Гром*, а затем включённый во второй том собрания сочинений. В развитии темы вдохновения *Радуга* может быть названа одним из итоговых созданий, потому что в стихотворении представлен последний этап творческого состояния – создание произведения искусства. Мотив творения представлен в трёх событиях: радуга – создание Бога, радугу пишет изограф-живописец Апеллес и радугой вдохновлён поэт. Как и в предыдущих стихотворениях о творчестве, в создании поэтики *Радуги* использованы античные и библейские мифологические образы и представления. К ним следует добавить и славянский мифологический контекст, ощутимый в общем контексте маленького цикла с его поэтизацией издревле присущих славянской мифологической картине мира стихий грома, дождя и радуги. Многообразие вариаций мотива возникает в связи с использованием ряда значений слова „радуга”, среди которых актуализируется и архаическая семантика. По предположениям исследователей, слово „радуга” образовано от корня „рад”, отмечаемого в памятниках и диалектах в значении „весёлый”. Постепенно этот корень соединился со значением „блестящий”, „светящийся” (Шанский; Иванов; Шанская 1971: 377). Именно эта семантика ощутимо влияет на общий строй поэтической лексики в первой части стихотворения. Но завершённый образ радуги в стихотворении сложнее только национально-языковых сближений с общей семьей радости и света. Мифологема „радуга” сформировалась в процессе обращения к разным мифологическим истолкованиям этого небесного явления. Большое распространение радуга и связанные с нею поверья имеют в славянской мифологии. Помимо чисто метеорологических примет о наступающей хорошей погоде, с радугой связаны представления о том, что видеть радугу – к добру. Радуга у славян – символ урожая, плодородия, избытка. Цвета радуги южные славяне толкуют в связи с разными куль-

⁷ Отметим, что именно фрагмент о победе Аполлона над Тифоном войдёт в контекст пушкинской поэзии.

турами: зелёный цвет – это трава, жёлтый – просо, красный – вино, оранжевый – жито. Примечательны поверья сербов и хорватов о том, что Бог с помощью радуги показывает женщинам, как надо ткать и какие цвета соединять (Толстой 1995: 330-331)⁸. В библейских представлениях радуга появляется в мифе о всемирном потопе.

Я полагаю радугу мою в облаке, сказал Бог Ною, чтоб она была знамением вечного завета между мною и между землею (*Быт.* IX, 13).

Радуга выступает предвестием будущего существования земли, исчезновения всемирного потопа. Наряду с этим, украшением престола Бога выступает радуга, „подобная смарагду” (*Откр.* IV, 3), и над головою ангела, которого видел Иоанн, была радуга (*Откр.* X, 1). Как отмечается в *Библейской энциклопедии*, в *Откровении* использовано греческое слово *iris*, означающее величественный круг или светлый венец (*Библейская энциклопедия* 1990: 594). Соединение значений „венец” и „радуга” содержится в книге пророка Иезекииля:

В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело это сияние кругом (I, 28).

Лирическая ситуация в стихотворении задана выбором двух точек зрения на радугу – художника и поэта. Апеллес, великий древнегреческий художник, красота картин которого вошла в легенды, представлен в державинском стихотворении как подражатель природе. Основа его творчества – ремесло. Апеллес превосходит всех в „дивном мастерстве”. „Дерзкой рукой” его кисть создаёт полукружье разных цветов. Заметим, как Державин передаёт в этих жестах античного художника

8 В исследовании А.Н. Афанасьева представлены значения слова *радуга* по различию впечатлений, производимых на древнего человека. Радуга – лук, дуга, арка. По этим обозначениям радуга сближается с Перуновым луком, с текучей водой, изогнутым мостом. Афанасьев приводит значения, взятые из словаря Павмы Берынды *Лексикон славяно-русский* (Киев, 1653) и Лаврентия Зизания *Лексис сиречь речения, вкратце собранные и из славянского языка на простой русский диалог истолкованы*, где радуга представлена как „сморщ-оболок, который с неба спустившись, воду с моря смочет” (Афанасьев 1982: 100-101, 400-401).

тайну живописи. Её основа – твёрдый рисунок и разные цвета. Такому мастерству противостоит невидимое создание „огненной ткани”. Здесь творец – мастер, „чей взгляд один все образует”. Несовершенство живописного изображения радуги заключено в изначальной установке на копию. Создание радуги для изографа – это составление картины („сделай, составь твердой чертой”). Превосходство небесной радуги заключено в её всеохватности, простирающейся во времени и пространстве. Наблюдатель видит радугу, „дугой” склонившуюся над головой, пленён разноцветьем её „тихого луча”. Вслед за этим рационально обобщает в явлении радуги все краски, „яркие несметные, которыми завсегда славится мир”. Примечательной чертой изображённого сияния является его зеркальность и симметричность⁹. В стихотворении обозначена своего рода симметрия небесного радужного сияния и земного блеска „каменной дорогих, светлости порфир”, за которой „пунктиром” обозначено подлинное и мнимое, отражённое величие, заявленное в вопросительной интонации последней строки второй строфы:

Где красота, блеск разноцветных
Камней драгих, светлость порфир
(...)
Чем могут монархи хвалиться,
Светиться?

Тождество божественного и природного начала подчёркнуто во фрагменте, воссоздающем рождение радуги из слияния солнечной и водной стихий:

Только одно солнце лучами
В каплях дождя, в дол отразясь,
Может писать сими цветами,
В мраке и мгле вечно светясь
(...)
Может ли кто в свете небесном
Чтиться равно солнцу тому,
В сердце моём мрачном, телесном,

⁹ О характерности этой черты композиции державинских стихотворений пишет Крон 1995: 271-272.

Что, озарив тяжкую тьму,
Творит его радугой мира (...).

Современные исследователи пишут о том, что понятия Бога и природы у Державина тождественны, и видят в этом проявление деизма Державина во взгляде на природу, широко распространённого в XVIII веке (Западов 1979: 260). В логике такой трактовки солнце – это явление божества. Но в стихотворении *Радуга* источник сближения в большей мере восходит не к деистической философской картине мира, а к христианской традиции изображать Бога солнечной метафорой. Она имеет древние истоки и закреплена в целом ряде псалмопевческих образов: „Господь Бог есть солнце и щит” (*Пс.* 83. 12), „престол его как солнце предо мною” (*Пс.* 88. 37) и др. В державинском стихотворении природа не отождествляется с Богом, а признаётся творением Бога. Красота природы есть высшее создание Творца. Мгновение божественного творения в стихотворении уподоблено искусству. Единым источником абсолютной красоты провозглашается божественное творение мира. Онтологический аспект напрямую связан с гносеологическим. Поэт не копирует природы, потому что не разум определяет его дар. В определении состояния поэтического вдохновения („пой, лира!”) появляются образы „мрачного телесного сердца”, внесённого в него „чистого духа”, рождённого им „утреннего пения”, „тишины в глубине чувств”. Показателен появившийся здесь образ „тишины”, который можно назвать частотным для державинской поэзии. С ним почти неизменно связаны состояния внутреннего покоя, святости, гармонизации отношений с миром. Перерождение сердца – центральный мотив последней части стихотворения. Он прочитывается в контексте христианской антропологии. Вместилищем духа (души) является сердце, именно сердце совершенствуется и исправляется в богопознании. Пророк Иезекииль передаёт волю Бога об обновлении людей как стремление обновить их сердца:

и возьму из плоти их сердце каменное и дам им сердце плотяное
(*Иез.* 11. 19).

Иоанн Лествичник пишет об „огне духовном, пришедшем в сердце и воскрешающем молитву”. Вдохновение – это проникновенное ощущение величия и благодати творца: „Бога воспой, смелым пареньем чистого внутрь сердца вноси (...)”. Образ „радуги мира” – итоговый для развития концепции поэтического творчества. Его художественная семантика вбирает значения, сформированные библейскими текстами, в которых радуга – залог обретения некатастрофического, „тихого” существования, и, одновременно, в державинском мифе о вдохновении это примирение божьего и человеческого:

Светлая чтоб радуга мира,
В небе являсь в цвете зарей,
Стала в залог тихих дней мира
К счастью всех царств и царей (...).

Поэтическая мифология Державина обширна и многообразна по своим истокам и по формам освоения архаических моделей из мифологии разных культурно-исторических эпох. Мы сосредоточили своё внимание только на двух из них – античной и христианской. На основании наблюдений можно сказать, что в развитии поэтического мифа о вдохновении присутствует парадигма инициального мифа об обретении поэтического дара. Её художественное содержание ориентировано на классическую мифологию Аполлона и муз. Наряду с этим, поэтическая мифология Державина развивается в направлении всё более глубокого освоения христианской мифологии преображения души. Христианские антропологические идеи о связи духа – души – слова становятся в поэзии Державина основой свободного и яркого мифопоэтического образа пробуждения поэтической души.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев, С.С.
1985 *Поэзия Державина*, в: Державин Г.Р., *Оды*, Москва 1985.
- Афанасьев, А.Н.
1982 *Древо жизни. Избранные статьи*, Москва 1982.
- Батте, Ш.
1806 *Начальные правила словесности*, Москва 1806.
1964 *Изящные искусства, сведенные к единому принципу* [пер. А. Рома], в: *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*, Москва 1964.
- Белинский, В.Г.
1953-1959 *Полное собрание сочинений*, Москва 1953-1959.
- Библейская энциклопедия*
1990 *Библейская энциклопедия. Труд и издание архимандрита Никифора*, Москва 1891, репринтное издание, Москва 1990.
- Благой, Д.Д.
1957 *Гаврила Романович Державин*, в: Державин Г.Р., *Стихотворения*, Ленинград 1957.
- Буало, Н.Д.
1985 *Спор о „древних” и „новых”*, Москва 1985.
- Гердер, И.
1959 *Извлечения из переписки об Оссиане и о песнях древних народов* [пер. Е.Г. Эткинда], в: Гердер И., *Избранные сочинения*, Москва-Ленинград 1959.
1977 *Идеи к философии истории человечества*, [пер. А.В. Михайлова], Москва 1977.
- Грот, Я.К.
1997 *Жизнь Державина*, Москва 1997.

- Демин, А.О.
1997 *Театрализованные формы в лирике Державина, „Гуманитарные науки в Сибири”, Серия филологическая, 1997: 4.*
- 1998 *К истории русских поэтических обработок мифа о Персее и Андромеде, „Русская литература”, 1998: 3.*
- Державин, Г.Р.
1864-1884 *Сочинения с объяснительными примечаниями Я.К. Грота, изд. Академии наук, Санкт-Петербург 1864-1884: I-IX.*
- 1986 *Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я, в: XVIII век, Ленинград 1986: XV.*
- 1987 *Анакреонтические песни, Москва 1987.*
- Живов, В.М.
1996 *Язык и культура в России XVIII века, Москва 1996.*
- Западов, А.В.
1957 *Примечания, в: Державин Г.Р., Стихотворения, Ленинград 1957.*
- 1979 *Поэты XVIII века, (М.В. Ломоносов и Г.Р. Державин), Москва 1979.*
- 1988 *Державин, в: Словарь русских писателей. XVIII век, Ленинград 1988:1.*
- Каменский, З.А.
1974 *Русская эстетика первой трети XIX века. Классицизм, в: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, Москва 1974: I.*
- Кочеткова, Н.Д.
1993 *Тема „золотого века” в литературе русского сентиментализма, в: XVIII век, Санкт-Петербург 1993: XVIII: 172-186.*
- Крон, А.Л.
1995 *Евгению. Жизнь Званская как метафизическое стихотворение, в: Гаврила Державин. 1743-1816, Симпозиум, посвященный 250-летию со дня рождения, Нортфильд, Вермонт, 1995.*

- Кулакова, Л.И.
1968 *Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века*, Ленинград 1968.
- Макогоненко, Г.П.
1987 *Анакреонтика Державина и ее место в поэзии начала XIX века*, в: Державин Г.Р., *Анакреонтические песни*, Москва 1987.
- Левицкий, А.А.
1996 *Образ воды у Державина и образ поэта*, в: XVIII век, Санкт-Петербург 1996: XX.
- Тахо-Годи, А.А.
1978 *Античные мотивы и образы в поэзии Державина*, в: *Писатель и жизнь*, Москва 1978.
- Толстой, Н.И.
1995 *Радуга*, в: *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*, Москва 1995.
- Шанский, Н.М.; Иванов, В.В.; Шанская, Т.В.
1971 *Краткий этимологический словарь русского языка*, Москва 1971.

ОТ ГРЕХА ПОДАЛЬШЕ ИЛИ
НЕ СОГРЕШИШЬ – НЕ ПОКАЕШЬСЯ
(ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ В ДРАМЕ
А.Н. ОСТРОВСКОГО *ГРОЗА*)

Юрий Сорокин – Михаил Тростников

Один сильный удар молнии огненной струей пробил под лежащим камнем, там, где лютовала гроза, такое живое место, из которого выбивалась скрытая сильная струя светлой, как кристалл, родниковой воды. Весело и бойко зажурчал молодой ручей, несясь вперед, прыгая по камням, разбиваясь на мелкие рукава и разрушая попутные преграды, чтобы стать рекой и слиться потом с большой и главной.

С.В. Максимов, *Литературная экспедиция*.

„А дети еще небрегомы будут,
В ненаказании отцов живя
Что согрешат иль злое зло содеют,
Отцам и матерям от Бога грех,
А от людей укор и поношенье,
В дому тщета и скорби, и убытки,
А от судей соромота, продажа”.
Премудрые слова отца Сильвестра,
А далее читаем: „Како дети
Спасати страхом...” „Не ослабевай,
Бия младенца. Аще бо жезлом
Биешь его, на здравие бывает;
Казни измлада сына своего
И ребра сокрушай, покуда мал;
А вырастет – не дастся”. Это правда,
Великий был мудрец отец Сильвестр!
А.Н. Островский, *Комик XVII столетия*.

Гроза – одна из наиболее известных и изученных пьес А.Н. Островского. Однако, как отмечали ещё современники драматурга,

с тех пор, как покойный Добролюбов объяснил публике обличительное значение деятельности Островского и дал по его поводу удачный образчик чисто социальной критики современных

авторов, приёмы нашей журналистики в отношении к Островскому потеряли всякую самостоятельность и стали повторять (...) всё одно и то же с небольшими разве вариациями (Эдельсон 1906: 65-66).

В качестве примера можно привести ставшее классическим для литературоведения определение темы и идеи пьесы, принадлежащее А.И. Ревякину:

В самой общей формулировке тематический стержень *Грозы* можно определить как столкновение между новыми веяниями и старыми традициями, между утесняемыми и утеснителями, между стремлениями угнетенных людей к свободному проявлению своих духовных потребностей, склонностей, интересов и господствовавшими в предреформенной России общественными и семейно-бытовыми порядками. От начала и до конца в *Грозе* изображается борьба двух сил: старины, опирающейся на принципы абсолютного авторитета, и новизны, отстаивающей и утверждающей демократические основы общественно-бытовых отношений (Ревякин 1948: 16).

Однако Добролюбов особо отмечал, что, рассуждая о художественном произведении, следует в первую очередь обращать внимание не на „теоретическое обсуждение“, а на „поэтическое представление фактов жизни“ (Добролюбов 1923: 207), подразумевающее не конкретно-социологическую, а абстрактно-философскую трактовку анализируемого материала. Поэтому вне „общественной атмосферы тех лет, накалённой спорами по крестьянскому вопросу, спорами о правах личности“ (Лакшин 1971: 19), особый интерес представляют „вечные“ темы, которые Островский „обыгрывает“ в своих произведениях. Одной из таких тем и посвящена наша работа.

А.Ф. Лосев говорил:

Пока я не сумел выразить сложнейшую философскую систему в одной фразе, до тех пор я считаю свое изучение данной системы недостаточным (Лосев 1983: 148-149).

Применительно к художественному тексту аналогом „одной фразы“ служит понятие „ключевого слова“, т.е. эстетико-художественного понятия, аккумулирующего основную идею

произведения. Применительно к драме *Гроза* таким словом является слово „грех” – одно из наиболее частотных и концептуально значимых в пьесе.

Слово „грех” употребляется в драме 30 раз, причём оно встречается в речи практически всех персонажей (Катерина – 11, Кабаниха – 4, Феклуша – 4, Дикой, Тихон, Глаша, Кудряш – по 2, Варвара, Кулигин, Барыня – по 1), а производные от корня „грех” – 7 раз („грешить/согрешить” – 3: Кабаниха, Варвара, Дикой; „грешна” – 2: Катерина, Тихон; грешный – 1: Катерина; греховодница – 1: Катерина), однако образно-семантическая нагрузка этого понятия в речи разных героев значительно отличается друг от друга.

МАС даёт следующие определения этим понятиям:

Грех –

1. Нарушение религиозно-нравственных предписаний;
2. Предосудительный поступок, ошибка, недостаток;
3. Предосудительно, нехорошо, грешно.

Греховодник – Человек безнравственного поведения.

Грешить –

1. Совершать грех (грехи) (в 1 знач.);
2. Допускать ошибку, нарушать какие-л. правила, противоречить чему-л., иметь какой-л. недостаток, погрешность.

Грешный –

1. Совершивший много грехов (в 1 знач.), исполненный грехов, греховный;
2. только в кр. форме в знач. сказ. Виноват, повинен (МАС 1957: 465).

Соотнесём примеры из текста¹ и словарные определения.

Катерина:

1. *Грех* у меня на уме (д.1 я.7) – 1;
2. Быть *греху* какому-нибудь (д.1 я.7) – 1;
3. Смерть вдруг тебя застанет (...) со всеми твоими *грехами* (д.1 я.9) – 1;
4. Что у меня на уме-то! Какой *грех*-то (д.1 я.9) – 1;

1 Произведения А.Н. Островского цитируются по: Островский 1935.

5. Да что же ты затеяла-то, *греховодница* (д.2 я.9);
6. А теперь еще этот *грех*-то на меня (д.2 я.10) – 1;
7. Да какой же в этом *грех* (д.2 я.10) – 1;
8. Не замолить этого *греха* (д.3 сц. 2 я.3) – 1;
9. Словно на *грех* ты к нам приехал (д.3 сц.2 я.3) – 1/2;
10. *Грешна* я перед Богом и перед вами (д.4 я.6) – 2;
11. Казнить-то тебя, говорят, так с тебя *грех* снимется – 1;
12. А ты живи да мучайся своим *грехом* (д.5 я.2) – 1;
13. Прикажи, чтобы молились за мою *грешную* душу (д.5 я.3) – 1;
14. А жить нельзя! *Грех!* (д.5 я.4) – 1.

Кабаниха:

1. Ох, *грех* тяжкий! (д.1 я.5) – 2;
2. Не божись. *Грех* (д.1 я.5) – 2;
3. Долго *согрешить*-то (д.1 я.5) – 2;
4. Только *грех* один с дураком разговаривать (а.1 я.5) – 3;
5. Об ней и плакать-то *грех* (д.5 я.7) – 3.

Феклуша:

1. Нельзя, матушка, без *греха*: в миру живем (д.2 я.1) – 1;
2. А я, милая девушка, не вздорная. За мной этого *греха* нет (д.2 я.1) – 1/2;
3. Один *грех* за мной есть, точно (...). Сладко поесть люблю (д.2 я.1) – 1/2;
4. А время-то за наши *грехи* все короче (д.3 я.1) – 1.

Дикой:

1. И принесло ж его на *грех*-то (д.3 я.2) – 2;
2. *Согрешил*-таки: изругал (д.3 я.2) – 2;
3. Вы (...) хоть кого в *грех* введете (д.4 я.2) – 2.

Тихон (Кабанов):

1. Какой *грех*-то! Я и слушать не хочу! (д.2 я.4) – 1;
2. Да какие ж (...) у нее *грехи* такие могут быть особенные (д.4 я.4) – 1;
3. Кайся, коли в чем *грешна* (д.4 я.4) – 2.

Глаша:

1. *Греха*-то вы не боитесь (д.2 я.1) – 1;
2. Уж наш *грех*, недоглядели (д.5 я.1) – 2.

Варвара:

1. У меня свои *грехи* есть (д.1 я.7) – 1/2;
2. Всю жизнь смолоду *грешила* (д.1 я.8) – 1/2.

Кудряш:

1. Чтобы (...) *греха* какого не вышло (д.3 сц.2 я.2) – 2;
2. А ну, на *грех*? (д.3 сц.2 я.4) – 2.

Кулигин:

1. Сами-то, чай, не без *греха* (д.5 я.1) – 1/2.

Барыня:

1. Много народу в *грех* введешь (д.4 я.6) – 1.

Как и всякая схема, приведённая выше градация значений понятия „грех” условна, и легко заметить, что, скажем, „грех” в речи Тихона и Феклуши ничем не отличается от „греха” в речи Катерины. Однако в контексте драмы каждое употребление этого слова резко индивидуализировано, причём семантика „греха” в речи Катерины чётко противопоставлена значениям этого слова в речи других персонажей.

В критической литературе драматурга чаще всего называют бытописателем, отмечая, что в своих произведениях он отобразил особенный и замкнутый мир традиционного русского православного купечества – социального слоя, в первую очередь отличавшегося стремлением к сохранению традиций (ритуальностью). Одним из признаков соучастия в ритуале является речь. Особенность ритуальной речи – её клишированность: произносимый носителем и, соответственно, хранителем ритуала текст не производится, но воспроизводится по готовым моделям, состоящим из устойчивых семантических блоков. Индивидуальные различия в речи носителей ритуала не поощряются. Рассмотрим с этой точки зрения приведённые выше примеры.

„Чтобы греха не вышло”, „А ну, на грех” (Кудряш), „сами не без греха” (Кулигин), „в грех введешь” (Барыня), „свои грехи есть” (Варвара), „грех разговаривать”, „грех плакать”, „грех тяжкий” (Кабаниха), „наш грех”, „греха не боитесь” (Глаша), „принесло на грех”, „в грех введете” (Дикой), „нельзя без греха”, „за мной греха нет/грех есть” (Феклуша), – все эти выражения представляют собой, по определению Д.Н.

Шмелёва, фразеосхемы – клишированные выражения (речевые штампы), построенные по определённым моделям (как продуктивным, так и непродуктивным), которые потенциально способны трансформироваться во фразеологизмы (идиоматические эмбрионы).

Для обитателей Калинова слово „грех” утратило своё глубинное значение, превратившись в словесный штамп. Даже Феклуша, рассуждая о „духовном”, в смысл его не вдумывается, а Тихон лишь механически повторяет слова Катерины. Остальные персонажи также не исключение в этом отношении: они слышат, но не слушают, говорят, но не задумываются о сказанном.

Только для Катерины „грех” является именно грехом, т.е.

нарушением в мыслях или действием воли Бога, воплощенной в нравственных предписаниях, требованиях религиозно санкционированных норм поведения и образа жизни (*Христианство* 1994: 110).

В этом её отличие от остальных, в этом её трагедия, и именно в этом, с нашей точки зрения, заключена суть пьесы Островского, а именно – в художественном осмыслении понятия „грех” относительно ортодоксально-православного ритуала.

Эта проблема неоднократно рассматривалась в критической литературе. С нашей точки зрения, наиболее полно пути её решения изложены в монографии А. Штейна *Три шедевры Островского*:

Катерина воспитана в духе старых патриархальных представлений о жизни. Церковный брак для нее святыня. Поэтому охватившую ее страсть Катерина воспринимает как нечто дьявольское и греховное. Враг этот обернулся Борисом. Страсть шепчет ей соблазны по ночам, зовет ее кататься, обнявшись, на лодке и на тройке. И страсть эта приходит в противоречие с религиозным долгом. Бурная, могучая и неудержимая, она опрокидывает религиозные представления, укоренившиеся в Катерине с детства, побуждает ее бросить всё и отдаться сжигающему её пламени (Штейн 1967: 27).

Катерина видит в своем поступке „грех” и нарушение нравственных представлений, которым привыкла следовать с детских лет (*там же*, 28).

Катерина изменила мужу. Но поскольку она признает справедливость и моральную незыблемость брачных устоев, она воспринимает свой поступок как трагическую вину. Основать свое счастье на нарушении нравственности она не могла и потому погибла (*там же*, 30).

Измена мужу представляла собой индивидуальный бунт против устоев общества (...). В религиозных и мистических видениях Катерины отразился старый мир. В ее сильном и цельном характере, в ее неуступчивости и нежелании мириться с гнетом выразилось стремление к новой свободной жизни (*там же*, 31).

С этими выводами-решениями можно было бы согласиться, как соглашаются с ними многие, для которых художественная литература – лишь форма существования обыденного инобытия, измеряемого постепенно и соизмеряемого рефлексивно с другим сходным или несходным инобытием. Словом, эти решения предполагают, что сопоставление „образца” (среды в широком смысле этого слова) и „копии” (редупликации среды) позволяет вполне уверенно судить о той сверхзадаче, которую решал писатель (а в данном случае драматург – Островский) с помощью „игры в персонажи”. И даже суммировать результаты этой игры и выявить её правила. Короче говоря, предполагается, что художественная игра похожа на шахматную партию (собственно, литературоведение и стремится к тому, чтобы стать учебником, в котором разбираются ходы в этой партии), разыгрываемую фигурами-персонажами с оговорённой зоной компетенции.

Принять такую точку зрения можно, но она, по-видимому, непродуктивна. И, прежде всего, потому, что рационализирует художественную литературу, лишая её символического измерения, а именно оно и является ядром любого поэтического и прозаического текста. И особенно драматического, в котором символическое существует в профанно-детальной форме, дробно имитирующей спонтанное вербальное и невербальное поведение. Как и всякая имитация/копия, оно стремится к очевидности, к тому, чтобы быть лишь тем, что оно есть, стре-

мится замаскировать мотивы и цели неосознаваемого его эксплицитными/вразумительными подобиями. „Грех” – это и есть одно из таких подобий. И оно не менее важный персонаж пьесы, чем все остальные. Если это так, то пьеса Островского – это, прежде всего, рассказ о приращении греховности, спровоцированном излишне частым упоминанием о ней. Рассказ о „вербальном событии”, освобождающемся от своего автоматизма и становящемся объектом интериоризации.

Если от слишком частого использования/употребления слова-образа/слова-понятия происходит аннигиляция его смысла, правда, в обыденном/узуальном общении, то в художественной речи частота использования слова-образа приводит к его сверхфокусировке и сверхусилению. Иными словами, слово-образ „грех” становится сверхнагруженным и сверхчётким в семантико-аксиологическом отношении и интериоризуемым именно в этом своём качестве – в качестве внезапно или постепенно осознаваемой ценности/установки.

Рефлексирующие персонажи крайне редко встречаются в пьесах Островского. И это, по-видимому, естественно: существование-в-обыденности запрещает выход за свои пределы, препятствует установлению, говоря словами В.С. Соловьёва, сигизических отношений (Соловьёв 1991: 138), оставляя человека наедине с самим собой. Правда, выход всё-таки возможен: Аристарх, мастеровой-самоучка из *Горячего сердца* находит его, „исправляя” реальность ирреальностью, пытаясь внести в сценарий пьесы обыденности элемент игры (д. IV).

Это состояние выхода из автоматизма обыденности отнюдь не является комфортным. А учитывая интравертивный тип личности Катерины – становится невыносимым. И гроза не могла не прийти.

Конечно,

стократ благородней тот,
кто не скажет при блеске молнии:
„Вот она – наша жизнь!” (Басё 1993).

Но если приходит гроза – то не до слов. Да их и не успевают найти. И не до раздумий о благородстве в условиях пограничной, экзистенциально неустойчивой ситуации.

Именно в таких условиях возможны деструктивные – вплоть до самоубийства – поступки, ибо, выламываясь из нахождения-в-обыденности, можно лишь или опуститься ниже абсолютного нуля существования, или подняться выше этого нуля. Словом, возможно или осознание того, что

исключительно духовная любовь есть, очевидно, такая аномалия, как и любовь исключительно физическая и исключительно житейский союз (Соловьев 1991: 139)

– или самоуничтожение. Катерина выбирает второе. И иного выбора у неё не было, ибо жить, принимая неизбежность этой аномалии, можно лишь в том случае, если и окружающие соглашаются быть аномальными:

Смысл и достоинство любви как чувства состоит в том, что она заставляет нас действительно, всем нашим существом признать за другим то безусловное центральное значение, которое в силу эгоизма мы ощущаем только в самих себе (*там же*, 119).

В *Грозе* вдоволь „своего” эгоизма, не признающего „чужого”, споров и конфликтов одного эгоизма с другим, вдоволь обыденности, исчерпавшей свои возможности. *Гроза* – это обещание времени, в котором не будут признавать то центральное безусловное значение, о котором говорил В.С. Соловьёв, времени, когда

женщины перестают быть женщинами. Они покидают дом и уходят на форум. Мужчины перестают быть мужчинами. Они покидают форум и возвращаются домой. Женщины хотят быть социально полноценными. Мужчины возвращаются к очагу, к дому, чтобы не быть пустыми. Нет больше ни мужчин, ни женщин; ни общества, ни дома (Гиренок 1995).

Словом, время *Грозы* – это антизигизическое время.

Предугадав наступление этого времени, А.Н. Островский намекнул – в манере, свойственной лишь художнику – и на глубинные причины деформации межличностных/семейных отношений.

Если *Гроза* – один из видов „бытовой” сказки – а это так – то стоит приглядеться к её архетипическим составляющим

(см.: Франц 1998: 64-68; 97-101; 116-138; 257-260), „распределённым” между персонажами пьесы.

Вот семья Кабановых: Марфа Игнатьевна Кабанова (вдова), её сын Тихон Иваныч, Катерина, жена Тихона, Варвара, его сестра. Классический четырёхугольник.

Для рассмотрения этого четырёхугольника особенно важными, на наш взгляд, являются понятия *anima* и *animus*:

Anima в качестве категории женского рода есть фигура, компенсирующая исключительно мужское сознание. У женщин же такая компенсирующая фигура носит мужской характер, поэтому ей подойдёт такое обозначение как *animus* (Юнг 1994: 274).

Учтём также и следующее положение Юнга:

мужское начало в женщине я обозначил как *animus*, а соответствующее женское начало в мужчине – как *anima* (Юнг 1994: 135, прим. 1).

И мужчина, и женщина есть совокупность/целостность и *anim*'ы, и *animus*'а, точнее говоря, *animus* есть женское представление о мужчине, а *anima* – мужское представление о женщине.

Так как в нашем четырёхугольнике соотношение женщин и мужчин равно 3:1, то оказывается, что семья Кабановых – это семья-*animus*, семья, преимущественно ориентирующаяся на женское представление о мужчинах. Мужские представления о женщинах (Тихон) или осуждаются (см. диалоги Марфы Игнатьевны и Тихона, Тихона и Катерины), или оцениваются как предосудительные (упрёки адресуются и Борису Григорьевичу, и Ване Кудряшу).

Катерина пытается даже не уравновесить, а лишь усомниться в целесообразности/комфортности таких непаритетных отношений. И проигрывает: она не нужна подступающему феминистическому будущему.

Сложность положения Катерины заключается именно в его неопределённости относительно принятой в социуме системе координат. С одной стороны, „именно женщинами во многом поддерживалось в доме соблюдение церковных правил и ритуалов”. В купеческих староверческих семьях, по воспоминаниям очевидца, „женщины никому не прощали нарушения

заветов старины, и ими, только ими и держалась дикая косность” (Веселова 1998: 113). Такова Кабаниха:

Молодость-то вот что значит! Смешно смотреть-то даже на них! Кабы не свои, насмеялась бы досыта. Ничего-то не знают, никакого порядка. Проститься-то путем не умеют. Хорошо еще, у кого в доме старшие есть, ими дом-то и держится, пока живы. (...) Да не смеяться-то нельзя: гостей позовут, посадить не умеют, да еще, гляди, позабудут кого из родных. Смех да и только! Так-то вот старина-то и выводится. (...) Что будет, как старики перемрут, как будет свет стоять, уж и не знаю (д. 2., я. 6).

С другой стороны, хотя

в дореволюционной русской общине женщина лишена всего: земли (выделяется только мужикам), права голоса на сходе (ее туда вообще не приглашают), даже свободы передвижения дальше своей волости (паспортом ее распоряжается муж) (Валикова 1999: 16)

– наиболее характерная черта её характера – прагматизм, индивидуализм, стремление к обособленности, самостоятельности, накопительству. Смыслом жизни „величавой славянки” являлся её сундук. Александр Энгельгардт писал в *Письмах из деревни*:

Бабий сундук – это её неприкосновенная собственность, подобно тому как и у нас имение жены есть ее собственность, и если хозяин, даже муж, возьмет что-нибудь из сундука, то это будет воровство, за которое накажет и суд (Валикова 1999: 16).

Таким образом, единственное право женщины –

заработать (...) что-то на этот сундук, распоряжаться его содержимым по собственному усмотрению и, наконец, оставить это в наследство своим, не чужим детям (*там же*).

Такова Варвара. Её стремление к свободе не простирается дальше желания уйти из-под опеки матери, обзавестись „своим” мужиком, своим домом, т.е. тем же своим сундуком, которым и распоряжаться. Разумеется, Варвара и Кабаниха антагонисты, ср.:

А ведь тоже, глупые, на свою волю хотят, а выдут на волю-то, так и путаются на покор да смех добрым людям (д. 2., я. 6),

но их антагонизм – внутренний, он не выходит из рамок одной системы, функционирующей по законам одного ритуала. Катерина же являет собой тот „ноль”, который отсутствует как в рамках этой системы, так и в пределах стыка систем. Феминизм в корне чужд Катерине, равно как и ортодоксальная мораль (*но я другому отдана и буду век ему верна*), столь свойственная, по мнению многих, именно русской женщине, равно как и откровенный циничный прагматизм (*у ней не решится соседка ухвата, горшка попросить*), который, как раз, русской женщине и свойственен. По справедливому замечанию Виктора Ерофеева, социализм похоронили не Сахаров с Буковским, а среднестатистическая советская гражданка.

Катерина пребывает как бы в центре определённой системы координат, ни одна из осей которой наличие этого центра не признаёт.

Повторим ещё раз: все слова, все действия Катерины до предела естественны. Именно такая естественность послужила основой образования ритуала, но по мере развития последнего настолько отделилась во времени и восприятии, что полностью забылась; ритуал стал самодостаточным во всех проявлениях: религиозных, моральных, социальных, нравственных.

Удивительным образом Катерина сочетает в себе черты Жака-Простака и ибсеновского Бранда. Она видит мир таким, какой он есть, а не таким, каким его принято или положено видеть. Ей нравится рукодельничать, слушать птиц, собирать цветы, и церковная служба для неё – не часть ежедневного распорядка дня, как, к примеру, для Иудушки Головлёва, а мистическое действие, Бог для неё – не добрый лысый старичок, но грозный судья с фресок Феофана Грека, а геенна огненная – не рисунок на стене (*Он бачь, яка кака намалёвана*), а пророчество о будущем погрязших в грехах, грех же – основное отрицательное понятие, структурирующее систему мировосприятия, существительное, а не междометие. В то же время Катерина – максималистка. Девиз „всё – или ничего”, имплицитное стремление к апостольской, т.е. естественной, не задушенной внешними рамками жизни, буквальное вос-

приятие всего относящегося к вере неожиданно роднят её с протестантами, стремившимися в первую очередь очистить учение Христа от догматических напластований богословов, вернуться к Слову и вернуть Слово в мир.

В этой связи название пьесы, её финал и статьи Добролюбова о ней приобретают несколько иной смысл. *Гроза* становится символом очищения, освобождения, перерождения. Смерть Катерины позволяет ей обрести себя, вырваться из этого мира. Неожиданно близким этому финалу становится финал романа М. Булгакова *Мастер и Маргарита*: очистительная гроза, смерть главных героев и перерождение всех основных персонажей. Луч света (у Булгакова – лунного) становится столпом света, дорогой, которую Господь открывает избранным в царствие своё.

Наконец, понятие „грех” переосмысливается в финале пьесы полностью. Выясняется, что, согрешив, согласно догматам, канону и ритуалу, Катерина остаётся безгрешной с высшей, духовной точки зрения, в то время как все остальные герои пьесы, формально оставаясь добрыми христианами, грешат и в помыслах, и в делах своих. Грехом становится сам ритуал, само соблюдение предписанных преданием догматов, в то время как их нарушение, напротив, благом, если не святостью.

Поэтому *Гроза* – приговор не косному укладу провинциального купечества, а всей принятой в рамках российского социума системе моральных, нравственных, религиозных, общественных, социальных ценностей. Приговор русской ортодоксальности во всех значениях этого слова.

ЛИТЕРАТУРА

- Басё; Буссон; Исса
1993 *Летние травы. Японские трёхстишия*, Москва
1993.
- Валикова, Д.
1999 *Бабий индивидуализм*, „Независимая газета”,
18.05.99.

- Веселова, И.С.
1998 *Логика московской путаницы, в: Москва и „московский текст” русской культуры, Москва 1998.*
- Гиренок, Ф.И.
1995 *Метафизика пата (косноязычие усталого человека), Москва 1995.*
- Добролюбов, А.И.
1923 *Луч света в тёмном царстве, в: Русские критики об Островском, Москва-Петроград 1923.*
- Лакшин, В.
1971 *Островский – драматург, в: А.Н. Островский, Избранные пьесы, Москва 1971.*
- Лосев, А.Ф.
1983 *О значении истории философии для формирования марксистско-ленинской культуры мышления (ответы А.Ф. Лосева на вопросы Д.В. Джохадзе), в: А.Ф. Лосеву к 90-летию со дня рождения, Тбилиси 1983.*
- МАС
1957 *Словарь русского языка, под ред. А.П. Евгеньевой, Москва 1957.*
- Островский, А.Н.
1935 *Сочинения, Москва 1935.*
- Ревякин, А.И.
1948 *Гроза А.Н. Островского. Литературно-критический этюд, Москва-Ленинград 1948.*
- Соловьев, В.С.
1991 *Философия искусства и литературная критика, Москва 1991.*
- Франц, М.Л. (фон)
1998 *Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Психологический смысл мотива искупления в волшебной сказке, Санкт-Петербург 1998.*

Христианство
1994

Христианство. Словарь, под общ. ред. Л.Н. Митрохина и др., Москва 1994.

Штейн, А.
1967

Три шедевра Островского, Москва 1967.

Эдельсон, Е.
1906

Библиотека для чтения, 1864, № 1; цит. по: *Критические комментарии к сочинениям А.Н. Островского. Хронологический сборник критико-библиографических статей*, Москва 1906: I (изд. 3).

Юнг, К.Г.
1994

Психология бессознательного, Москва 1994.

СНЕЖНАЯ МАСКА А.А. БЛОКА КАК ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ

Блаж Подлесник

В настоящей статье предпринята попытка представить стихотворный цикл *Снежная Маска* (1907) А.А. Блока как целостный текст (т.е. как определённое художественное целое, которое основывается как на тематической сопряжённости отдельных стихотворений, так и на других межтекстовых соотношениях отдельных частей цикла) и наряду с этим указать на некоторые проблемы, связанные с нарративом в лирических циклах. Но прежде, чем заняться непосредственно интересующим нас произведением, нужно указать на некоторые особенности лирического цикла вообще и на особую роль, которую лирический цикл сыграл в творчестве А.А. Блока.

Лирический цикл в творчестве А.А. Блока

В соответствии с существующей литературоведческой традицией под лирическим циклом подразумевается группа стихотворений, объединённых в целое самим автором. Однако возникает вопрос, можно ли считать лирическим циклом каждую группу стихотворений, объединённых автором под одним заглавием, или форма лирического цикла требует также определённой степени жанрового, тематического или идейного единства? Так как структурные принципы циклов могут быть различными, проблема часто решается с помощью типологии. Так, например, циклы стихотворений, написанных в одном жанре или на одну тему, определяются соответственно как *жанровые* или *тематические циклы*; циклы, где в отдельных стихотворениях можно наблюдать развитие драматического конфликта определяются как *фабульные циклы* и т.д. (Sloane 1988: 44). Такой типологический подход в определении лирического цикла указывает на разные принципы создания единства циклов, однако имеет и существенные недостатки. Основной недостаток такого определения – неспособность указать на те характеристики лирического цикла, которые прояв-

ляются во всех его типах и которые можно считать основными признаками всякой цикловой формы.

На эти характеристики, на наш взгляд, очень хорошо указал немецкий учёный Эрих Пойнтнер. Пойнтнер определил лирический цикл как текст с особой внутренней организацией. По его мнению, каждая составная часть цикла (отдельное стихотворение), сохраняя свои границы текста (начало и конец стихотворения), одновременно является частью текста цикла в целом. Таким образом, текст цикла формируется не просто как сумма отдельных стихотворений, а как связь текстов отдельных стихотворений и семантически значимых „пустых мест” между ними, которые в процессе чтения заполняет читатель (Poynntner 1988: 18-19).

Текст цикла в целом, следовательно, можно определить как дискретный текст, в котором отдельные составляющие части (отдельные стихотворения) разными способами связаны между собой. Те циклы, в которых модель мира, изображаемая в отдельных стихотворениях, не меняется, Пойнтнер определяет как парадигматические. Им противопоставляются синтагматические циклы, где модель мира от стихотворения к стихотворению меняется, и отдельные стихотворения находятся в отношениях оппозиции. Отличительная черта первых – повторение, вторых – развитие (Poynntner 1988: 18-22).

Конечно, ни один из двух типов не существует в чистом виде. В каждом цикле используются оба принципа, но один из двух обычно преобладает. Эти два основных принципа отношений между отдельными стихотворениями цикла могут, конечно, проявляться на разных уровнях произведения. Можно сказать, что определённый уровень парадигматических связей между стихотворениями представляет основу стихотворного цикла. Именно повторы на разных уровнях (все стихотворения написаны в одном жанре или на одну тему) способствуют единству цикла, но наряду с этим всегда возникают и синтагматические отношения. Полный повтор отдельных стихотворений цикла невозможен и это предполагает определённую степень развития в каждом лирическом цикле.

Когда развитию подвергается лирический герой, т.е. когда от стихотворения к стихотворению можно наблюдать перемены в образах персонажей и зафиксировать отдельные фазы этих перемен в их временной и причинной последователь-

ности, в лирическом цикле создаётся некое подобие изображения действия, в таких случаях мы имеем дело с нарративом, но с нарративом особого вида. Произведение, в котором изображение действия порождают несколько статических изображений лирического героя, последовательно связанных между собой, существенно отличается от повествовательного, эпического произведения, в котором герой и всё, что с ним происходит, изображается в самом тексте. В лирическом цикле образ происходящего действия возникает только при сопоставлении отдельных стихотворений, отдельных статических фрагментов. Нарратив таким способом возникает не в текстах отдельных стихотворений, а между стихотворениями. Образ действия в лирическом цикле в большей степени представлен в „пустых местах”, в которых при сопоставлении отдельных фаз (стихотворений) читатель устанавливает, что происходит с лирическим героем на протяжении всего цикла.

Основной принцип построения нарратива в лирических циклах может дополняться и повествовательными сегментами внутри отдельных стихотворений. Когда в отдельных стихотворениях цикла наряду с изображением лирического героя появляются и элементы эпического изображения происходящего, нарратив всего цикла предстаёт перед читателем не просто как последовательность статических изображений, а как последовательность статических и динамических сегментов, которые на основании их места в цикле и связей, на разных уровнях возникающих между ними, образуют единое целое.

Таким образом, лирический цикл является литературной формой, в которой лирические стихотворения, связанные в целое цикла, могут приобретать повествовательный характер. Интересно при этом то, что произведение, изображающее некое происходящее действие, может возникнуть даже на основании связей между чисто лирическими стихотворениями.

Причины широкого распространения и некоторые особенности формы лирического цикла в творчестве поэтов так называемого второго поколения символистов (Иванов, Белый, Блок) следует искать в философско-эстетических основах их поэтики.

Именно лирику они считали тем видом словесного творчества, который позволяет автору интуитивно отразить истин-

ный образ мира и передать вечные законы вселенной. Лирическое стихотворение в представлениях младших символистов – воплощение вечного в мгновенном. На особую роль лирики в художественной системе младших символистов указывает в своей статье *Символ у Блока* З.Г. Минц:

Но для поэтики символов у Блока (да и у других символистов) важны и еще два представления (...). Это, во-первых, весьма близкая символистскому мифологизму мысль о том, что воплощение мира происходит не только в мировом универсуме и в мировой истории, но и в душе и в жизни каждого человека (...). Во-вторых, это – осознание особого значения лирики. Именно лирика позволяет вместить в образы мгновенных переживаний всю историю мира, его прошлое и будущее. Воплощение временного в ахронном (мгновенном) делает лирику даже средством наиболее глубокого постижения сущности мира (Минц 1981: 179).

Согласно этому мифопоэтическому взгляду, в лирике младших символистов существует представление о соотношении личного, индивидуального переживания поэта с универсальными, общими законами вселенной. Следовательно, индивидуальное ощущение воспринимается как универсальное познание мира, а личная биография поэта, отразившаяся в отдельных стихотворениях, благодаря соответствию личного и космического, одновременно является отражением определённой фазы в развитии всего космоса.

В форме лирического цикла отдельное стихотворение сохраняет свою роль мгновенного отражения вечного, но, вместе с тем, выступает и как одно из многих изображений универсального. Таким образом, цикл в целом способен создать устойчивый образ мира (отдельные стихотворения представляют части единого мифологического представления о мире), или передать развитие – переход из одной фазы единого мифа в другую.

Центральное место в циклах младших символистов занимает субъект лирики – лирическое „я” стихотворений. Именно через его переживания в лирике раскрывается истина о мире. Лирический герой в разных стихотворениях цикла обретает характер персонажа, который на протяжении всего цикла может оставаться неизменным или подвергаться развитию.

Все упомянутые характеристики символистского лирического цикла самое яркое выражение получили именно в творчестве А.А. Блока. Его лирическая трилогия, в которую он объединил большинство своих стихов, – это текст, поражающий богатством самых разных цикловых форм на разных уровнях¹.

На то, что трилогия является художественным целым, т.е. цикловым текстом, в котором отдельные стихотворения представляют составные части циклов, а циклы части отдельных книг, указал сам автор в предисловии к первому изданию трилогии:

(...) каждое стихотворение необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга*; каждая книга есть часть *трилогии* (...). (Блок 1960: I: 559).

Принцип циклового текста в трилогии переходит с отношений между отдельными стихотворениями на отношения между циклами и даже между книгами трилогии. Трилогия в целом – цикл, но не цикл стихотворений, а цикловой текст, объединяющий отдельные циклы.

Как не раз отмечалось разными исследователями творчества Блока, лирическая трилогия в целом имеет нарративный, сюжетный характер. Лидия Гинзбург нарратив блоковской трилогии определяет как „нарастающий сюжет”, образующийся вокруг лирического героя посредством реминисценций, связывающих каждое последующее стихотворение с предыдущими, и намёков, указывающих на будущее развитие. В окончательной редакции трилогии Гинзбург, таким образом, устанавливает наличие сюжета „драмы утраченных и вновь утверждаемых объективных ценностей” (Гинзбург 1974: 260-264). Более сложную нарративную структуру трилогии

1 Впервые Блок организовал свои стихи в трёхтомное *Собрание стихотворений* (т.1: *Стихи о Прекрасной Даме*, т.2: *Нечаянная радость*, т.3: *Снежная ночь*) в 1911-1912 гг. Второе издание, дополненное стихотворениями 1911-1914 гг., вышло в 1916 г. (издательство „Мусагет”), но окончательный вид трилогия получила только в двух изданиях (т.1-2, издательство „Земля”, 1918 г.; т.3, издательство „Алконост”, 1922 г.) под названием *Стихотворения* (т.1: *Книга первая*, т.2: *Книга вторая*, т.3: *Книга третья*).

устанавливает Зара Минц, связывая блоковское определение трёх книг трилогии (*теза, антитеза, синтез*) с символистскими представлениями о лирике как средстве познания универсальной истины:

Вся „трилогия вочеловечения” (...) раскрывается одновременно во множестве планов. Вся она может быть осмыслена как лирическая трилогия, т.е. рассказ о духовной сущности „я”, о его внутреннем духовном пути. Одновременно в ней выявлены и совершенно иные, „объективные” и внеличностные аспекты. „Трилогия вочеловечения” – это и космический всеобщий „путь мира”, становления „духа музыки” в мировом универсуме, и история человечества, и пути наций, и путь современного интеллигента к народу и т.д. (Минц 1981: 208).

Согласно Заре Минц, „трилогия вочеловечения”, связывающая личные переживания с универсальными законами космического развития, может быть истолкована в нескольких планах. Три фазы сюжета трилогии представляют интимное переживание лирического героя (идеал первой любви – мир материальных страстей – опыт синтеза материи и духа), и одновременно отражают общие законы развития космоса. Таким образом лирический дневник героя одновременно является и сюжетом мифа о становлении вселенной (Минц 1981: 201-207).

Снежная Маска – лирический цикл и часть „Трилогии вочеловечения”

В так называемой канонической редакции Блок поместил *Снежную Маску* во второй том трилогии. Этим сам автор указал, как нужно воспринимать это произведение по отношению к остальному его творчеству.

Снежная Маска – как и большинство других произведений, вошедших во второй том – относится к периоду *антитезы*: лирический герой трилогии теряет идеальную любовь и спускается в хаос материального, в котором разными способами пытается осмыслить окружающий его мир.

Наряду с этим можно говорить и о том, что цикл с самого начала воспринимался автором как художественное целое.

Цикл печатался как самостоятельное издание (*Снежная маска*, 1907), как часть стихотворного сборника (*Земля в снегу*, 1908) и как часть третьего и второго томов разных редакций трилогии и всё время, в отличие от большинства других циклов в трилогии, сохранял неизменной свою структуру. Все тридцать стихотворений во всех редакциях печатались в одной и той же последовательности.

Из этого можно заключить, что структура *Снежной Маски* не подчиняется трилогии и что цикл представляет собой определённое художественное целое, но, наряду с этим, это целое включено в контекст трилогии, и в этом контексте даже структурные отношения в самом цикле получают новые, дополнительные осмысления.

Структура и нарратив Снежной Маски

Цикл *Снежная Маска* состоит из двух частей, стихотворения в которых объединяются отдельными заглавиями. Первая часть, состоящая из шестнадцати стихотворений, называется *Снега*, вторая – объединяющая остальные четырнадцать стихотворений – *Маски*. Таким образом, в цикле формируются две отдельные единицы, объединённые в цикл. При таком распределении границ текста каждое стихотворение получает роль составной единицы одной из двух частей цикла, а обе части выступают как единицы текста цикла в целом.

Вторая особенность цикла – повествовательный характер этого произведения. Цикл в целом является нарративом: в нём можно определить некую последовательность развивающегося действия, но сюжетная организация в нём специфична.

Действие, представленное в цикле, связывается с персонажами, выступающими в отдельных стихотворениях. На основном уровне отношения между персонажами проявляются в организации речи.

Речевая структура цикла

В первой части цикла (в *Снегах*) мы обнаруживаем два разных персонажа, являющихся субъектами прямой речи на

уровне всего стихотворения. Первый персонаж, лирический герой, является лирическим субъектом тринадцати стихотворений первой части. В большинстве этих стихотворений герой обращается непосредственно ко второму главному персонажу – героине. Героиня в *Снегах* выступает как лирический субъект только в стихотворении *Ее песни* (II: 148)². И её речь в этом стихотворении адресована к лирическому герою. Так в *Снегах* как бы в пространстве между стихотворениями возникает диалог между лирическим героем и героиней, реализующийся лишь в пятнадцатом стихотворении:

Голоса
(двое проносятся в сфере метелей)
Он
Нет исхода вьюгам певучим!
Нет заката очам твоим звездным!
Рукою, подъятой к тучам,
Ты влечешь меня к безднам!
Она
О, настигай! О, догони!
Померкли дни.
Столетия минут.
Земля остынет.
Луна опрокинет
Свой лик к земле! (...) (II: 158).

Остальные персонажи в *Снегах* появляются либо как объект высказывания (*Ангел* в стихотворении *Влюбленность*, II: 153), либо как субъекты цитатной прямой речи, включённой в стихотворение (*Рая дочери* в стихотворении *Прочь!*, II: 155).

Во второй части цикла, в *Масках*, организация речи персонажей ещё более сложна. Во-первых, самих персонажей здесь больше, и, во-вторых, отношения между ними изображены не очень ясно. Принимая во внимание развитие сюжета и задействованность персонажей в отдельных стихотворениях, можно выделить три основные части *Масок*.

² В скобках после заглавий стихотворений указано место стихотворения (том, страница) в *Полном собрании сочинений и писем* (Блок 1997).

Первую часть составляют стихотворения, изображающие сцену маскарада. В начальных трёх стихотворениях *Масок* прямую речь героя или героини заменяет повествование от лица рассказчика, описывающего сцену маскарада. В его рассказе как субъекты цитированной прямой речи выступают различные персонажи: *рыцарь*, *злая маска*, *скромная маска*, *третья маска* в стихотворении *Бледные сказанья* (II: 161) и *господин поэт*, *госпожа* в стихотворении *Сквозь винный хрусталь* (II: 164). В последующих трёх стихотворениях субъектами снова станут персонажи. В стихотворении *В углу дивана* – это *поэт*: „(...) Верь лишь мне, ночное сердце,/ Я – поэт! (...)” (II: 164), в стихотворении *Насмешница – рыцарь*:

Насмешница
Подвела мне брови красным,
Поглядела и сказала:
„Я не знала:
Тоже можешь быть прекрасным,
Темный рыцарь, ты!” (...) (II: 166).

Отношение между ними объясняет стихотворение *Тени на стене* (II: 165), которое можно читать как прямую речь *поэта*³. В нём героиня в цитатной прямой речи с иронией обращается к *рыцарю*. Это вместе с диалогом между *поэтом* и *госпожой* в стихотворении *Сквозь винный хрусталь* (II: 164) объясняет отношения между главными персонажами изображённого маскарада: *рыцарь* и *госпожа* окажутся ироническими двойниками лирического героя-поэта и героини-Маски.

Вторая часть *Масок* начинается со стихотворения *Они читают стихи*. В нём лирический герой первую часть *Масок* определяет как произведение искусства, которое противопо-

3 См. в стихотворении *В углу дивана*:

(...) Я какие хочешь сказки
Расскажу,
И какие хочешь маски
Приведу.
И пройдут любые тени
При огне,
Странных очерки видений
На стене. (...) (II: 165).

ставляется действительности: „Смотри: я спутал все страницы, (...) Ты твердо знаешь: в книгах – сказки,/ А в жизни – только проза есть.” (II: 167). В том же стихотворении возобновляется и непосредственное обращение лирического героя к героине (я – ты), характерное для большинства стихотворений в *Снегах*. Но в последующих трёх стихотворениях, изображающих переход мужского и женского персонажей из комнаты во вьюжное пространство (*Неизбежное, Здесь и там, Смятение*), отношение к сцене маскарада, изображённой в первых шести стихотворениях *Масок*, вновь меняется. Одновременно с изображением перехода двух персонажей-масок из комнаты в открытое пространство происходит и отождествление героя и героини цикла (я – ты) с масками, переходящими в „сферу метелей” (он – она). Следовательно, сцена маскарада вновь обретает черты реальной увертюры последующих событий.

В последней части *Масок*, в стихотворениях *Обреченный, Нет исхода, Сердце предано метели* и *На снежном костре* (II: 169-171) лирический герой-поэт и героиня-Маска продолжают свой диалог во вьюжном пространстве. В стихотворениях *Обреченный, Нет исхода, Сердце предано метели* лирический герой, осознавая безысходность своего положения, призывает героиню убить его. Героиня отвечает ему в стихотворении *На снежном костре*. Последнее стихотворение цикла представляет собой лишь прямую речь героини, полностью подчинившей себе лирического героя.

В *Снежной Маске* происходящие события изображаются на двух уровнях. Первый уровень этого изображения – стихотворения, в которых лирический герой излагает своё положение. В таких статических изображениях, как, например, в стихотворениях *Снежное вино* (II: 143), *На страже* (II: 145), *И опять снега* (II: 157), *Они читают стихи* (II: 167), *Нет исхода* (II: 170) мы наблюдаем перемену положения лирического героя в его отношении к героине. Сама последовательность таких статических картин включает в себе некое развитие, некое происходящее действие, результатом которого являются всё новые положения лирического героя.

Принцип наррации в цикле дополняется непосредственными изображениями отдельных сегментов происходящего действия. В стихотворениях *Снежная вязь* (II: 143-144), *Нас-*

тигнутый метелью, На зов метелей (II: 146-148), *Прочь!* (II: 155) действие описывается с точки зрения лирического героя – оно включено в диалог, возникающий между героем и героиней, в котором герой сообщает своё видение происходящего. Наряду с изображением событий с точки зрения героя, в последнем стихотворении цикла (*На снежном костре*) героиня излагает свой ретроспективный взгляд на события, ведущие к гибели лирического героя. Благодаря цикловой форме в отдельных стихотворениях представлены только сегменты, однако эти сегменты объединяются в более сложную картину всего происходящего посредством различных связей между стихотворениями.

Ритмическая организация цикла

Существенную роль при формировании отношений между отдельными стихотворениями в *Снежной Маске* играет ритмическая организация стиха. На то, что ритмическая организация стиха прочно связана с темой *Снежной Маски*, указал в своей работе о Блоке Константин Мочульский:

Стихи *Снежной маски* – звуковая запись движения. Смысл слов подчинен песенной стихии, широкой, стремительной, летящей. Это человеческим голосом поет вьюга, свистит ветер, трубят метель. Мир взвился вихрем и понесся в захватывающем дыханье полете (Мочульский 1997: 122).

Необычное для Блока преобладание хореев и присутствие тонического стиха, на которое обращает внимание Мочульский, в цикле действительно связано с движением – с динамикой развития сюжета.

В первой части цикла (в *Снегах*) четырёхстопным ямбом – главным размером в лирике Блока – написано только четыре стихотворения. Эти стихотворения являются статическими изображениями положения героя в его отношении к героине (*Снежное вино, Второе крещение, Не надо*) и ко второму мужскому персонажу (*На страже*). Большой разнообразностью ритма отличаются стихотворения, написанные хореем. Хореем звучит голос героини в стихотворении *Ее песни*: „Взор

твой ясный к выси звездной/ Обрати./ И в руке твой меч железный/ Опустит.” (II: 148) и разноstopным хореем передано волнение лирического героя непосредственно перед переходом в пространство метели в стихотворении *Голоса*. Ритмическое разнообразие *Снегов* дополняют и тонические стихи. С точки зрения развития сюжета, стихотворения, написанные тоническим стихом, интересны своим изображением встреч лирического героя с героиней. В стихотворениях *Снежная вязь* (II: 143-144), *Настигнутый метелью*, *На зов метелей* (II: 146-148) изображается весь ход событий – от начальной независимости лирического героя от героини („Здесь – электрический свет./ Там – пустота морей,/ И скована льдами злая вода./ Я не открою тебе/ дверей./ Нет. / Никогда”, II: 144) до их встреч во вьюжном пространстве:

И снежные брызги влача за собой,
Мы летим в миллионы бездн...
Ты смотришь всё той же пленной душой
В купол всё тот же – звездный... (II: 144).

И снежных вихрей подъятый молот
Бросил нас в бездну, где искры неслись,
Где снежинки пугливо вились (...). (II: 146).

Конечным итогом этих встреч окажется полное подчинение героя героине в последнем стихотворении первой части цикла: (*В снегах*) „И я затянут/ Лентой млечной!/ Тобой обманут,/ О, Вечность! (...).” (II: 159).

Иначе ритмическая организация стиха используется для изображения событий во второй части *Снежной Маски*. Сцена маскарада – шесть стихотворений в начале *Масок* – передаётся в строфах, написанных разноstopным хореем. Упорядоченный ритм рассказа сменяется динамичным ритмом в репликах отдельных персонажей. Это не широкие, летящие ритмы песенной стихии, о которых писал Мочульский, а умеренные ритмы шуточного разговора, замедляющие движение стиха частыми пропусками ударений на первом слоге: „И, смеясь, ушла с другими./ А под сводами ночными/ Плыли тени пустоты,/ Догорали хрустали.” (II: 166).

Стихотворение *Они читают стихи* написано четырёхstopным ямбом. Особая роль этого стихотворения уже отмечалась

при обсуждении персонажей, выступающих в цикле. Это вновь обращение героя к героине, характерное для стихотворений первой части (*Снега*).

Три стихотворения, изображающие переход мужского и женского персонажей из комнаты во вьюжное пространство (*Неизбежное, Здесь и там, Смятение*), с точки зрения ритмической организации, примыкают к стихотворениям сцены маскарада: „Тихо вывела из комнат,/ Затворила дверь.// Тихо. Сладко. Он не вспомнит,/ Не запомнит, что теперь.” (II: 167). Таким образом – наряду с постепенным отождествлением масок, переходящих в пространство метели, с лирическим героем и героиней цикла (он – она = я – ты) – на ритмическом уровне отображена связь сцены маскарада с последующими событиями.

Хотя связи между отдельными стихотворениями, переданные посредством единства персонажей и с помощью ритмической организации стихотворений, формируют основные черты сюжета *Снежной Маски*, своё полное значение они приобретают только в связи с самым значительным пластом символистского текста – символическими определениями персонажей и действия.

Принцип символизации в Снежной Маске

Символы многозначны, они приобретают значения в разных контекстах: при каждом новом появлении в тексте они сохраняют связь со значениями, полученными в предыдущих контекстах, и одновременно получают новые. Таким образом, они являются основными знаками связей между отдельными стихотворениями и придают новые значения символистскому цикловому тексту. Чтобы определить характер символических образов в цикле и указать на возможные трактовки сюжета, нужно рассмотреть значение символов в контексте всей трилогии.

Зара Минц в циклах второго тома трилогии – книги стихотворений, частью которой является и обсуждаемый цикл – обнаруживает принцип символизации, связанный с новым, хаотическим ощущением мира. В период *антитезы* в творчестве Блока возникают *антисимволы* – символические опре-

деления, связанные с мистико-утопическими представлениями периода *тезы* (*Стихи о Прекрасной Даме* и большинство остальных циклов первого тома) и в то же время приобретающие новые, иногда даже противоположные значения (Минц 1981: 196-187).

Символы, характеризующие персонажей и действие в *Снежной Маске*, в большей степени связаны с символами периода *тезы*, причём здесь они приобретают новые, в некоторых случаях противоположные значения. Символика лирики первого тома, связанная с идеалом, подвергается ироническому переосмыслению, теряет высокое значение, присущее периоду *тезы*.

Дейвид Слоун, который нарратив *Снежной Маски* связывает непосредственно с постепенным развитием символов в цикле, разделяет символические определения цикла на две группы. К первой группе символов, связанной с идеалами прошлого, относятся символы, характерные для творчества периода *тезы* (*корабль, солнце, весна, жизнь, меч, царь, герой*), ко второй, связанной со стихийным ощущением настоящего, – новые символы хаоса (*метель, комета, зима, снег, лёд, вода*). Постепенное исчезновение или переосмысление символов идеального прошлого и, наряду с этим, усиление роли символов стихии на протяжении всего цикла, Слоун трактует как основной принцип формирования сюжета цикла: усиление роли символов хаоса передаёт постепенное подчинение лирического героя героине, воплощающей мир стихии (Sloane 1988: 209-210).

Хотя Слоун, на наш взгляд, точно определяет роль отдельных символов и их принадлежность к одному из двух мироощущений, его трактовка сюжета *Снежной Маски* как изображения постепенного подчинения героя героине на протяжении всего цикла имеет несколько больших недостатков. В своём определении сюжета Слоун практически не обращает внимания на основное структурное деление цикла (*Снега* и *Маски*) и на разные принципы переосмысления символов прошлого в каждой из двух основных частей цикла.

В *Снегах* подчинение героя передаётся при помощи постепенного исчезновения символов, связанных с миром идеала и усилением роли символов мира стихии. В начальных стихотворениях цикла можно наблюдать двойное символическое

определение героини. Символы (*закат, корабли* в стихотворении *Последний путь*, II: 144) связывают её с идеалом периода *тезы* и, в то же время, героиня получает и новые символические определения (*вино, змея, снег* в стихотворении *Снежное вино*, II: 143). Можно даже сказать, что в начальных стихотворениях в представлениях лирического героя существуют две героини. Герой в начале цикла сам выбирает путь, на который увлекает его героиня, воплощающая мир стихии. Это ясно выражает символическое значение места действия. Силы стихии впервые врываются в комнату, где находится герой, в стихотворении *Второе крещение* (II: 145-146). Герой и до этого встречался с героиней во вьюжном пространстве, но в этом стихотворении силы стихии преодолевают последнюю границу между героем и героиней и вторгаются в закрытое пространство, в котором находится герой. Позднее, в стихотворении *Прочь!* (II: 155), келья, в которой находится герой, символически уже определена как место господствования силы стихии (*лёд, совы, мрак, злые очи*). Это подчинение героя героине ведёт к окончательному перемещению героя и героини в открытое пространство, где господствует героиня. В *Голосах* и в двух последующих стихотворениях герой оказывается в неземном пространстве, здесь одновременно исчезают все символы, связанные с идеалом: герой теряет свой меч (в стихотворении *Голоса*), и корабли тонут за горизонтом (в стихотворении *В снегах*).

Наряду с исчезновением символов, связанных с идеалом, в *Снегах* происходит и переосмысление некоторых символов идеального прошлого в новых контекстах. Такому переосмыслению, наглядно представленному в работе Слоуна, подвергаются символы, связанные с религией. Символ *крещения* в стихотворении *Второе крещение* приобретает роль символа нового завета, связавшего героя с героиней (Sloane 1988: 208).

В *Масках* принцип переосмысления символов, связанных с идеалом прошлого, совершенно другой. Если в *Снегах* эти символы либо постепенно исчезают, либо в новых контекстах связываются со стихийным ощущением мира, то в *Масках* основным принципом разрушения символической системы идеального прошлого является ирония.

Ироническому переосмыслению в начальных шести стихотворениях *Масок* – в сцене маскарада – подвергаются симво-

лы служения лирического героя Прекрасной Даме. *Ангел*, который в *Снегах* изображён как защитник идеала, в стихотворении *Бледные сказанья* (II: 161) приобретает облик деревянной фигурки, упавшей с дверцы книжного шкафа:

– Посмотри, подруга, эльф твой
Улетел!
– Посмотри, как быстролетны
Времена!
(...)
И потерянный, влюбленный
Не умеет прицепиться
Улетевший с книжной дверцы
Амур (II: 161).

Ироническому переосмыслению подвергаются и остальные символы рыцарского служения (петушиный гребень на шлеме рыцаря в стихотворении *Тени на стене*, II: 165). В сцене маскарада эти символы в новых контекстах используются для иронического изображения миража и разрушения символики прошлого, которое дополняется авторской самоиронией (герой-поэт в стихотворении *В углу дивана* определяет свои стихи как сказки, II: 164). Этим одновременно разрушается представление о идеале и о лирике как средстве познания этого идеала⁴.

Как уже отмечалось, сцена маскарада изображается как нереальная. В ней поэзия теряет способность отражать действительность. Это получает прямое выражение в стихотворении *Они читают стихи*, но на этом развитие системы символов в *Масках* не заканчивается. При изображении перехода двух персонажей-масок во вьюжное пространство снова усиливается роль символов, связанных со стихийным миром героини-Маски. Одновременно происходит уже не раз упомянутое отождествление лирического героя и героини цикла с двумя масками. В этом отождествлении – наряду с формированием

4 Зара Минц указывает на похожие принципы разрушения системы символов периода *тезы* в другом произведении той поры – в лирической драме *Балаганчик* (1906). Наряду с ироническим переосмыслением символики, в *Балаганчике* появляется образ героя-поэта, который из создателя произведения превращается в иронически изображённого героя (Минц 1981: 208).

новой системы символов – вновь появляется вера в познавательные способности лирики, но лирики новой – раскрывающей хаотический мир, где впереди только гибель.

Парадигма и синтагма

Снежная Маска – произведение, в котором изображаются определённые события, но изображение этих событий очень специфично. На основании связей между отдельными частями цикла возникает целое, но это не целое единого сюжета подчинения лирического героя героине, как полагает Слоун, а целое двукратного изображения одних и тех же событий. Обе части цикла можно определить как разные модификации одной фабулы, изображённые посредством различных принципов символизации с двух точек зрения.

Последнее стихотворение цикла *На снежном костре* (II: 171) представляет собой эпилог к обеим частям цикла. Расположенное в конце *Масок*, оно изображает последнее событие второй части цикла, одновременно являясь и эпилогом к первой части. Именно в этом стихотворении осуществляется третье крещение, которое герой предчувствует в *Снегах* (стихотворение *Второе крещение*, II: 145-146). Пользуясь терминологией упомянутого немецкого учёного Пойнтнера, *Снежную Маску* можно определить как синтагматический цикл. Здесь в разных стихотворениях наблюдается развитие отношения лирического героя к героине, однако двукратное изображение этих событий помещает в основу цикла также парадигматические отношения.

В *Снегах* изображение перехода лирического героя от идеала прошлого в стихийный мир настоящего осуществляется в диалоге между героем и героиней. В отдельных стихотворениях наряду с изображением сегментов действия наблюдаем непосредственное выражение эмоций и отношений героев на разных стадиях развития. Можно даже сказать, что в *Снегах* между стихотворениями возникают отношения, характерные для структуры драматического произведения.

В *Масках* эти отношения дополняются усилением традиционного повествования. Третье лицо в роли рассказчика в сцене маскарада и рассказ лирического героя о переходе двух

масок в пространство стихии выступают в начале *Масок* как знак дистанции между лирическим героем и изображаемыми событиями. Эта дистанция постепенно исчезает и, в результате, в конце *Масок* складывается ситуация, повторяющая конец первой части. То, что в *Снегах* изображается при помощи диалога, в *Масках* получает новое выражение, дополненное поэтическим изображением осознания кризиса самого художественного метода и образованием новой системы, способной отразить новое мироощущение.

Выводы

Согласно основным принципам блоковской поэтики, нарратив *Снежной Маски* можно трактовать в двух планах – личном и универсальном. В личном плане *Снежная Маска* представляет собой историю мятежной любви Блока к актрисе Н.Н. Волоховой, но идея о универсальном значении лирики в символизме позволяет отыскать в цикле и более универсальное осмысление поэтических элементов.

Учитывая характеристику всего творчества автора и принципы символизации, указанные Зарой Минц (Минц 1981: 190–191), нарратив *Снежной Маски* можно определить как фрагментарный миф периода *антитезы*, как опыт создания новой картины мира, соответствующей ощущениям автора в этот период его творчества. Это символическое представление о крушении идеала и вторжении сил стихии, в конце полностью овладевающих миром. Универсальное значение этих эсхатологических представлений проявляется посредством образования новой системы символов, замещающих систему символов периода *тезы*. Наряду с изображением событий, дважды происходит смена системы символов, но различными способами. В *Снегах* происходит постепенное замещение символов мира идеала символами нового стихийного мира. В *Масках* это замещение связано с крушением идей о универсальном познавательном значении лирики. Наряду с ироническим переосмыслением старой системы символов, в *Масках* появляется авторская самоирония и сомнение в ценности литературы. Только посредством новой системы символов, изображающих мир стихии, лирика вновь приобретает свою утраченную роль.

Таким образом, в цикле отражается идея о универсальном мифологическом значении нарратива и одновременно чётко проявляется отличие нового мироощущения от мифологических представлений периода *тезы*.

Пользуясь особенностями формы лирического цикла, Блок в *Снежной Маске* создал образец преимущественно лирического текста, тяготеющего при возрастании объёма к нарративной структуре, в которой лирика от отражения вечного в настоящем переходит к отражению некоего универсального развития. В дискретной структуре лирического цикла – формы, которая позволяет создать открытое произведение, образованное посредством связей между стихотворениями на разных уровнях – нарратив *Снежной Маски* строится также с помощью принципов, характерных для драматических и повествовательных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

- Блок, А.
1960 *Собрание сочинений в восьми томах*, Москва-Ленинград 1960.
1997 *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*, Москва 1997.
- Гинзбург, Л.
1974 *О лирике*, Ленинград 1974.
- Минц, З.
1981 *Символ у Блока*, в: *В мире Блока (сборник статей)*, Москва 1981: 172-209.
- Мочульский, К.
1997 *Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов*, Москва 1997.
- Poyntner, E.
1988 *Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok*, München 1988.

Sloane, David A.
1988

Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle,
Columbus 1988.

ТАЙНОЕ ЗНАНИЕ РУССКИХ ФУТУРИСТОВ*

Сергей Сигей

Там где Игорь не скитался
Не был даже Велимир,
Я хожу, смотрю сквозь пальцы
струн, звенящих с детства лир.
Василиск Гнедов¹

Смысл многих футуристических произведений до сих пор остаётся невнятным прежде всего потому, что неопределено „место действия“: где находится это „там“? что это за область, в которой не бывали Игорь Северянин, Велимир Хлебников, а может быть, и многие другие футуристы, но которая хорошо знакома Василиску Гнедову? И не только ему. Напомню стихотворение Тихона Чурилина *Руина*:

Красный дом. Красный дом. Красный дом.
Это дятел долбит по деревьям.
Флюгер с арфою вторят с трудом.
И несется к весенним кочевьям:

Красный дом, красный дом, красный дом!
(*Антология авангардной эпохи* 1995: 359).

Смысл стихотворения до тех пор остаётся неясным, пока оно не соотносится с другим описанием „дома“ в стихотворении Гнедова *Летана*:

Лёто-дом сторожки, часый –
Круговид – не сной глаз –
Пеленит пеленку газой,
Цветой соной Летка нас... (Гнедов 1992: 31).

* Выражаю признательность за помощь в работе над этой статьей Анне Ры Никоновой-Таршис (Киль), Борису Констриктору (Санкт-Петербург), Андрею Крусанову (Санкт-Петербург), Габриэлю Суперфину (Бремен).

1 Стихотворение цитируется по первой публикации в кн. Brooks 2000: 80.

Из стихотворения Чурилина можно понять только, что „дом” находится в лесу, и что он скорее „прекрасный” (нежели красный), в то время как *Летана* даёт гораздо более подробное и загадочное описание.

Не только в книге Тихона Чурилина под весьма выразительным названием *Весна после смерти* или в стихе Гнедова, но и в произведениях Алексея Кручёных находим „дом”:

черный край
пахнет гробом
черный креп
раз два
три шьют
черный дом
черный сор (...)
(Кручёных; Хлебников 1912, [*Куют хвачи черные мечи*]).

Этот „чёрный дом” находится в чёрном краю, где пахнет смертью; тем более любопытно, что в написанной примерно в это же самое время поэме *Полуживой*, Кручёных говорит о себе-герое:

и смертерадостный мертвец
заснул я тут впервые
зарю увидел и венец
и стал толстеть я как живые (Кручёных 1913).

Подобная тема присутствует в стихотворениях Фёдора Платова, например:

Мертво-согбен кротом.
Сказ бльну, без ног волеж:
– „По встоянию хождение”.
По смертью воскрешении, встав в уход
(*Поэзия русского футуризма* 1999: 516).

Прежде чем вернуться к *Летане* Гнедова, напомним другое его стихотворение:

Возле речки терем-дом,
В терему том золотом
Бледный юноша лежит

Вечным сном заснул, – и спит.
 Умер бедный поэт!
 Умер бедный поэт! (Гнедов 1992: 50).

Эта *Печальная сказка* особенно важна тем, что прямо соединяет „дом” и мотив смерти. Золотой терем-дом и само название стихотворения обязывают воспользоваться классической схемой В.Я. Проппа (Пропп 1986).

Таинственный лес – это самое важное „место действия”, именно с ним Пропп связывает мотивы избушки на курьих ножках, безумия, отрубленного пальца, хитрой науки и трагедизма. Все эти мотивы можно обнаружить в стихотворениях Василиска Гнедова, а некоторые из них и в стихотворениях других футуристов.

Сам лес наиболее точно описан в стихотворении *Придорогая думь* (Гнедов 1992: 35): весь он состоит только из дубов, дубы эти белые, один из них главенствует не только над остальными, но и над Горой, достигнутой героем. В лесу этом есть и другая растительность: кусты „придорогой свирели”, заставляющие плясать – „звон заливчаткой пляши”.

Пропп достаточно подробно говорит о таких плясках, в данном случае важно соединение дома и музыкальных инструментов (у Гнедова – свирель):

Дом, в котором производилось посвящение и в котором посвящаемые иногда некоторое время жили, назывался иногда „домом флейт” (Пропп 1986: 105).

В стихотворении Чурилина „флюгер с арфою” являются неизменными атрибутами „красного дома”. Но и в „чёрном доме” Кручёных находим след „музыки”:

наехал на столб наугад
 правил смрад
 крыши звон стучат.

И хотя в стихотворении Гнедова „дом” отсутствует, не стоит забывать, что *Придорогая думь* всего лишь часть сборника *Гостинец сантиментам*, в который входит и *Летана*. То есть „дом” Гнедова находится в лесу.

Дом этот очень странный, он летающий, а кроме того не просто круглый, а круговращаемый („круговид”), в нём явно особенное время („часый”), особенная атмосфера („пеленит пеленку газый”), в нём тянет в сон („соная Летка”), но сон при этом запрещен („не сной глаз”).

Несомненно и то, что взаимоотношения героя и этого дома тоже довольно странны: герой крылат, способен „уверхать” и главная его задача – сторожить дом и, вероятно, не только дом, но всё „приграничье”.

Круговращаемость дома в стихе Гнедова прямо связывает этот „дом” с избушкой на курьих ножках (*там же*, 58), показанной в действии и взаимодействии с героем. Можно сказать даже, что речь идёт о тождестве героя и дома. Герой также летает, как и сама избушка. Может казаться даже, что *Летана* описывает не дом, ступу.

Такой дом в *Летане* Гнедова не имеет ничего общего ни с „красным домом” Чурилина, ни с „чёрным домом” Кручёных – во всяком случае так может казаться. Но и в „волшебных сказках” кроме избушки на курьих ножках присутствует „большой дом”: их два и они разные.

Обратимся пока к происходящему в доме и к результатам того, что Пропп называет „била-била” (*там же*, 88-90).

В тех, кто попадал в дом, в частности, возбуждали отвращение:

Они должны были пить мочу своего учителя и пр. Их сажали в яму с навозом и водой, обсыпали их испражнениями животных (*там же*, 89).

В результате – представление о „временной смерти” и – безумие. Хотя в стихах футуристов никогда одно не связывается с другим прямо, возможно обнаружить примеры и „временной смерти”, и „навоза”, и тем более безумия.

Оно может вызываться и принятием различных ядовитых напитков (*там же*) – о них идёт речь по меньшей мере в двух стихотворениях Гнедова. *Козий слац*, например, только на первый взгляд кажется „идиллической картиной природы”: на самом деле, на лугу, принадлежащем „хозяевам”, героя преследуют, захватывают и опаивают. После этого он приобре-

тает способность „кликать” (Гнедов 1992: 32). „Рецепт” напитка содержится в стихотворении *Муравая* (*там же*, 35):

Травой-отравой –
Зеленко-муравой (...).

Само „безумие” находим, например, у Фёдора Платова:

В ларцах скребение удушливо потное
В искании душевнобольницы.

Эти *Три прелюдии* Платова являются стихотворением замумным и только середина всей композиции „объясняет” замуь (*Антология авангардной эпохи* 1999: 226).

Общеизвестно подчёркнуто декларативное название себя душевнобольным у Константина Олимпова (*там же*, 174).

Стихотворение Алексея Кручёных *На Удельной* (*Поэзия русского футуризма* 1999: 229) любопытно не мотивировкой (якобы прямая речь пациента сумасшедшего дома), а мотивом, совпадающим с „ларцом” Платова:

Слышу: крышку забивают громко
Я скусил зубы
– Карась нырнул под нёбо –
Лежи, а то принудят родные
Не открывайся – ни крови... ни звука (...)

Мотив безумия сплетён здесь с ларцом или гробом – мотивом смерти, последний пронизывает сразу несколько стихотворений Гнедова. Особенно важным является *Маршегробая пенька моя на мне*; здесь не только есть совпадение с „карасём” Кручёных („– крокодилить в Гробу – проглотать Троглодит –”), но и дана общая картина ритуального „разруба”, когда „Мечает Мечак”:

Я свой Гроб и Себя осклеплю в траве, расношу по
кустям – и обглодки божу (...) ² (Гнедов 1992: 41).

2 О „безумии футуристов” см. также: Сигей 1998: 291. Стихотворение Кручёных *На Удельной* необходимо сопоставлять с подобным же стихом Чурилина *Случай*, где присутствуют и „гробы”, и мотив „крови”, её движения вспять („мирсконца”!):

Этот же „разруб” присутствует в стихотворении *Коловорот* (*там же*, 55). Сумма смысла в нём гораздо сложнее, пока замечу только, что здесь появляется „палец”: „Вы тоску не куйте куйте одно лапу пальцы пососите захват вертлив”.

Вместо пальца в лесу могла быть отрублена целая рука, чудесным образом затем вновь вырастающая (Пропп 1986: 91). Отрубленный палец или отрубленная рука – „знак смерти”, подлежащий демонстрации, являющийся доказательством пребывания в лесу и в доме.

Разумеется, у Гнедова есть произведение, целиком состоящее из такой демонстрации – это *Поэма конца*, исполнявшаяся ритмодвижением руки (Гнедов 1992: 48).

Одним из результатов обряда посвящения был повреждённый язык, с отверстием в нём – свидетельство связи с духами (Пропп 1986: 94); другим – запрет на рассказывание и связанные с этим запретом „словесные амулеты” (*там же*, 356).

Мотив „повреждённого языка” есть в стихотворениях разных поэтов. У Гнедова:

Когтем сжимая сонце
Положив язык на грани (Гнедов 1992: 66),

или в другом стихотворении:

Хромоного пустыня по глазу
ковылял бы серыми ногами
в голове повыдолблены пазы
пригоревший язык с крюка (Brooks 2000: 73).

У Алексея Кручёных:

фрот фрон ыт
не спору влюблен
ерный язык
то было и у диких племен (*Помада* [1915], Крученых 1973: 56);

В жилах их – кровь течет вспять,
От смерти, опять.
(*Поэзия русского футуризма* 1999: 609).

в других экземплярах *Помады* в этом же стихотворении фигурирует не „ерный”, а „чёрный язык”. При этом Кручёных вполне многозначительно поясняет состояние „органа говорения”, упоминая дикие племена.

Гораздо позже в стихотворении *Лето армянское* он вновь упоминает такой „повреждённый язык”:

(...) извозчик на козлах сидит,
ничего не говорит –
язык чоорный
как бакладжан (*там же*, 361).

„Ничегонеговорение” (или употребление слов не имеющих определённого значения, а именно так Кручёных поначалу определяет „собственный язык”, на котором написаны стихи в *Помаде*) есть результат „повреждённого, пригоревшего, сорвавшегося с крюка, ерного, чёрного языка”.

Подтверждением того, что он проколот у этих поэтов, находим в одном из стихотворений заумника Александра Туфанова:

Не всем в язык – игла, о, сыне, с острием (...)
Сэйваур соул дээсо, мой сыне (...) (Туфанов 1927: 43)³.

3 Подобная игла присутствует в самом раннем стихотворении Кручёных:

Мой рот косноязычен
И зубы желты
Губа дрожит
И нос
Таит испуганность иголки (...) (Крученых 1996: 41).

Кручёных, связывая „косноязычие” с „иглой”, словно бы намекает на возможность разгадки „главной тайны” футуристов. Игла в его произведениях появляется не раз, например, в кн. *Поросята* (стр. 9):

(...) горячей иглою
проходят через чей то мозг (Крученых 1973: 103).

Или гораздо подробнее в кн. *Возрощем*:

(...) взял иглу длиною три улицы
она входила не причиняя боли
убивала незаметно
человечество испытывало какую то забывчивость
эта игла из стекла когда то соединяла бенарес и
иерусалим по ней ходили ослы и люди

Все ранние стихотворения Гнедова и все заумные стихотворения разных поэтов можно определить „словесными амулетами”: они „рассказывают”, но таким образом, что запрет на рассказывание выполняется.

Все главные особенности „футуристического письма” – „разорванный” синтаксис, „стенография” и „стяжения смыслов”, многочисленные эллипсисы (требующие экстраполяции словесного ряда) – являются результатами запрета. Следствием его была и заумь. Наиболее точно это можно показать на примере „описаний” ученичества в лесу – хитрой науки (Пропп 1986: 103-106).

У Гнедова вообще есть стихотворение под названием *Хитрая мораль* (Гнедов 1992: 54) – одно из самых „зашифрованных”: и тем не менее можно понять, что это своеобразная инструкция для входа и выхода в ситуацию „урока” или в то „помещение”, где он происходит. Следует миновать *Яврону* (единственный у Гнедова случай имени, напоминающего – по определению В.Н. Топорова – мифопоэтическую неологизацию, см. Топоров 1990: 32), пройти поле ржи, испытать тяжесть внезапного сна (засыпания), после которого у ненастоящего Героя может исчезнуть лицо, подвергнуться воздействию „иглы Грома” (то есть испытать „временную смерть” – возможную в результате введения иглы, например, под кожу [Пропп 1986: 127], а в этом стихотворении – в голову), вступить в общение с лисицами и лысым учителем, а затем – вернуться, убежать, чтобы не стать добычей этих лисиц. Самым любопытным в стихотворении оказывается фактическое тождество учителя и ученика:

ПрибегутъЛисицы – умиляются – поклоны
 Вашим – Нашимъзасуетят – хлопни
 полысине – заблагодарят (...)
 УкроваСмертиотъЛисицънесшить –
 ОстанешьсъЗолотойНаплеве... (...).

(и ещё след. 14 строк, Крученых 1973: 81).

Есть в его стихотворениях и точные соответствия общему состоянию после „испытания иглой”, например, в *Лакированном трико*, Крученых называет свою голову „пустодупельной” (Крученых 1973: 233), что вполне соотносится с „повыдолбленными пазами” в стихотворении Гнедова.

Учитель, как правило, лыс, но лыс или плешив и ученик, а здесь он ещё и в золотой „наплевe” – впечатление лысины создаёт особый головной убор (*там же*, 136-137) – свидетельство временной смерти и запрета слова.

Чему именно учиться герой *Хитрой морали* – остаётся неясным, но ещё загадочнее примеры „учения” у Фёдора Платова – в стихотворениях заумных. Что учитель непременно стар и в ситуации леса может быть соотнесён с лешим ясно из следующих строк:

Вичу ртичь с веша
Веша дуду дида саха
Леша зелена вечери скачь,

а весь строй стихотворения подтверждает использование волшебной дудки для магического воздействия на природу:

Лели рута киша
Палы диды дудам плян
Плясы сёла кружи
Зеления в зелени
Вечеря скачи
(*Антология авангардной эпохи* 1995: 229; Пропп 1986: 105).

Гораздо сложнее *Op. 16*, в котором происходит нечто вроде „выбора учителя”. Обращает на себя внимание строка прямо отсылающая к известному одностроку Брюсова:

А ножки-то, ножки-то у батюшки беленьки!?

и к его скрытому смыслу („ноги Христа”, *Антология авангардной эпохи* 1995: 228)⁴, явно и последующее развитие темы стихотворения: „христианский учитель” отвергается („С тобою обман, батюшка, идет”), отвергается наставничество отца („Пачи страсть бати”), выбирается *Должэ слачэ*, сплетённое, как можно предположить, с лесным учителем – стариком:

.....старчь,
Старчу мерсь креси

4 О скрытом значении однострока Брюсова говорит В. Шершеневич в *Великолепном очевидце* (в кн. *Мой век* 1990: 456-457).

Смерси кресь дэм,
старчь!
старчь!

Запрет на рассказывание продемонстрирован в этом достаточно „понятном” стихотворении наглядно: обилием многоточий.

Важно отметить, что строк с ними всего десять и в каждой строке непременно 8 точек (цифра 8 – общеизвестный символ смерти: скрученный круг).

Результат „учения” возможно видеть в другом стихотворении Платова:

2 Дивы чл в чзба чла
 Дады дыды снежа
 Див гзб силы клян.
 3 Клян диды (*там же*, 229).

Уроки лесного деда („дида”) дали поэту силу и заумную речь.

Учитель в лесу нередко идентичен Бабе-Яге (Пропп 1986: 107). Анализируя *Летану* Гнедова, я уже предположил, что круговращаемый дом весьма похож на ступу, без которой Баба-Яга непредставима. Непредставима она и без своей совершенно особенной ноги. Я не стану приводить строки из некоторых футуристических произведений, где „нога” (любая, непонятно чья) акцентирована сдвигом и рифмой, но напомним стихотворение Алексея Кручёных, в котором краснеет „сальная нога”:

А – а! жадно есть начну живых
 Законы и пределы мне ли?
 И костью запусу в ряды
 Чтобы навек глазеионеме
 ли⁵ (*Поэзия русского футуризма* 1999: 211).

5 Баба-Яга, учителя и ученичество присутствуют в сочинениях Кручёных в „прозрачном состоянии”. Например, в книжке *Старинная любовь* описываются любовные утехы, после которых герой избирает „путь чертей” (Крученых 1973: 23), получая в дар кольцо. При этом главной лаской (и герой умоляет о ней) оказывается такая:

Коснуться дай ступни –

Заслуживают цитации и другие строки:

И на зубах расстаял чистый сахар
невинной детской костки
я волчий глаз я знахарь
преступник молодой
сожжен как в звестке.

„Сальная нога” и способность к каннибализму моментально вызывают образ Бабы-Яги, но „поставленный в мужской род”. Для Кручёных это не удивительно: в *Победе над солнцем* Путешественник по всем векам поёт:

Озер спит
(...)
Все стало мужским
Озер тверже железа (*там же*, 215).

Она во тьме похолодела

– в результате под сердце героя вонзается морской тростник, он пребывает в огне и уносится в „надзвездье/ Смердящим и нагим” (*там же*, 24). Не менее странным является содержание поэмы *Пустынники* (*там же*, 29-44): они живут в темнице среди гробов, в которых спят древние царства; сами подобны царям, владеют тайной драгоценных камней и чисел, знают тайны ядов, способны оживлять мертвецов, любого могут сделать своим слугой, умеют превращаться в змей и при этом несчастны, поскольку служат некоей „ей”. На простой вопрос „кто же она?” даёт ответ поэма *Пустынница* (*там же*, 48-50), героиня которой живёт в лесу в избушке:

дымит в лесу избушка
мшистая седая (...).

Встретив в лесу „ребёнка”, героиня „изливает ему свою душу”, демонстрируя собственное „рыло”:

Голова торчит как жердь
Черная худая
Рука костяная (...).

При этом она гонит пришельца, поскольку он „ел коровы тело/ пил вино” (то есть от него пахнет „живым” – Пропп 1986: 64-67) – перед нами типичная Баба-Яга. Ни одно из этих произведений Кручёных до сих пор „не прочитано”, вероятно потому, что всё ещё считается „неприличным” применительно к произведениям футуристов задавать простые вопросы „о чём?” и „почему?”.

Вполне можно сказать, что „женский род” и даже „средний род” оказываются для поэта запретными: необходимо подчёркивать „мужское”, скрывая некоторые свои способности. Для посвящённого высшей степенью мастерства было умение превращаться в женщину (Пропп 1986: 110).

А что „мужские речи” Бабы-Яги произносит посвящённый несомненно, поскольку он „сожжен как в звестке”: известковым раствором обмазывали неофитов, белый цвет обозначал их мёртвыми и невидимыми (*там же*, 74).

Невидимая Баба-Яга, называемая по имени, присутствует в стихотворении Гнедова (Гнедов 1992: 53):

бабушкауликазелен.

Но среди его произведений есть и такое, где возникает имя „Хлебной матери”, Бобы или Бубы (см. Сигей 1993: 44):

Ба
 Ба – ба
 Ба – ба
 Годен Буба
 Буба
 Ба (Гнедов 1991: 5).

Важно отметить, что Буба-Баба у Гнедова тоже „поставлена в мужской род”. Известны тождественные ей Хлебный Старик, Хлебный волк, Хлебный заяц (Фрэзер 1980: 473 и сл.). Имея в виду его *Летану* можно с некоторой осторожностью всё же утверждать тождественность Бубы Бабе-Яге: в ступе толкли зёрна, фактически – саму Бубу (буба – круглое) (Гнедов 1992: 20).

Умение превращаться в женщину в русском футуризме – это не только свойство „лирического героя”. Оставив в стороне проблематику футуристического грима, напомним о женском псевдониме Василиска Гнедова: под именем Жозефины Гант д’Орсайль он опубликовал стихотворение, имеющее прямое отношение к теме ученичества в лесу⁶.

⁶ Стихотворение *Гурейка прокленушков*, напечатанное Гнедовым под „женским” псевдонимом, заслуживает отдельного исследования, пока отмечу только „именной ряд стихотворения” и обстоятельства имено-

Большой дом, так же, как малая избушка (на курьих ножках), находится в лесу, и с ним Пропп связывает разнообразные мотивы, из которых здесь будут показаны только некоторые: красавица в гробу, плешивые и покрытые чехлом, умерший отец.

Что упоминавшаяся уже *Печальная сказка* Гнедова воспроизводит мотив „красавицы в гробу” сомнений не вызывает даже в „главной” её части: в золотом тереме лежит всё-таки „бедный поэт”, а не „красавица”, но такие случаи подмены и противопоставления известны (Пропп 1986: 128). Герой стихотворения „соловью родной был брат” и в тереме „счастьедеву поджидал” – оба эти момента достаточно важны. Первый раскрывает тайну учения в лесу и отсылает к проблематике „птичьего языка”, а второй – позволяет говорить о трагедии в любых её формах.

Разговор с птицей – это стихотворение Гнедова *Кук* (Гнедов 1992: 40). Оно строится в первой своей части в форме диалога:

Кук!
Я.
А стрепет где?
Гнезда перепелки разбухли,
Птенцы желторотили лес...
Кук!
Я. (...).

вания – едва появившись на свет, герой назван матерью: Клетный, Прокленух, Вельзевул, Урод. В принципе, необозначенное и только подразумеваемое яйцо, из которого проклёвывается птенец, есть один из знаков „возвращения из тридесятого царства”. Ср. в статье М. Евзлина (1999: 229-230): „Образ матери, проклинающей Ивашку, (...) может, думается, быть возведён к чудовищной первоматери (типа аккадской Тиамат (...))” Отмечу сразу же, что это единственное стихотворение Гнедова, позволяющее напрямую соотносить „яйцо” с „иглой” („иглопочки-слезки”). *Гурёбку прокленушков* необходимо сопоставлять также с *Во мнения* Тихона Чурилина, где герой и „горе народа” и „гений убитого рода” и „урод”. Вдобавок – примечательны финальные строки:

Не бойтесь, не бойтесь – любуйтесь мной
– моя смерть за спиной
(*Поэзия русского футуризма* 1999: 608),
– то есть герой явно возвращается из тридесятого царства.

„Герой” разговаривает с кукушкой, отвечая птице и задавая ей вопросы. Казалось бы, всё просто и понятно.

Но звукоподражание здесь поставлено в мужской род: не „ку-ку”, а именно „кук”, и в контексте „леса”, и соответственно мифа, отвечающее „я” может быть женщиной. Мужской род звукоподражания кукушке есть и у Велимира Хлебникова (Перцова 1995: 552, № 81)⁷, и в этом можно видеть след мифологического мотива о превращении Перуна в кукушку (Топоров 1990: 66)⁸.

„Красавица в гробу” оказывается у поэта-футуриста тесно связанной с „птичьим языком” и звукоподражанием – первыми основаниями к возникновению языка заумного.

Основания эти – чисто „литературные”, в то время как мотив „временной смерти” в золотом тереме или стеклянном гробу – основание более серьезное. И след его обнаруживается не только у Гнедова, но и в стихотворении Алексея Кручёных, герой которого – опять-таки „спящая красавица”. Стихотворение это неоднократно обсуждалось в научной литературе (см. напр.: Никольская 1982: 194; Janecsek 1996: 263), но, разумеется, вне каких-либо связей с тайнознанием и посвящённостью:

Айчик
 Куньки ли тюк
 нитюн
 Судьбича смыли
 сунесли вну
 проглоченные бусы
 безколесный,
 лежу – ужасный –
 КАК БЕЛАЯ КАЛОША
 без молока.

7 Подобный же мужской род звукоподражания отмечен здесь в связи с журавлём – (там же, 551, № 63).

8 В стихотворении Гнедова *Коловорот* есть слова: „подкукуй кукуле Бога”, свидетельствующие о знании им легенд, связанных с царским, божественным происхождением в них образа кукушки.

Хотя здесь сразу дано указание на „красавицу” (кунька – женский половой орган⁹), „повествование” ведётся от первого лица мужского рода: Судьбича (героя) тюкнули, влили в него, заставили его проглотить „бусы”, и после этого он лежит ужасный – белый – мёртвый, ещё не сваренный в молоке.

Почти каждый мотив, связанный с происходящим в лесу или в доме, тянет за собой сразу несколько других. В данном случае „белая калоша” есть прямое указание на „временную смерть” посвящаемого, а „молоко” – на последующее оживление (даже только фонетически „молоко” и „омолаживание” способны к ассоциации).

Вполне может быть, что посвящаемого „тюкали” именно кунькой или фаллосом: руководитель обряда мог быть переодет женщиной, он мог быть „мужчиной-женщиной” (Пропп 1986: 109).

В стихотворении дважды указана причина „временной смерти”: второй раз она дана без всякой зашифрованности – „проглоченные бусы”. Воздействие на посвящаемого могло быть неодномоментным, поэтому след первого явен в первой же строке слитным написанием междометия „ай” (след изумления, реакция на неожиданность и боль) и звукоподражания „чик” (ср. просторечие: „ножичком чик”¹⁰).

9 Значение этого диалектного слова в стихе Кручёных приведено в указанной статье Никольской 1982.

10 Оба исследователя видят в первом слове не контаминацию междометия и звукоподражания, а „усекновение главы” слова „зайчик”, что несколько не противоречит моему толкованию: „зайчик” в таком случае есть указание на предшествующий „временной смерти” финал жатвенного обряда, когда последнему снопу отрезали серпом голову или хвост (Фрэзер 1980: 501). Об „отрубке” головы – см. также: Пропп 1986: 95. *Айчик* у Кручёных – не единственный случай такого рода, футуристы (и это не требует уже специальных оговорок) высоко ценили „слова с отрубленными хвостами” (типа названия сборника эгопоэтов *Засахаре кры*).

Стихотворение Кручёных важно и тем, что сплетает мотив „спящей красавицы” не только с происходящим в лесу, но и с жатвой серпом.

Другие стихи из „лакированного трико” столь же непросты; отмечу присутствие в некоторых из них мотивов, близко напоминающих так называемый „священный бред” неопита:

Тринадцатилетние будьте готовы
и вас прожует Василиса Весна!

Перечислю инструменты, способные привести к состоянию временной смерти: иголки, шипы, занозы, отравленные яблоки, груши, виноградинки, кольца, бусы (*там же*, 127). Но это только те, которые имеют отношение к мотиву „красавицы в

В возрасте хрустящем Помидорном
Запорожит черная букса! (Кручёных 1973: 235).

Здесь явно указание не только возраста посвящения, но и времени года; „место действия” других стихотворений – лес:

клепанный восьмиствол
живой лесопалки
муздрильный нож (*там же*, 241),

– не только происходящее в лесу, но и инструмент посвящения; общая атмосфера „учения”, совпадающая с *Хитрой моралью* Гнедова:

Надо питать интуицию
Холить ее Долгим Сном
Саббадиллом белки ее выстирать
убегая Ничты! (*там же*, 243);

множество отдельных деталей и подробностей „учения”: например, дар магических заклинаний („оязычи меня щедра Ляпач (...) чтоб я зычно трепещал и дальш” – *там же*, 239), их демонстрация (вторая часть этого стихотворения), усилия, необходимые для получения этого дара:

надо прыгом урвать
у немахи судьбы
ее замотанные в тряпье четыре слова (*там же*, 250);

более того, *Лакированное трико* даёт примеры, имеющие отношение к главному обряду в лесу, к тому, что Пропп называет „разрубленные и оживлённые”:

шестизарядный кубик
шевелится в ноге (*там же*, 241)

– это весьма яркий пример „перебирания внутренностей” и введения в тело посвящаемого магических кристаллов (Пропп 1986: 94); более детальное описание обряда содержится в следующих строчках:

Растянули меня на железном кружале
и стали возить голым ничком
Вскакивал я от каждого соприкосновенья
Как будто жарко ляпали свинцовым вареником
кивнули – отрубили колени
а голову зашили в юбки балон (Крученых 1973: 246);

другие подробности можно обнаружить и в стихотворении *Смерть кувырком* (*там же*, 250), где они связаны с „несгораемой хатой”, мотивом полёта и „магической” заумью.

гробу”. На самом деле их гораздо больше, у Василиска Гнедова в разных стихотворениях мелькает меч (Гнедов 1992: 39, 41), кинжал (*там же*, 41, 55), а в стихотворении под весьма выразительным названием *Азбука вступающим* появляется серп (*там же*, 57):

Красносерпопроткнувшемужаба

Здесь необходимо вернуться к *Поэме конца*: существуют самые разные описания того, каким именно было ритмодвижение при её исполнении; сам Гнедов наиболее точным считал описание В. Пяста (*там же*, 7) и консультировал скульптора В. Сивашенко, когда тот делал рисунок, воспроизводящий схему знаменитого жеста¹¹.

В своё время я специально опрашивал разных людей, имевших отношение к работе в поле. Меня интересовало движение руки при обращении с серпом, поскольку я подозревал здесь некоторую связь с самого начала. Все ответы были приблизительно одинаковыми: движение руки вторит форме самого серпа.

Таким образом, „крюкообразный” жест Гнедова отсылает к жатвенным обрядам, любопытнейшие описания которых можно найти у Фрэзера. В частности, он говорит о песнопениях, которые состояли всего лишь из нескольких слов,

произносимых на одной протяжной ноте и слышных поэтому на значительном расстоянии. Звучные и протяжные кличи такого рода, одновременно издаваемые несколькими сильными голосами, производили, должно быть, потрясающее впечатление (Фрэзер 1980: 492).

Что в предшествующих *Поэме конца* одностроках – во всяком случае в нескольких из них – можно видеть „запись” подобных жатвенных криков-„песнопений”, ясно из самой их организации с помощью многочисленных тире, способствующей

¹¹ Местонахождение оригинала мне неизвестно. Фотокопию этого рисунка в 1976 году подарил мне А. Парнис, в настоящее время в составе других материалов В. Гнедова она находится в: *Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen*, HA, Fond 97.

щих особой протяжённости строки, её протяжности. Самым убедительным примером является *Робкот*:

Сом – а – ви – ка. Сомка! – а – виль – до (Гнедов 1992: 45).

Но и поэма *Бубая горя* находит себе соответствие у Фрэзера, когда он воспроизводит крики жнецов: это не только „аг-пак, агпак, агпак...”, но ещё и „шея, шея, шея” (Фрэзер 1980: 494). В последнем случае имеется в виду шея хлебного духа, то есть Бубы:

Буба. Буба. Буба (Гнедов 1992: 46).

Структура всей книги *Смерть искусству* носит числовой характер, одностроки расположены на страницах в определённом ритме: три, два, три, три, три. Вполне возможно, что „двойки и тройки” в числовой магии Велимира Хлебникова имеют к этому некоторое отношение.

Сама по себе числовая организация текста является указанием на ритуальное его происхождение (...). В ритуале основным элементом является жест как особенное, не типичное положение человеческого тела (Евзлин 1993: 115).

Что касается серпа, то он был одним из главных инструментов „перворитуала” (*там же*, 264).

Принадлежность *Поэмы конца* и всех одностроков книги *Смерть искусств* к жатвенному ритуалу не противоречит, разумеется, ни ученичеству в лесу, ни другим мотивам, напротив, в одном из одностроков содержится указание на вполне ещё детский возраст начала учения (Гнедов 1992: 47).

Отмечу также, что „лётно-дом горавый” (тождественный избушке) в *Летане* – это не единственный дом в его стихотворениях. В *Первовеликодраме* вполне прочитывается совсем другой дом, удивительно совпадающий со многими описаниями у Проппа (Пропп 1986: 116): он на сваях.

В нём происходит „учение”: герой обучается не только языку птиц, общению с животными и умению в них превращаться, но приобретает магическую силу, знание заклинаний и получает дары. В принципе, главный дар – это царство.

Совершенно замечательно „проговаривается” Алексей Кручёных:

ца ца ца взял отца
цу цу цу мял пшеницу
цу цу цу себе царство холоцу (Крученых 1973: 271).

Помимо „лесного учителя” и „бабы-яги” в роли дарителя мог выступать умерший отец.

В русском футуризме есть пример настоящего культа умершего отца и он связан с творчеством Константина Олимпова. В данном случае понятно, о каком именно царстве может идти речь: о царстве Поэзии, но гораздо важнее обратить внимание на саму форму этого культа.

В последний год жизни Константина Фофанова Олимпов собирал и бережно хранил все использованные отцом-поэтом пипифаксы, впоследствии наклеивал их на плотные листы бумаги, снабжая указанием даты и времени. Этот альбом сохранился до наших дней и находится в Литературном музее Москвы¹². Именно здесь впервые проявляется тема тайного ученичества, сплетённая с мотивом „навоза” и расцветающая вполне махрово в *Малохолии в капоте* Алексея Кручёных. Кроме уже процитированных из неё строк, соединяющих „отца” Константина Олимпова и „пшеницу” Василиска Гнедова (серпообразное движение руки), приведу ещё некоторые:

футр лис
натру фуктру
темну осень встанешь бо
-сый
пойдешь лес будет треск
ты озирай
и на небо пылай
дры ырлы бабырлы.

Отправка на небо – об этом свидетельствует последняя строка – происходит с помощью превращения в бабу-орла, а это очень сближает ещё недавнего кубофутуриста Кручёных с эгофутуристом Гнедовым (*Летана*) и эгофутуристами вообще

12 Благодарю за эти сведения А. Монастырского.

(один из сборников эгопоэтов назывался, кстати, *Орлы над пропастью*).

Что же касается альбома использованных пипифаксов, изготовленного Константином Олиповым, то рассматривать его следует именно произведением: такому подходу учит история искусства XX века – то, что только вызревало в футуризме в 10-е годы и едва ли осознавалось большинством футуристов, получило все права во второй половине столетия и особенно в самом его конце. Приведу наиболее впечатляющие эпизоды; в своё время Пикассо рисовал для журнала „Минотавр” кусками засохшего дерьма, которые подбирал в Булонском лесу; начавший творческий путь в середине 50-х итальянец Пьеро Мандзони издал небольшим тиражом консервную банку с „дерьмом художника” (*A Dictionary of the Avant-Gardes* 2000: 392-393); французский художник Нато с начала 80-х использует в качестве собственных произведений всевозможные подтирки; в 1987 году югославский перформер Ненад Богданович открывает „Туалетную галерею”; итальянский художник Паоло Барриле в 1981 организовывает „Клуб испражняющихся открыто” и публикует в 1994 документацию такой деятельности 123 художников из 67 стран (*Barrile P. Earth Age* 1994: 249-433); начиная с 1998 года в Австралии выходит журнал „Подтирка” (каждый автор-участник этого лимитированного издания изготавливает сам 40 экземпляров своего произведения на пипифаксе) (см. *Wipe: Light-weight Bookwork*, ed. by David Dellafiora, Geelong, Australia).

Константин Олипов оказывается одним из первопроходцев, а его альбом находит чисто литературное подкрепление в стихотворениях другого футуриста – Сергея Подгаевского:

дерёт
 Фузой...
 бодание
 кала –
 умозаключение
 чушь
 ошарашь
 взир
 вид гнид
 искателя
 петтт

а ардой
 ойдвд
 свернись
 бубликом
 в ши х
 шут и хи
 ликом вопись (Janecsek 1996: 105).

Это стихотворение появилось в 1914 году – задолго до *Ма-лохолии в капоте* Кручёных – и в нём заметны следы „учения в лесу”: в частности, некоторые образы соотносятся со строкой Гнедова:

Бросьте мне лапу скорее коготь и вшей увяданье (Гнедов 1992: 63),

отсылающей к „волшебным предметам” (Пропп 1986: 191-192).

Но прежде, чем говорить о них, необходимо напомнить, что не только для Константина Олимпова существовала тема „умершего отца”: гораздо позже она проявляется в *Ушкуйниках* Александра Туфанова в виде специально разработанного особого „культа предков”.

В произведениях поэтов-футуристов обнаруживаются все главные типы „лесного учителя”: Баба-Яга у Кручёных и Гнедова, лесной дед у Платова, умерший отец у Олимпова.

Но и сам ученик удивительным образом преобразуется и часто говорит о себе так, словно он „плешив и покрыт чехлом” (*там же*, 136-137).

У Гнедова в *Хитрой морали* – это „золотая наплева”, от которой лучше бы избавиться, у Кручёных – необходимость „увенчать голову горшками” (Кручёных А., *Утиное гнездышко дурных слов...*). Особенно показательное стихотворение-эпиграф к *Поросятам*:

в позоре бессмыслия
 жизнь мудреца
 дороги голове лысой
 цветы поросят (Крученых 1973: 95).

Едва ли не вся эта книжка Кручёных, принёсшая ему славу „свинофила”¹³, имеет отношение к „тайному знанию” и предваряет тему „навоза” в более поздней *Малахологии в капоте*.

Но прежде, чем говорить о результатах – главных – учения в лесу и пребывания в большом доме, сделаю небольшое отступление: большой дом остаётся тайной – практически в стихах футуристов он не „прописан” детально, а только назван. Единственное исключение – содержимое „запретного чулана” в этом большом доме: среди прочих ужасов (разрубленные тела, полуживые люди, части тел) – кровь, кровавый таз (Пропп 1986: 144):

Скривился Кикапу: в последний раз
Смеется Кикапу – в последний раз.
Возьмите же кровавый таз
– Ведь настезь обе двери
(*Поэзия русского футуризма* 1999: 609)¹⁴.

Волшебные дары – это главное, чем кончается учение героя, он получает их от „лесного учителя” и они в изобилии присутствуют в стихотворениях разных поэтов. Это не только кольца, драгоценные камни (таковые есть в стихах Гнедова и Кручёных) или другие загадочные предметы (например, мешок в стихотворении Гнедова *Скачек Тоски...*), прежде всего – это „помощник”.

Самый важный „волшебный помощник” в путешествии героя в „тридешатое царство” – конь (Пропп 1986: 169 и сл.). У разных футуристов конь, везущий героя к смерти или связан-

13 „Определение” К. Чуковского цит. по: *Поэзия русского футуризма* 1999: 674.

14 Разумеется, стихотворения футуристов многомерны, но *Весну после смерти* Тихона Чурилина необходимо всё же „расшифровывать”: напр., *Проявление* (вторая часть „цикла” *В фотоцинкографии*) имеет не очень большое отношение к описанию фотоателье, скорее – это опять-таки „запретный чулан” с „кюветкой яда” и даже со змеей (*Поэзия русского футуризма* 1999: 606); стихотворение *В провинции* – скорее описание одного из эпизодов обряда посвящения, чем сцены в публичном доме (иначе необъяснимо внезапное в нём „путешествие”, „когда – катятся реки: Дон, Висла, Рейн” и тем более – смерть героя в финале; *там же*, 610); представляется вполне „откровенной” и шутка „Пьяного”: я пошутил – я обрезался (*там же*, 612).

ный с мотивом смерти, появляется не раз. У Тихона Чурилина не только в стихотворении *Ночь*, где „конь нас черный куда-то мчит”, но и в другом – *Последний путь* – кони везут „бледного поэта” к отцу, „к своему концу” (*Поэзия русского футуризма* 1999: 603, 606).

У Павла Кокорина – конь, скорее всего, крылат:

В сок
Трав
Скок
Правь,
Скок –
Лет
В сок
Мёд.

В конце пути – Рай (*там же*, 381-382).

У Алексея Кручёных конь – совершенно волшебный, его природа огненна:

взорваль
огня
печаль
коня
рубли
ив
в волосах
див (Кручёных 1913а: б.с.).

Не только в сравнительно „понятных” стихотворениях Кручёных есть этот конь, подобный „огненному столбу размахнувшемуся с неба”, но и в более алогичных. Здесь он может быть вовсе не назван и выявляет его только „комментарий” Игоря Терентьева: „конь перебирает четки” (Кручёных 1973: 234). Но детально описан такой конь у Василиска Гнедова: в стихотворении *Маршегробая пенька моя на мне* он сплетён с мотивом полёта, крылатости, путешествия в загробное царство; в *Гостинце Сентиментам* можно обнаружить и мотив „выкармливания коня” (Пропп 1986: 171) и точные указания на огненную природу коня (*там же*, 176) и на другие свойства волшебного помощника. Эта первая книга Василиска

Гнедова вообще содержит в сжатом, конденсированном виде все мотивы, связанные с путешествием в тридцатое царство: *Придорогая думь* обрисовывает „место действия” – волшебный, дубовый лес (простому глазу невидимый, поскольку он белый), *Летана* – дом (тождественный ступе, а, может быть, и самому герою); *Козий слащ* и *Муравая* описывают события, предваряющие самую способность героя к „путешествию”, а *Скачек Тоски – Победа Огне-Лавы* целиком посвящён „переправе” (*там же*, 202).

Переправа, в принципе, происходит дважды: герой отправляется в путешествие и возвращается обратно. *Скачек Тоски* демонстрирует движение однонаправленное. С помощью волшебного кольца герой „перекрывает” огненную реку (Огне-Лаву, ср. *там же*, 219) и переносится на огненногривом „летучем” коне к Святой Горе „в толпу Корон поющих” (Гнедов 1992: 33-34). Там он – „царит”. Небольшое уточнение к мотиву „переправы” есть в другом произведении – *Зигзаг прямой средьмирный*: себе, где полёт и царение подкреплены „орлением” (*там же*, 38), то есть конь у Гнедова тождествен орлу. Что такое тождество, а равно и сама „переправа” осознавались футуристами весьма важным мотивом, показывает одно из стихотворений Георгия Золотухина:

Ничтожные! Могучий крик орла
И стройное дрожание вселенной –
Неуловимых тайн божественное эхо (и т.д.)¹⁵ (*Антология авангардной эпохи* 1995: 78-79).

15 Всё это стихотворение Золотухина, поэта совершенно „необследованного”, есть безусловный манифест, стилистически весьма близкий стихотворению Гнедова *Зигзаг прямой*. Отмечу также, что *Зачатие русское* с его „колкими иголками”, сверкающим камнем и „проколотыми мыслями” (*Антология авангардной эпохи* 1995: 83) явно отсылает к ситуации „учения в лесу”. И даже сравнительно позднее стихотворение *Готика* содержит строки, возможные только у „посвящённого”:

Душа нагая пламенными языками
Лизала звезды – леденцы небесные,
В неба зало вошли с желтыми клыками
Мертвецы и пролились отвесные
Дожди конца (цит. по: *Поэзия русского футуризма* 1999: 584).

Насколько важны подобные мотивы (орление, конец) для поэтов русского футуризма, ясно при внимательном чтении ранних стихотво-

Скачек тоски – это не единственное описание „переправы” в произведениях футуристов. Другие варианты находим у Алексея Кручёных; в значительной мере они связаны с „путешествием обратно” и с пребыванием в тридесятом царстве.

При этом, например, конь у Кручёных при описании отсутствует и переправа происходит по мосту. Мост, естественно, особенный – тонкий как волос или верёвочный (Пропп 1986: 339-340), иногда он равнозначен игле, а иногда – невидимый (или, как называет его сам Кручёных – „невданный”: то есть „невиданный” – типичная форма „стяжения”, уплотнения фонетического ряда ради „неологизма” (Кручёных 1998: 337-341)¹⁶.

Что этот мост ведёт в царство мёртвых, ясно из *Путешествия по всему свету*: „но тогда земля помертвела и сморщилась (...) и все захотели умереть начали собирать веревки набрали копны и потом разбрасывали петухам и Пустынники кивали небытие” (Кручёных 1912: 14-24)¹⁷.

рений Даниила Хармса. Например, *Полька затылки (срыв)* начинается демонстрацией „безымянного пальца”, продолжаясь строкой, соединяющей „орление” с *Бубой* Василиска Гнедова: „распахнулся орлик бубой”. В последних строчках всей вещи находим финал концентрированного описания путешествия в тридесятое царство: „шея заболела на корону убьла”. Во множестве других его стихотворений обнаруживаются разнообразные коннотации весьма существенным мотивам в произведениях „посвящённых” из числа футуристов, в первую очередь, Гнедова: важно отметить прежде всего „мотив руки”, ср., напр., *Где я потерял руку?* (Хармс 1997: 36-38, а также страницы комментария 354 и 372). О происхождении финального „всё” у Хармса из *Поэмы конца* Василиска Гнедова см. в моей статье *Пять или семь левых рукописей Игоря Бактерева*, для сб. памяти проф. М. Марцадури (*в печати*).

16 Отмечу полное тождество этого моста с тем, который описывает Пропп; у Кручёных: „человека с грузом держать мосту и приятнее (...) но под простым прохожим он извивается от отвращения (...) мост заговорил, мост запыхтел и фыркает” (Кручёных 1998: 338), то есть, мост – ещё и живой; у Проппа: „мотив моста почти всегда так или иначе содержит животное” (Пропп 1986: 339). Такой мост, как правило, есть знак последних мгновений пребывания в потустороннем мире и связан с убийством царя. Этому мотиву в произведениях футуристов тоже есть соответствия, но не прямые. Например, всё связанное с козьим молоком у Гнедова (*там же*, 341).

17 Переписывая для меня в 1981 году этот текст Кручёных, Борис Констриктор сопроводил его следующей сентенцией: „интрига – в провалах

Эта „моментальная” проза вообще даёт удивительные примеры конденсирования в себе самых разных мотивов. Здесь присутствует „учение в лесу”, Баба-Яга тождественна Герою, рука связана с жатвой, с сеном¹⁸, описание „другой земли” дано, в том числе, через драгоценные камни и „толкучие горы” (Пропп 1986: 289).

Приведу в этой последовательности соответствующие фрагменты:

(...) все вычисления у старого учителя линейка оказались неверными а голоса в камышах фальшивыми обрывками (Кручёных 1912:16);

(...) друзья дали мне платье и другую ногу (*там же*, 17);

(...) сижу в стороне тесно в сене безногий однорук (*там же*, 23);

(...) а другая земля была очень хорошая как пот проступала на ней всюду любовь сочилась корнями пропал ремень лежал где то под землей под камнем вот наступила прямая жара капал с неба мед бирюза бархатный облизывалось зверье (...) яйца красны а кругом горы ужасные (*там же*, 23).

Сюжетная „конденсация” всей вещи позволяет сопоставить её с *Первелекодрамой* Василиска Гнедова: в ней тот же

смысла, когда он проваливается, мысль строит мост через пропасть, чтобы не пропасть”.

18 Здесь необходимо отметить особую роль иллюстраций Н. Гончаровой к тексту Кручёных: всего лишь одна строка о сене и однорукости вызывает её *Жатву* – литографию, в которой „главным действующим лицом” является серп, „поддерживающий” солнце, и соответственно – рука (в некотором соответствии с „футуристическими” идеями о передаче предмета в движении), которая „троится”, хотя при этом ясно, что изображена всего одна рука (см., например, воспроизведение этой иллюстрации в новейшем издании: *Русский футуризм 2000*: 104. К сожалению, комментарий к литографии в связи с текстом Кручёных не выдерживает никакой критики: ничего „апокалипсического” в этом произведении поэта нет). Можно предположить, что Василиск Гнедов высоко ценил именно эту иллюстрацию Гончаровой к *Путешествию по всему свету*. Единственное среди его ранних стихотворений, обращённых к какому-либо художнику, адресовано именно Гончаровой. Он предлагает ей перекрасить Россию красной печерицей – самым ядовитым из всех грибов (сок его смертелен) (Brooks 2000: 152).

сюжет, концентрируясь, становится „вечным”, пульсирует, сжимаясь и расширяясь от нуля до бесконечности („действ нуль иль бесконечность”)¹⁹.

Путешествие по всему свету при этом не представляет непреодолимых препятствий при экстраполяции всех эллипсисов. В нём тоже есть некоторая „пульсация векторности”: описано – приблизительно – путешествие „туда” и более подробно путешествие „обратно”, являющееся типичным „магическим бегством” (Пропп 1986: 346). Герой, если и не „бросает гребешок”, то вполне недвусмысленно поминает „щётку” и „грабли” (Кручёных 1912: 17). Но гораздо важнее сама стилистика „путешествия”, синонимичная самому понятию скорости и скорости высказывания. Не случайно Кручёных неоднократно объяснял свои ранние произведения этим „футуристическим идеалом”²⁰. Действительно, стилистика многих приведённых выше текстов – „особенная”, она является результатом „посвящённости” – главным приобретением возвращающегося из „страны мёртвых” (или „тридесятого царства”).

Она есть не только „запрет на рассказывание”, „повреждённый язык” и „словесный амулет”, но ещё и „похищенное” в этой стране – магическая формула „знания” и эквивалент „похищенного предмета” (Пропп 1986: 351).

Такое понимание „футуристического письма” неминуемо приводит к постановке сразу нескольких проблем. Например, оказывается необходимым классифицировать не только само „футуристическое письмо”, выделив корпус действительно тех произведений, которые только и могут называться „футуристическими”, проанализировав к тому же составляющие этого „письма”, но – и это не менее важно – „отделить овец от козлищ” в футуризме: то есть, по слову Александра Туфанова,

19 К сожалению, *Собрание стихотворений* Василиска Гнедова содержит немало опечаток. К числу самых досадных относится отсутствие знака бесконечности в преамбуле к *Первовеликодраме*, что безусловно мешает исследователям правильно воспроизводить этот текст и правильно его понимать. Пример такого неверного воспроизведения см., напр., в статье Шмидт 1998: 275.

20 Ср. например, следующую неопубликованную строку из совместной с Хлебниковым декларации Кручёных: „не проповедовать надо было, а вскочить и мчаться”.

провести „заумную классификацию поэтов по кругу” (цит. по Жаккар 1995: 44). Далеко не все участники футуристических группировок продуцировали футуристическую стилистику, но и не все даже создатели её были „посвящёнными”. Среди кубофутуристов таковым можно считать Алексея Кручёных, среди эгопоэтов последовательно сменяют друг друга Павел Кокорин и Василиск Гнедов, в *Центрифуге* „посвящённым” был только Фёдор Платов. При этом сама суть „группировок” заключается, похоже, не только в коллективных выступлениях перед публикой и в печати, но ещё и в том, что называется „мужскими союзами” (Пропп 1986: 86) и имеет отношение к „большому дому” и жизни такого „союза”. Известно, что эгопоэты собирались в помещении издательства „Петербургский глашатай” (на 6-ой Рождественской в Петербурге), что Давид Бурлюк и Василий Каменский после 1915 года часто бывали у Георгия Золотухина в Москве, а после 1917 тот же Каменский и Дмитрий Петровский посещали Гнедова в Сокольниках. Таких сведений немного, время „напольных исследований” безвозвратно прошло, единственным достоверным источником любых желательных сведений являются только произведения поэтов. Только из стихотворения Петровского можно узнать, что Гнедов, например, носил „за пазухой лоскот лисий” (*Поэзия русского футуризма* 1999: 596). То есть в реальной жизни вёл себя подобно реальному „посвящённому”.

Здесь возникает ещё одна проблема – одна из самых любопытных: насколько автор „футуристического письма” тождествен герою такого письма?

Прежде чем ответить на этот вопрос, и не ограничиваясь только постановкой проблем, приведу две классификации зауми, являющейся только частью „футуристической стилистики”:

заумь первого рода:

„мужская заумь посвящённых”, то есть тех, кто прошёл „учение в лесу”, владеет „волшебными дарами”, побывал в „стране мёртвых” и вернулся; такая заумь создавалась только Алексеем Кручёных, Фёдором Платовым

и, возможно, Сергеем Подгаевским²¹; все эти авторы тождественны „учителю в лесу” и сами уже могут „учить”;

заумь второго рода: „женская заумь”: её продуцируют именно поэтессы – Ольга Розанова, Карчи, в какой-то мере Варвара Степанова; все они – креатуры Алексея Кручёных. Само существование „женской зауми” репрезентирует отсутствующий в „футуристическом письме”, но при этом весьма важный для „тридесятого царства” пласт, связанный с „царь-девицами” (Пропп 1986: 330);

заумь третьего рода: „мужская заумь помощников”; „волшебными помощниками” Кручёных являются все авторы, создающие заумные произведения в общении с ним или под его влиянием: Малевич, Якобсон, Терентьев;

заумь четвертого рода: это „олитературенная заумь” – таковы все заумные произведения Ильи Зданевича и пьеса Велимира Хлебникова *Боги*; такова же – „фоническая музыка” Александра Туфанова²².

Какой бы странной не казалась эта классификация на первый взгляд, она всего лишь закрепляет действительно существующие различия между отдельными группами произведений: ясно, что „плясовая” Кручёных и „язык богов” Хлебникова родственны друг другу в своём *назначении* (в первом случае – демонстрация „магической способности”, во

21 О Сергее Подгаевском см., напр., в кн. Крусанов 1996: 184; его книги полузаумных и заумных стихотворений появляются периодически на выставках „авангардной книги”, см., например, *Авангард и традиция* 1993: 132-134.

22 „Олитературены” и все достаточно известные произведения В. Каменского, которые можно было бы считать заумными.

втором – „магия вызывания”), но эта „родственность” только утверждает структурные различия и непохожесть.

Другая классификация имеет в виду только „заумь первого рода” на примере только произведений Кручёных:

а) *эквиваленты звуковой среды* – это вовсе не звукоподражания, а именно звукоописания – репрезентации звучания всего происходящего в лесу, на переправе, при магическом бегстве и тому подобном; приведу примером стихотворение *Весна гусиная*:

те ге не
рю ри
ле лю
бе
тльк
тлько
хо мо ро
ре к рюкпль
кръд крюд
нтир
иркиль
би пу

(Крученых 1973: 104).

Обойдусь без уточнений: в данном случае неважно, что именно здесь запечатлено, важно другое – большинство стихотворений такого типа является звукоописательным;

б) *эквиваленты приобретённых способностей* – они двух разных типов: или „демонстрации умения”, или „демонстрации воздействия”; первые – это разнообразные „плясовые”:

кваб
тарад
тара – пин

(и т.д.) (Крученых 1992: 38);

вторые – так называемые „полёты букв на странице” (умение воздействовать на что-угодно, демонстрация магических способностей);

в) эквиваленты магических заклинаний – как правило, это наиболее часто повторяемые у Кручёных в разных вариантах (в стихотворениях и декларациях) конструкции типа „хо-бо-ро”, „мо-чо-ро”, „хо-мо-ро” – их полезно читать ещё и „наоборот”, именно при таком чтении они абсолютно понятны;

г) эквиваленты „запрету на рассказывание” или „словесные амулеты” – это основная масса произведений Кручёных, в которых соединены „алогическое или абсурдное” с частями слов, неологизмами, „непрозрачными” элементами.

Классификация эта не является исчерпывающей; отмечу лишь, что все эти разновидности зауми не имеют никакого отношения к глоссолалии или хореическому размеру²³. В первых трёх видах торжествует скорее спондей, размер настолько же редкий, насколько древний. Такая заумь не имеет отношения ещё и к „русской народной сказке” (поиски аналогий любого толка совсем бессмысленны), то есть она не *Царь Максимилиан* Алексея Ремизова, источники которого безусловны и установлены самим автором²⁴.

Другое дело, что создатели „футуристического письма” и „словесных амулетов” (его непременно части) сами были

23 В. Гречко в своей статье *Заумь и глоссолалия*, рассматривая только „заумь четвёртого рода” на примере пьесы Хлебникова *Боги* и не привлекая никаких других образцов зауми, утверждает „хореический размер” типичным для заумных произведений (Гречко 1997). К сожалению, это неверно (см. в связи с более точным стиховедческим анализом статью: Гаспаров 2000: 285-286, где установлено определённое соотношение хорей и макроса в заумной части этого произведения). Скорее всего, в заумной поэзии возможно такое же сосуществование разных размеров, что и в поэзии вообще. Что касается глоссолалии, то большинство её образцов нестихотворны. Другое дело, что „языкоговорения”, „детские считалки”, „заклинательный фольклор” и заумь русских футуристов вполне могут иметь единый общий источник – гипотетический язык неких священных ритуалов. Справедливо указывая на гипотезу о „послойном строении языка” и „латентных его состояниях” (Гречко 1997: 49), способных объяснить такую общность, В. Гречко апеллирует к „изменённому сознанию”! Как известно, ни маркиз де Квинси, ни Шарль Бодлер, ни даже современник Кручёных Олдос Хаксли, весьма энергично употреблявшие наркотики, никакой зауми не продуцировали.

24 Футуристы если и упоминают сказку, то как-то странно; например, Кручёных: „О, если бы ему встретился хрустальный дворец где пирует самодовольное человечество (в некоторых сказках об этом рассказывается)” (Крученых 1992: 91).

носителями такого же знания, что и первые создатели „сказок”. Возможно, некоторое объяснение этому содержится в их крестьянском происхождении (особая близость к земле и архаике) и биографиях²⁵.

Удивительно совпадает и почти одновременное прекращение „словесной практики” всеми футуристами из числа „посвящённых”: наиболее впечатляюще механизм „запрета на рассказывание” срабатывает не в сфере „футуристического письма”, а в реальности в случае Василиска Гнедова – он оказывается контужен. Прекращает писать Фёдор Платов и после *Второй книги стихов* 1918 года Тихон Чурилин²⁶.

25 Единственная монография биографического характера посвящена пока только Алексею Кручёных (Сухопаров 1992). Но в ней напрасно было бы искать действительно значимые эпизоды в жизни Кручёных. Даже то, о чём сам поэт говорит, например, в *Автобиографии дичайшего*, пропущено и никак не комментируется. Приведу эти слова Кручёных: „Не рассказываю о других ужасах моей жизни, например, о том, как в детстве я задохнулся в дыму пожара (не мирового, а домашнего), как тонул в родном Днепре, как разбился, падая с мельницы моего деда, – никому от этого легче не стало: во всех трех случаях я все равно спасся” (Крученых 1996: 17). Укажу также на *Кручёныхиаду* Феофана Буки (Н.И. Харджиева), как на возможный источник важных сведений о Кручёных; в частности, имеет значение, например, следующее двустишие:

Постиг Крученых жизнь в своем печальном детстве,
от бабки услышав рассказ о людоедстве
(Бука 1993: 15).

Именно в таких эпизодах биографии можно видеть причины тому, что приводит в дальнейшем к излюбленному ныне некоторыми „изменённому сознанию”, которое на самом деле никак не может отменить элементарного „творческого сознания”. В этой связи сошлюсь также на рассказ Харджиева: отвечая на моё недоумение по поводу увлечения Хармса и Введенского „эфироманией”, Харджиев сказал: „Это они делали зря... Знаете, Малевич говорил: ‘Мои произведения способны действовать сильнее любого эфира’”.

26 О контузии Гнедова в 1917 (?) году см. в Сигей 1998: 290. После *Второй книги стихов* Чурилин, по его собственным словам, не писал 12 лет. Его проза *Из детства далечайшего* (РГАЛИ) остаётся неопубликованной и необследованной. Местонахождение литературного архива Платова мне неизвестно: хотя его братья благополучно жили в Москве ещё и в 80-е годы, никто к его творческому наследию интереса не проявил. Точно так же ничего не известно о судьбе бумаг Павла Кокорина, не печатавшегося после 1914 года.

Положение Алексея Кручёных только на первый взгляд может казаться другим: после возвращения с Кавказа в Москву в 1921 году он не пишет уже никогда заумных стихотворений, посвящаясь исключительно „вхождению в литературу”²⁷, как понималось это в окружении Лили Брик²⁸.

„Словесные амулеты” Василиска Гнедова и заумь Кручёных и прежде были противоположны всему комплексу литературных явлений, который определяется как „неомифологизм начала XX века” (Топоров 1990: 29-32)²⁹. Даже на

27 Соответствие „словесных амулетов” „литературной норме” ощущалось участниками футуристических „мужских союзов” проблемой ещё и раньше: присутствие среди эгофутуристов „посвящённых” приводило остальных поэтов к поиску подтверждения „тайному знанию” в „литературном” или близком „литературному” материале: именно отсюда – увлечение спиритизмом, теософией (Гнедов 1992: 197), учениями Гюрджиева и Успенского или „философией общего дела” Фёдорова (Константин Олимпов). Но и другие поэты и в это же время, и гораздо позже ищут ему подтверждения, увлекаясь магией в духе французских „гидропатов” и Папюса (Велимир Хлебников и Даниил Хармс). Здесь необходимо сказать, что интерес Кручёных к глоссологии, книге Коновалова и проч., является на самом деле тоже элементом „вхождения в литературу”: в своих письмах к А. Шемшурину он только „делает вид”, что всё это ему интересно – он ищет „мотивировок” своему творчеству, апеллируя к „обсуждаемому” в литературных кругах материалу.

28 Резкая перемена в творчестве Кручёных после 1921 года, его сотрудничество с журналом „Леф”, в котором он печатает свои, в том числе и „антирелигиозные” опусы, настолько смущает исследователей его творчества, что до сих пор всё созданное им в этот „последний” период (длящийся до самой смерти поэта), не находит истинного понимания и осмысления. Упорно повторяют, что *Ирониада*, написанная во славу „Чекиты”, является чуть ли не вершиной его творчества (при том, что по бездарности своей эти стишки не имеют себе равных даже в „советской поэзии”). Вернувшись в Москву, Кручёных быстро понимает, что элементарное человеческое выживание здесь прямо пропорционально дружбе с чекистами и „вхождению в литературу”. Он, безусловно, не достиг тех степеней „пособничества людоедам” (по слову И.А. Бунина), что Маяковский, но искренно (?) к этому стремился. Некоторым извинением ему может служить разве что написание *Слова о подвигах Гоголя и Арабесок из Гоголя* (Кручёных 1992а), но не следует забывать, что в эти же годы (40-е) он написал и даже напечатал *Оду Сталину*.

29 В статье Топорова речь идёт о Хлебникове. В отличие от него, ни Гнедов, ни Кручёных не используют никаких пластов славянской мифологии. Отдельные „демонологические” примеры у Кручёных (в част-

уровне словоупотребления „ведьмы” (причём те же самые, что у Хлебникова, то есть „русалки из учебника Сахарова”) в связи с заумью появляются у Кручёных только в *Малохолии в капоте*, которая может трактоваться как наиболее яркое проявление тождества героя и автора. Эта первая попытка „оли-тературить” заумь, пояснить её „литературным материалом” оказывается и последней, поскольку осуществляется „посвящённым”: в этой книжке не только ведьмы и хлысты, но и любые авторы, из произведений которых Кручёных извлекает „какательные” смыслы, являются его „волшебными помощниками”: герою (а здесь-то и становится ясно, что он и есть автор) уже ничего не надо делать самому (Пропп 1986: 166): „герой играет чисто пассивную роль. Всё делает за него его помощник или он действует при помощи волшебного средства”) – его собственный текст строится суммой чужих усилий³⁰. Тождественность героя автору (но ещё актёру и палачу³¹) являла собой *Поэма конца* Василиска Гнедова: сер-

ности, его *Шиш*, отсылающий к приветствию у „нечистой силы”) или „русалии” у Платова вполне эпизодичны. *Игра в аду* (два первых варианта, написанных вместе с Хлебниковым, и вторая поэма с этим же названием в 1940 году) является скорее полемическим противостоянием „неомифологизму”, чем его частью. Тем более, что имеет подтверждение (так сказать, теоретическое) в памфлете Кручёных *Чорт и речетворцы* (Кручёных 1992: 83-98).

30 Идея „волшебного помощника” у Кручёных в ситуации „оли-тературивания зауми” сохраняется и в книге *500 новых остроум и каламбуров Пушкина*: не только сам Пушкин, но и современники Кручёных „работают вместо него” (Вячеслав Иванов, А.Н. Чичерин и др.; см. Кручёных 1973: 331-334 и 340-349). В этом смысле уже *Малохолия в капоте* была „цитатной поэмой” и ощущалась соратниками Кручёных как пример обновления поэзии. Именно она позволила Игорю Терентьеву утверждать: „Долой авторов! Надо сказать чужое слово” (Терентьев 1988: 190).

31 Исполнение *Поэмы конца* жестом действительно приводит к „длящемуся” тождеству: автор произведения оказывается его героем, его исполнителем – актёром, который, в свою очередь, может интерпретироваться как палач (а может быть и жертва). Приведу любопытные суждения М. Ямпольского в связи с казнью французского короля: жест разворачивается по ту сторону словесного и относится „к сфере ораторской жестикуляции, трансцендирующей вербальность демонстрацией чего-то ужасного, потрясающего” (Ямпольский 1994: 44) и ещё: „Выброшенная рука как будто репрезентирует внутренне тело, таранящее телесную оболочку. Тело уничтожает само себя, выбрасываясь

пообразное движение руки не просто сообщает о смерти царя и способе его умерщвления в некие прелогические, мифические времена в „тридесатом царстве”, но и предвещает смерть реального царя.

Такое понимание этого произведения, едва ли не тождественного в своей пророческой части *Взгляду на 1917* Велимира Хлебникова, даёт – что особенно любопытно – именно Кручёных в стихотворении 1920 года. Здесь в единой конструкции связана уже произошедшая казнь царской семьи и финальное „всё” при публичных исполнениях *Поэмы конца*: последняя строка („отрубленная голова” Зевса) прочитывается анаграммой:

Зев тыф сех
 тел тверх
 Зев стых дел
 царь
 тыпр
 ав
 мой гимн
 ЕВС!³²

(*Поэзия русского футуризма* 1999: 234).

наружу. В каком-то смысле актер, оратор, или палач работают в режиме деструкции собственной телесности” (*там же*, 60). Длещееся тождество приобретает характер „саморастворения” автора в „футуристическом письме” без слов, по сути *Поэма конца* есть „Смерть Автора”, а тогда и вся книга Гнедова оправдывает своё название *Смерть Искусству*.

- 32 О возможном существовании анаграмм в стихах футуристов и методах их выявления см. в статье: Парнис 1999: 852-865. Подобно бессознательному явлению анаграмм или других „фоноструктур” в произведениях автора, также бессознательно являются в них „смыслоструктуры”. Русские футуристы „физически” не могли прочесть де Соссюра, Романа Якобсона или Проппа, „заимствуя” свои „анаграмматические” или „тайные” знания из этих „книжных источников”. Скорее, в их произведениях проявляет сама себя „генная структура письма”, в которой „фоно-” и „смысло-” тождественны, взаимозаменяемы и сами себя порождают. При этом не стоит забывать о взаимодействии авторов: если Кручёных вспоминает „всё” Гнедова, то не равнодушен к этому же оказывается и Хлебников со своей „формулой” – вполне „эгофутуристической” – „всё в степени Я”.

ЛИТЕРАТУРА

- Авангард и традиция*
1993 *Авангард и традиция: книги русских художников XX века*, Москва 1993.
- Антология авангардной эпохи*
1995 *Антология авангардной эпохи: Россия, первая треть XX столетия*, под ред. А. Очеретянского и Дж. Янечека, Нью-Йорк–Санкт-Петербург 1995.
- Бука, Ф.
1993 *Крученыхиада*, Москва 1993.
- Гаспаров, М.Л.
2000 *Считалка богов*, в: *Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911-1998*, под ред. А.Е. Парниса, Москва 2000.
- Гнедов, В.
1991 *Эгофутурналия без смертного колпака: стихотворения и рисунки*, Меотида 1991.
1992 *Собрание стихотворений*, под ред. Н. Харджиева и М. Марцадури, вступ. ст., подготовка текста и коммент. С. Сигея, Trento 1992.
- Гречко, В.
1997 *Заумь и глоссолалия*, "Wiener Slawistischer Almanach", В. 40, 1997: 39-50.
- Евзлин, М.
1993 *Космогония и ритуал*, предисл. В.Н. Топорова, Москва 1993.
1999 *О космогонической основе мотива „змея и девы” в связи с мотивом „странствия в подземное царство” (на материале русских сказок)*, "Studia Mythologica Slavica", Ljubljana 1999: 2.
- Жаккар, Ж.Ф.
1995 *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, Санкт-Петербург 1995.

- Кручёных, А.; Хлебников, В.
1912 *Мирсконца*, Москва 1912.
- Крученых, А.
1913 *Полуживой*, Москва 1913.
1913а *Взорваль*, Санкт-Петербург 1913.
1973 *Избранное*, edited and with an introduction by V. Markov, München 1973.
1992 *Кукиши прошлякам*, Москва-Таллинн 1992.
1992а *Арабески из Гоголя*, предисл., подготовка текста и шрифтовая аранжировка С. Сигея, Ейск 1992.
1996 *Наши выход: к истории русского футуризма*, Москва 1996.
1998 *Мост*, публикация Н. Гурьяновой, в: *Терентьевский сборник*, под ред. С. Кудрявцева, Москва 1998: 2.
- Крусанов, А.
1996 *Русский авангард: 1917-1932 (исторический образ). Боевое десятилетие*, Санкт-Петербург 1996: 1.
- Мой век*
1990 *Мой век, мои друзья и подруги: воспоминания Шершеневича, Мариенгофа, Грузинова*, Москва 1990.
- Никольская, Т.
1982 *Игорь Терентьев в Тифлисе*, в: *L'avanguardia a Tiflis*, a cura di L. Magarotto, M. Marzaduri, G.P. Cesa, Venezia 1982.
- Парнис, А.
1999 *Об анаграмматических структурах в поэтике футуристов*, в: *Роман Якобсон: тексты, документы, исследования*, Москва 1999.
- Перцова, Н.
1995 *Словарь неологизмов Велимира Хлебникова*, предисл. Х. Барана, Wien-Moskau, "Wiener Slavistischer Almanach", sb. 40, 1995.

Поэзия русского футуризма

- 1999 *Поэзия русского футуризма*, сост. и подготовка текста В. Альфонсова и С. Красицкого, Санкт-Петербург 1999.
- Пропп, В.Я.
1986 *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград 1986.
- Русский футуризм и Давид Бурлюк*
2000 *Русский футуризм и Давид Бурлюк, „отец русского футуризма“*, каталог выставки, Санкт-Петербург 2000.
- Сигей, С.
1998 *Фрагменты полной формы*, „Новое литературное обозрение“, 1998: 33.
1993 *Беседы вблизи Миргорода, „Кредо“*, 1993: 3-4, (*Поэтика русского авангарда*).
- Сухопаров, С.
1992 *Алексей Кручёных: судьба будетлянина*, под ред. и с предисл. проф. В. Казака, München 1992.
- Терентьев, И.
1988 *Собрание сочинений*, под ред. М. Марцадури и Т. Никольской, Bologna 1988.
- Топоров, В.Н.
1990 *Неомифологизм в русской литературе начала XX века: роман А. Кондратьева На берегах Ярыни*, Trento 1990.
- Туфанов, А.
1927 *Ушкуйники: Фрагменты поэмы* (издание автора), Ленинград 1927.
- Фрэзер, Дж.
1980 *Золотая ветвь: исследование магии и религии*, пер. с англ. М. Рыклина, Москва 1980.

- Хармс, Д.
1997 *Полное собрание сочинений*, вступ. статья, подготовка текста и прим. В. Сажина, Санкт-Петербург 1997: I.
- Шмидт, Э.
1998 *Василиск Гнедов: на краю молчания*, „Новое литературное обозрение”, 1998: 33.
- Ямпольский, М.
1994 *Жест палача, оратора, актера*, „Ежегодник Лаборатории постклассических исследований”, Институт философии Российской Академии наук, Москва 1994.
- A Dictionary of the Avant-Gardes*
2000 *A Dictionary of the Avant-Gardes*, by R. Kostelanetz, second ed., New-York 2000.
- Barrile P. Earth Age*
1994 *Barrile P. Earth Age, Plastic Age, ...Age: Amplified Art with Texts by Pierre Restany, Robert C. Morgan, Daniele Bellotti, Paolo Barrile*, Milano 1994.
- Brooks, C.
2000 *The Futurism of Vasilisk Gnedov*, Birmingham 2000.
- Janecek, G.
1996 *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego 1996.

WHEN THE EYE REFUSES TO BLIND ITSELF:
NABOKOV'S WRITINGS ON LITERATURE

Nataša Govedić

*It would seem to us that perhaps it
was really not literature but painting
for which he was destined from
childhood...*

Vladimir Nabokov, *The Gift*

*After all we should keep in mind that
literature is not a pattern of ideas but
a pattern of images.*

Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature*

*Sight is both image and word;
the gaze possible both because of the enunciations
of articulate eyes and because the subject
finds a position to see within the optics
and grammar of language.*

Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*

In the narrative realm, the Oedipal myth or the radical negation of the ocular truth demands at least two violent changes of the protagonist's view: first by self-punishment for the act of incest (made possible by Oedipus' inner blindness; regardless of his otherwise healthy eyes), and then by the "recognition" of a new ethical and political order (made possible by Oedipus' inner insight; regardless of his actual loss of sight). In other words, the Theban hero is the king of paradoxical anti-visual violence presented as "necessary" for attaining liberty and knowledge, as well as the king of insight "paid for" with violence. Oedipus stands for a cruel (representational) revolution; a change that was communicated by homicide and suicidal self-mutilation. However, the ethical twist in the story is connected with the hero's gain of the ontological "hearing" (comprehension); hearing as final acceptance of himself as the Other. And an absolute other at that – the enemy of the whole community. Through the ear Oedipus also attains feminisation, since the ear has been traditionally considered as a substitute for the dis-

placed female uterus as well as for the “passivity” of mere listening (Phelan 1993: 55). The narrative symmetry therefore follows the pattern: when Oedipus stops being a Penetrating Eye, he becomes a Receptive Ear. Economy of this painful transfer saves his – now androgynous – identity. Another important character included in the Oedipal fiction, wise Tiresias, serves as a model for androgyny equally “paid for” with blindness. As we know from Ovid’s *Metamorphoses* (book III), Tiresias, who has experienced sexual intercourse with both men and women, lost his sight as a punishment by Juno for disagreeing with her judgement that men enjoy sex more than women.

Thus it is possible to say that blindness turns Oedipus into Tiresias’ *Doppelgänger*; into another ambivalent, doublesexed self. Feminist criticism justly had a lot to say about “male gaze” and the historical “masculinity” of vision that objectifies women’s body (Mulvey 1975; Lauretis 1984; Irigaray 1985; Williams 1989; Freedman 1991; Kaplan 1996), but the veil of silence still hovers over an unacknowledged semantic capability of patriarchal gaze to turn *against* itself and become self-reflexive and therefore self-critical. And this consciousness of “others” *audible* within ourselves, and here I agree with Emmanuel Lévinas (Lévinas 1996), is the utmost ethical and the most responsible identity-position. But is it possible to let the others be *visible* within ourselves, with equal ethical reflections and consequences?

II

Let us examine the face behind the masks of this particular analytical investigation: Nabokov’s literary theory, expressed in his seminal writings on literature. It has already been sufficiently proven (most recently by Thomas Seifrid, 1996) that Vladimir Nabokov in all his literary works favoured visual over aural: it is his “visual absolutism” that establishes the link between Nabokov and both the Russian Symbolist movement and the Leo Tolstoy’s “to see is to be” kind of aesthetic. In *Strong Opinions* explains his elementary aversion to aural art of music and listening:

I have no ear for music, a shortcoming I deplore bitterly. When I attend a concert – which happens about once in five years – I endeavour gamely to follow the sequence and relationship of sounds but cannot keep it up for more than a few minutes. Visual impression,

reflection of hands in lacquered wood, a diligent bad spot over a fiddle, these take over, and soon I am bored beyond measure by the motions of the musicians (Nabokov 1990: 35).

Deliberately ambiguous artistic images in the case of Nabokov's writing style are so much privileged over the discourse and over verbal and philosophical explanations that this craving for the intense pictorial polysemy becomes a literary method:

As an artist and scholar I prefer the specific detail to the generalisation, images to ideas, obscure facts to clear symbols, and the discovered wild fruit to the synthetic jam (*id.*, 7).

In Nabokov's story *Sounds* (Nabokov 1995a [1923]), fictional dramaturgy includes the hero's journey from agitated listening of Bach's music towards peaceful silence. Bach (and all music) is presented as beautiful, divine, exciting, but none the less as a falsely unifying force, against which we have the contrast: the *image* of the tears from the face of the hero's friend – a visual Other that breaks the aural harmony of music and self being "one". Sight is therefore constructed as a principle of metaphysical deferring and differentiation (*différance*, in Derrida's glossary). Music is furthermore equated with erotic love and "unity in sound" and "unity in love" are both seen as a threat of total assimilation/identification, from where the hero escapes into the silent, and not very open relationship with his male friend. In the story *Music* (Nabokov 1995 [1932]) the concert is only a golden opportunity for the protagonist Victor to stare at performers and mysterious faces in the audience. The Nabokovian cult of images shapes the very specific ontological situation: Oedipal stare into the taboo of some sort of an Unpenetrable Secret; "silenced" visual scene that finally outroars the *concerto* itself. This is the author's filmic imagination at work – *Lolita's* prolonged life on the large screen supports our thesis sufficiently enough.

But *Ada* (Nabokov 1990c [1969]) is probably the most elaborate Nabokov celebration of the visual primacy over the word: "Ad" is the Russian word for "hell", while "ardor", from the the subtitle of the novel and from Ada's nickname, connotes the hero's passion and sexual ecstasy. It is the chronicle of all the *infernal pleasures* at Ardis Hall generated from Van's visual fascination with Ada's

childlike physical beauty and described with the designer's eye for the details of her body shape, her ardour, hairstyle, taste and way of dressing. Just as Lolita was prey to Humbert Humbert's visual fixation, so Ada is submitted to Van's constant scopic scanning. Nabokov/lepidopterist is here to observe his favourite "insect" (and his favourite *incest*) and Nabokov/painter is here to copy his favourite model. As if displaying wilfully under the full blow of feminist criticism, or maybe engage personally in the deconstruction of the male gaze, Nabokov provides Ada with a career in the film industry: she plays the role of the "dancing girl Dolores" (homage to Lolita's full name) in the movie called *Don Juan's Last Fling*. Not only does Van get pleasure from objectifying Ada into *moving pictures*, but the whole movie-audience is casted as scopic collaborator as well. The main part of Van's intense sexual excitement therefore arises from the fact that Ada is "the most perfect" visual object. She is also a sexy and "forbidden" Jocasta-like variation, only without the incestuous *guilt*.

There is no punishment for Ada's and Van's obsessive sensual symbiosis – the novel ends with the two of them *looking at* their own *photographs* (again, privileged images take over the narration). At that point, Ada is ninety five and Van is ninety seven years old. Lifelong "perversion" (or should we conclude that "true love" always remains somehow unlawful and manneristically insane?) hence becomes panegirically sanctified; Nabokovian Oedipus remains happily blind to the societal order. His vision not only escapes the Oedipal matrix of Western literary heritage (by *mimesis* triumphing over any painful *catharsis*); it lashes out at Biblical or the Eden narrative content just as fiercely. *Ada* brings no punishment, no shame and no eternal Fall. Bodies are happily naked and the magical garden of childhood imagination is at their disposal.

Ada also contains many references to the Proustian subject of the nature of time, especially in Van's study called *The Texture of Time*. As we know from *Speak, Memory* (Nabokov 1969) and *Strong Opinions* (Nabokov 1990 [1973]), Nabokov's relationship with *pater tempus* focused on the art of memory as the art of *visual* memory:

I would say that imagination is a form of memory. Down, Plato, down, good dog. An image depends on the power of association, and association is supplied and prompted by memory (*id.*, 78).

To remember is the same as to see, to see (in our mind's eye) is to remember. With so much attention given to the eyes, there is no doubt that Nabokovian Platonic villains suffer from a listening disorder – being enslaved to the visual leaves one almost indifferent to other people's voices. A paradigmatic example is Humbert Humbert's "deafness" to Lolita's cries.

But Nabokov is never *simply immoral*; his iconophilic and educated literary criminals more often than not "lose" or are defeated on symbolic and ethical grounds. As far as *Ada* goes, if there is any human or godly disapproval or objection to Van's and Ada's incestuous community (maybe even a motion to expel the lovers from the heavenly site), nobody is there to *hear* it.

In my opinion, *Ada* is the only Nabokov novel that transcends the ethical through the acclamation of aesthetical: love and the love of art are presented as fantastically victorious over the plagues of *plain* everyday existence and common law. To wit, the theme of painful Oedipal combination of exile and blindness *does* reappear often in Nabokov's other Russian and American novels as well. For instance, art gallerist Kretschmar in *Camera Obscura* (1932) loses his sight in a car accident, and the object of his adulterous gaze, cheap prostitute Magda who dreams of becoming a celebrated movie star, "punishes" the blinded one even further. Still visually obsessive, Kretschmar ends being murdered by Magda.

His most significant fault, however, has nothing to do with his sexual *persona*. In Nabokov's mind, Kretschmar is guilty of being "competent, but not brilliant" (Nabokov's Russian version of the novel quoted according to Medarić 1989: 123). He is condemned for being *mediocre*. As we know from Nabokov writings on Gogol (Nabokov 1961), the frame of mind the writer despised the most is exactly "the average" or "the common" type; just as he considered *poshlost* or triviality the greatest possible evil. In other words, Nabokov's *credo* might be formulated as follows: daring to shift the inner or social boundary while still communicating with the Other within oneself results in *protection* of the hero's sight (case study: hermaphroditic play as part of Ada's and Van's metonymical and metaphorical relationship in *Ada*); and to fear the consequences of

one's eccentricity brings the peril of blindness and death (case study: Kretschmar in *Camera obscura*).

Just like Ada and Van, each other's doubles, Kretschmar too has his own "opposite twin", Horn. Unlike the mirroring reflections exchanged between the incestuous lovers, Kretschmar is unable to address Horn as his braver, more eccentric and daring side. In Nabokov's *oeuvre* there are many novels that narrate the disability of hero's eye to blind itself in the sense of becoming Oedipally self-critical or self-reflexive (cathartic). In *The Defence, Invitation to a Beheading, Lolita, Bend Sinister, Pnin, Pale Fire, Transparent Things* and *Look at the Harlequins!* visual obsessions capture or ruin the protagonist because he is trapped in endless, monolithically and monologically obsessive repetition: frames within frames of the same visual representations; *Referential mania*, as Nabokov (Nabokov 1997: 599) names the disease of a character from the story *Signs and Symbols*. Using different scholarly terminology, it has been noted that Nabokov as a storyteller, chess-player or lepidopterist usually works through limitless visual observation and pattern variation (cf. Alter 1970: 45). But the usual way for Nabokov to break the Oedipal pattern of self-denial leads to the submission of his literary protagonist to self-scrutinising even *before* the outer and/ or inner catastrophe (the plague) has demanded it. Images are not mute, languageless objects: they are subjects that constantly call for translation into the verbal interpretation, being unseparable from the language semiosis (Boehm 1997: 67, 74, 76, 77). Nabokov develops the theme of excessive attention given to the translation process called "images to memory" that soon becomes another "prison cage" for the hero; a confusing, deceitful game of autistic self-reflections. First Nabokov's novel, *Mashenka*, portrays the hero's fear of direct confrontation with the object of his obsession: throughout the whole novel Ganin is gathering strength to confront his first love Mashenka (Mary in English translation), but at the very end of the story he nevertheless decides *not* to meet her face to face at the railway station. Ganin refuses to meet the concrete Mashenka because, as Nabokov (1988: 91) says, "he exhausted his memories" and what he was in love with were only *his own* lonely visions; not the real girl, Mashenka. Maybe we could conclude that Nabokov's *oeuvre* begins with the visually obsessive hero who prefers desire supplements (and infinite prolonging of the desire consumption) over the real/

actual meeting-point with the Other, though, in a much later novel, *Ada*, similarly visually obsessive protagonist gathers some strength and faces the fantastic kaleidoscope of his imaginary “otherness”, thereby parting with the emotional and intellectual economy of the isolated self.

III

In Nabokov’s lectures and/or writings about literature, where “literature” is synonymous with *novels* of the XIXth and early XXth centuries, *sight* is again and again praised as the most precious means of penetration into the work’s meaning. *To see all, to visualise* every detail: that is what Vladimir Nabokov repeatedly demanded from his students. The method hence resembles “close reading” in a sense that it requires an absolute attention to be paid by the reader to the details of the novel’s setting. Nabokov opens his *Lectures on Literature* (Nabokov 1980), a book devoted to European literary heritage, with the account of Jane Austen’s *Mansfield Park*. For the openly chauvinistic Nabokov, Austen’s novel is given as “the lowest” point of European literary spectrum. In the famous *Nabokov-Wilson letters* (Karlinsky 1978), Nabokov’s entry of 5 May 1950 (reply to Wilson’s suggestion that Austen should be included in the soon-to-be-started Nabokov’s Cornell lectures) reads like this:

Thanks for the suggestion concerning my fiction course. I dislike Jane, and am prejudiced, in fact, against all women writers. They are in another class.

While discussing Nabokov we must never forget the writer’s misogynist stripes, a trade that makes him a far inferior thinker, ethically speaking, to some of his own literary favourites, and by that I mean authors such as Shakespeare or Pushkin (both of whom are capable of admitting and expressing women’s intellectual power). However, by the May 15th 1950 Nabokov did change his mind slightly about Austen, but only to include *Mansfield Park* at the beginning of the course and to describe her to the students with comments like:

Mansfield Park, on the other hand, is the work of a lady and the game of a child. But from that workbasket comes exquisite needlework art,

and there is a streak of marvellous genius in that child (Nabokov 1980: 10).

In patriarchal imagination, women are simply not capable of having a *grown-up* mind. It is kind of entertaining to think of Nabokov's misogynist philosophy while keeping in our adult minds the comment made about another great women-hater, Plato. "The philosopher wants to forget – wants to prove – his female origins – illusory" (Diamond 1997: XI). But does he succeed? Well, judging by the female titles of Nabokov's novels (*Mary*, *Lolita*, *Ada*) we can safely say he does not. Now back to lectures.

What emerges as impressive from Nabokov's descriptive pedantry is the fact that the Russian emigrant and Cornell professor is very careful to treat *every* novel as an *über*-historical document; as a "higher truth"; true fiction. This is his typical formalist approach:

The ball at Mansfield Park is held on Thursday the twenty-second of December, and if we look through old calendars, we will see that only in 1808 could 22 December fall on Thursday. Fanny Price, the young heroine of the novel, will be eighteen by that time. She arrived at Mansfield Park in 1800 at the age of ten. King George III, a rather weird figure, was on the throne (Nabokov 1980: 11).

In other words, novels are not "social luxury" nor "mere lacking in imagination"; novels are *serious matter*, where every detail is of utmost importance. Personally, I also choose to think that the lecturer without the belief in the power of fiction should never take a step toward a university rostrum. The effort Nabokov makes to persuade his students that all great novels are in fact "fairy tales" (cf. *id.*, 2, 10, 125, 133, 270; Nabokov 1981: 103; Nabokov 1983: 1) also springs from the trust in transformative *emotional* power of fairy tales world: we are reminded that our childhood feelings of delight about fiction were wise, long-lasting and *proper*. In Clarissa Pincola Estes' anthropological study on fairy tales, called *Women Who Run With the Wolves* (Estes 1997), we find very similar faith in the healing power of a story framed as a fairy tale, which paradoxically makes Nabokov even closer to the feminist revaluation of the sensual and corporeal aspects of literature.

Besides encouraging his own and his students' emotional participation in the work of art, Nabokov as a lecturer also liked to play

the part of a Holmes-like expert in “pure and rational logic” of literary analysis. He literally sees himself in a role of a “detective” (“My course, among other things, is a kind of detective investigation of the mystery of literary structures”; Nabokov 1980: 1) and the Holmesian magnifying glass is meant to discover the greatest possible number of visual traces in the story. A good novel is expected to be a rich and minute image-painting. That is why Jane Austen is not a teacher’s pet.

Her imagery is subdued. Although here and there she paints graceful word pictures with her delicate brush on a little bit of ivory (as she said herself), the imagery in relation to landscapes, gestures, colours, and so on, is very restrained (*id.*, 56).

No wonder Virginia Woolf is a non-existent entity for Nabokov: it would probably lead to a complete revision of his chauvinist poetics of vision to admit that a visually hyperevocative writer *could* actually appear in the *female* gender. Dickens, on the other hand, wins Nabokov’s literary contest (*id.*, 63):

In our dealings with Jane Austen we had to make a certain effort in order to join the ladies in the drawing room. In the case of Dickens we remain at table with our tawny port (...). If it were possible I would like to devote the fifty minutes of every class meeting to mute meditation, concentration, and admiration of Dickens (*id.*, 64).

What stands at the centre of Nabokov’s interest for Dickens are, as we might expect, the older writer’s visual feasts.

Weevle complains to Guppy about the atmosphere – mental and physical – in that room. Mark the candle heavily burning with a great cabbage head and a long winding sheet. No use reading Dickens if one cannot visualise that (*id.*, 79).

And then the explosion of admiration for Dickens’ descriptive talent:

The first thing that we notice about the style of Dickens is his intensely sensuous imagery, his art of vivid sensuous evocation (*id.*, 113).

Here we also find Nabokov's "translational" definitions of *visuality* as *literariness*, and *literariness* as *visuality*. I apologise to the reader for the considerable length of the coming quotation and humbly promise it to be pregnant with significance:

Literature consists, in fact, not of general ideas but of particular revelations, not of a school of thought but of individuals of genius. Literature is not about something: it is the thing itself, the quiddity. Without the masterpiece, literature does not exist. The passage describing the harbor at Deal occurs at the point when Esther travels to the town in order to see Richard, whose attitude towards life, the strain of freakishness in his otherwise noble nature, the dark density that hangs over him, trouble her and make her want to help him. Over her shoulders Dickens shows us a harbour. There are many vessels there, a multitude of boats that appear with a kind of quiet magic as the fog begins to rise. (...) Let us pause. Can we visualise that? Of course we can, and we do so with a greater thrill of recognition because in comparison to the conventional blue sea of literary tradition these silvery pools in the dark sea offer something that Dickens noted for the very first time with the innocent and sensuous eye of the true artist; saw and immediately put into words. Or more exactly, without the words there would have been no vision; and if one follows the soft, swishing, slightly blurred sound of the sibilants of the description, one will find that the image had to have a voice in order to live (*id.*, 116, emphasizing NG).

Other than chauvinistic "theory of the genius" (Romanticism never entirely left the author of demonic erudite and mastermind Humbert Humbert), what Nabokov offers here theoretically amounts to a revelatory connection and equation between two representational media: the image and the word. What connects them is the dialogical abundance of meaning; intertextual protest against any *purism* or determinism of representational institutions. As Roland Barthes (1977: 38-39) taught us, "all images are polysemous: they imply, underlying their signifiers, a 'floating chain' of significant, the reader is able to choose some and ignore the others." To *translate* or *transform* the image into a text hence always means to "fix" the floating chain; to stop the endless relay of coherent semiosis. Furthermore, text is necessary to elucidate images, but text plays a *repressive* value – text "tames" the images and

invests morality and ideology into their meaning (cf. Barthes, 1977: 40). This process Barthes calls “anchorage”. Nabokov’s lectures from the Fifties could not certainly be familiar with any of the Barthes’ later theoretical constructs, but Nabokov’s insistence on the ontology of the image bears close resemblance to the post-structuralist insistence on the permanent ecstasy of finding the playful, active meaning of the text:

The poetic or the ecstatic is that *in every discourse* which can open itself up to the absolute loss of its sense, to the (non-)base of the sacred, of nonmeaning, of un-knowledge or of play, to the swoon from which it is reawakened by a throw of a dice (Derrida 1997: 261).

Nabokov’s interpretative priority is similarly not with the character, nor the structure or the plot; he despises sociological or psychological analysis of literary work and he avoids adopting any of the fashionable literary theories of his time, including close reading. Nabokov understood lecturing on literature to be an ecstatic, playful, autonomous and idiosyncratic art of persuasion of students about *his own* concept of literary value, hence his students most of the time are, in fact, lacking any *other* interpretative voices besides Nabokov’s. No pluralism, but activism: students are invited to develop *their own* response, understanding and passionate commitment to literature. Nabokov’s apprentices are not learning to be servants to any academic machinery of interpretation; they are learning to be artists themselves (is that *allowed?* – I certainly hope so).

As long as we are still in the company of Dickens, let us mention that Nabokov selected “childhood” as “the striking theme” of *The Bleak House*. And regression into interpretative pre-Oedipal childhood ambivalence/polysemy, as we know from brilliant Vadim Linetsky (Linetsky 1996), shapes many of the poststructuralist analyses, once again leaving Nabokov in the company of Derrida. Pictorial escapism or childhood regression serve the same purpose: irresponsible aesthetisation of communicative reality. But Linetsky relies too heavily on psychoanalysis. In Derrida’s *The Truth in Painting* (Derrida 1990 [1978]: 195) artistic images – just as much as written texts – are not deterministically ambivalent, as Linetsky would have it, but they show a productive “surplus of meaning”.

They are always *more* than ambivalent. In Derrida's opinion (*id.*, 110), and he walks in Kant's footsteps, visual beauty is never free of "ideas", since ideas are cognitive ideals by which we understand the beautiful. Since the beautiful is necessarily judged by *inner* criteria, what is art remains morally grounded in the invisible (*id.*, 116). And this is also how images, Nabokov's images, become a guide into the ethics of facing out interior *alterity*. They are always translating process between the social laws of "(re)presentation" and the *parergon* of the inner "deconstruction". The dialogism of their interplay continues *to maintain* both (or more) *positions* of the communicative event and therefore we can not say that Derrida's deconstruction is "childishly unable" to attend any fixed or "grown-up" perspective. The *genre* trouble for Linetsky is that Derrida likes to *enumerate* and try out "too many" subjective positions, without accepting to subject himself to only one. And that is just one of the ways by which Derrida mocks the false security of interpretative roles we are "supposed" to wear as prescribed by psychoanalytical guidebook. But now kind Mercury signals I should *really* get back on the track of Nabokov's images.

When talking about Flaubert's *Madame Bovary*, Nabokov never gets too tired to lose sight of the visual details:

And one should not forget that, later, the poisonous arsenic was in a blue jar – and blue haze that hang about the countryside at her funeral (Nabokov 1980: 162).

On Flaubert's iconography:

Another aspect of his style (...) is Flaubert's fondness for what may be termed the unfolding method, the successive development of visual details, one thing after another thing, with accumulation of this and that emotion.

Robert Louis Stevenson's treatment will not differ from Flaubert's: the novel *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* is compared by Nabokov to a detective movie (*id.*, 179) and the precise *hand-drawing* of Jekyll/Hyde's reconstructed "apartment" is presented to the students. No moral is extracted from the story; Nabokov enjoys retelling the plot-game of "hide and seek" in all its haunting details. Proust enters Nabokov's book on European writers without the Dickens-like pomp, but he is probably Nabokov's

dearest guest, subjected to extensive quotation after quotation. Proust's *The Walk by Swann's Place* is compared with the *generosity of the dreams* (*id.*, 214) and at one point Nabokov draws the orchid as described by Proust (*id.*, 243). Kafka's *Metamorphosis* gives Nabokov a chance to dazzle his students with zoological knowledge: judging by Kafka's description, the beetle that Gregor Samsa turns into is scholarly discovered to be a flying one. Nabokov, after the usual minutely drawn image of the creature:

Next question: what insect? Commentators say "cockroach", which of course does not make sense. A cockroach is an insect that is flat in shape with large legs, and Gregor is anything but flat: he is convex on both sides, belly and back, and his legs are small. (...) Apart from this he has a tremendous convex belly divided into segments and a hard rounded back that can be expanded and than may carry the beetle for miles and miles in a blundering flight. Curiously enough, Gregor the beetle never found out that he has wings under the hard covering of his back (*id.*, 258-259).

What follows is the neat and vivid description of all the family cruelties done to Gregor the insect. Nabokov insists on complete equality between Kafka's story and zoological reality:

Gregor, or Kafka, seems to think that Gregor's urge to approach the window was a recollection of human experience. Actually, it is typical insect reaction to light: one finds all sorts of dusty bugs near windowpanes (...) (*id.*, 269).

Fiction is throughout Nabokov's book placed higher than any document or real-life testimony; fiction is the realm of presence, complex order and truthfulness. The last author from *Lectures on Literature*, James Joyce, receives by now the classical Nabokovian interpretative gift: maps upon maps of Bloom's and Stephen's travels around Dublin. Action, time and place are arranged with scientific logic and precision, as if the reader would end up forever lost without the exact picture of the front and the back of Bloom's house in 7 Eccles Street. Data abounds. Many levels of stylistic parody are listed. But there is no "explanation". Works observed remains to be understood as work in constant semantic/interpretative openness. It is in fact interesting to see Nabokov treating the work of art as a minutely *closed*, deterministic and fixed system of

words and images (any misquotation would amount to fatality), while at the same time that very work receives the boon of very indeterministic, open-ended and authority-free interpretation. It is a productive clash of concepts. The shift into free interpretation is “paid for” with the absolute respect for the almost bodily confined “closure” of the textual *corpus*. Again, saving the texts also means saving the ethics of respect for the detail.

IV

In my experience of reading Nabokov’s prose in both Russian and English, his English sentences are much lighter and more covertly humorous than the grave and sardonic tone of his Russian ones. It is not the matter of difference between the languages, since there are several Russian writers who are capable of both political daring and light linguistic playfulness, Pushkin being the master of that school and Sokolov only his more recent successor, but it is a result, in my opinion, of Nabokov’s “fortunate” exile and the contextual change from Russian metaphysical and political tradition to English metaphysical and political tradition. As we shall see, no matter how much Nabokov loved Gogol, he could not help accusing one of his dearest literary ancestors of sacrificing “individual art” in the name of the “common good”. Here the razor of Nabokov’s criticism of religious blindness combines with the criticism of political sightlessness. When the eye does not have absolute freedom, but submits to any “higher vision” or any compulsory observing, it is immoral, impotent and dangerous. Nabokov’s constant disapproval of the deeply castrating, typically Russian cult of suffering and self-negation (palpable in Orthodox religion as well as in Communist and Fascist ideology) is, for him, most vivid in the works of the talented Russian writer Nabokov hated the most: Dostoevsky. Brilliant parody of both “humiliated heroes” so characteristic for Dostoevsky and the all-present communist spectral surveillance is given in the Nabokov’s novel *The Eye* (Nabokov 1990b [1930]). Not even in death is the Dostoevskian or socialist hero Smurov freed from internalised persecuting eyes. This is his final statement:

I have realized that the only happiness in this world is to observe, to spy, to watch, to scrutinize oneself and others, to be nothing but a big, slightly vitreous, somewhat bloodshot, unblinking eye (*id.*, 130).

In other words, it is the huge difference between individualistic liberalism and mass psychosis of socialism, of which Nabokov preferred the first, that shaped the works of an artist who much preferred *to look at* the Harlequins, than to lower his eyes before the army officers. I find it extremely fascinating the fact that the Yugoslav edition of Nabokov's *Lectures on Russian Literature*, translated from English and published during the high socialist era of the pro-left Yugoslav years (Belgrade 1986), did *not* include Nabokov's essay *Russian Writers, Censors and Readers*, included at the beginning of the English edition of the Russian lectures. Nor did it include any of Nabokov's other *intratextual* comments against the Soviet regime, which abound in the English version. While we are on the subject of ex-Yugoslavia literary ideology and Nabokov, even more curious than that is the fact that Aleksandar Flaker, the most celebrated Yugoslav Slavist, in his book *Nomadi ljepote* (Flaker 1988), dedicated to visual aspects of Russian literature, fails to admit or analyse Vladimir Nabokov's visual poetics. It is therefore clear that Flaker, as an expert in Russian literature (but viewed only from the perspective of the Left), although reporting on *images* in Russian modernism, plainly refused to see Nabokov's very persistent and strong criticism of Soviet politics. Which gives a whole new meaning to the politics of the theoretical *view* and the analytical eye. It was much more convenient to claim that Nabokov was an "apolitical" writer. The only book on Nabokov to appear in Croatian so far, with the deceptively broad title *From Mashenka to Lolita* and written by Magdalena Medarić (1989), readily discusses only the elements of literary structure in Nabokov's Russian novels. Not one of his English novels is analysed, and his lectures on literature are not even mentioned. In the Medarić's study, ideological aspects of Nabokov's *œuvre* do not even exist; Nabokov is a "pure" artist. That kind of ignorance, luckily, never shaped Nabokov's writings. And here his description of the political as well as personal hell:

(...) the Soviet government, the most philistine organisation on earth, cannot permit the individual quest, the creative courage, the new, the original, the difficult, the strange, to exist (Nabokov 1981: 8).

So we see that the “mere” *individual quest*, as usual, is perfectly capable of political subversion.

V

Nabokov’s *Lectures on Russian literature*, where the author, besides novels, also discusses one of Chekhov’s plays and several other short stories, are no less iconophilic than his lectures on European writers. Nevertheless, we should emphasize a change in hermeneutic perspective – on Russian literary ground Nabokov exercised a more traditional approach: not only are we invited to analyse the given work, but also to ponder the writer’s biography. Now even the ever so disliked psychology and sociology (“I hate tampering with the precious lives of great writers and I hate Tom-peeping over the fence of those lives”; *id.*, 138) enter the interpretative arena: despite the large warning “Do not watch the private life of the poet!” and in spite of Nabokov’s persistent distrust of social sciences, visually unrestricted Nabokov makes us peep eagerly into Gogol’s *private* relationship with the Greek Orthodox Church. Like some sociology freshman, Nabokov assumes that Gogol’s “writing impotence” is caused by his religious fanaticism (*id.*, 43). Then we are introduced to Turgenev’s personal and literary biography; after which comes Dostoevsky’s portrait – loaded with “psychological” insights about the writer’s pathological mental instability (again presented as a path to religious dogmatism and ur-Fascism; cf. *id.*, 101, 118-119). Tolstoy is spared the full blow of Nabokovian anti-utopian and anti-socialist criticism by the sheer fact of “count Leo’s” visual abundance and visual intelligence, which again leads Nabokov the teacher to drawing: as additional praise of *Anna Karenina*, Nabokov’s students are presented with the professor’s drawing of the “costume such as Kitty wore when she skated with Lyovin” (*id.*, 219) and with the “tennis costume that Anna wore in her game with Vronsky” (*id.*, 235). The novel *War and Peace* is not commented upon. It is probably too “didactic” for Nabokov’s taste. The last two writers in the book on Russian and Nabokovian literature are Chekhov and

Gorky. They are deliberately contrasted. This is evaluation of the first one:

Chekhov was in the first place an individualist and an artist. He was therefore no easy “joiner” of parties: his protest against existing injustice and brutality came in an individual way (*id.*, 246).

Whatever Chekhov lacks in “vividness” (cf. “Thus Chekhov is a good example to give when one tries to explain that a writer may be a perfect artist without being exceptionally vivid in his verbal technique or exceptionally preoccupied with the way his sentence curves”; *id.*, 252), our professor forgives him because of Chekhov’s intellectual strength and “deepest human decency” (*id.*, 253). Nabokov even makes a visual gift to Chekhov by comparing him with “dim light and the same exact tint of grey, a tint between the colour of an old fence and that of a low cloud” (*ib.*). Gorky is presented as the bottom, the lowest point of the Russian literature. The decision to include him in the cycle of lectures could have been motivated politically: it was a way of saying that literature is not beyond the grasp of ideology. On Gorky’s style:

Schematic characters and the mechanical structure of the story are lined up with such dead forms as the *fabliau* or the *moralité* of medieval times. We must note the low level of culture – what we call in Russia “semi-intelligentsia” – which is disastrous in a writer whose essential nature is not vision and imagination (which can work wonders even if the author is not educated) (*id.*, 305).

What Nabokov cannot stand are always *generalia*; he insists on The Specific (cf. “[...] the art is always specific”; *id.*, 117). And images are the medium able to capture the detail in its most minute. When we hear Nabokov’s account of Gogol’s vividness:

The picture starts living a life of its own – rather like that leering organ-grinder with whom the artist in H.G. Wells’s story *The Portrait* struggled, by means of jabs and splashes of green paint when the portrait he was making comes alive and disorderly (*id.*, 22),

we are reminded of an ancient attitude that pictures are “divine”; that they have “power” beyond human measure. Where does Nabokov

kov get this idea? In his study *The Power of Images*, David Freedberg says:

Painting makes the absent present and the dead living; it aids memory and recognition; it can inspire awe; it rouses piety; and it transforms the value of unfigured material (just like sculpture does) (Freedberg 1989: 44).

Freedberg (*id.*, 50) quotes Horace on “what the mind takes through the ears stimulates it less actively than what is presented to it by the eyes” and Erasmus “who repeated Aristotle’s view of the need to regulate paintings and sculptures, on the grounds that ‘painting is much more eloquent than the speech, and often penetrates more deeply into one’s heart’.” Similar *iconophilia* persists until our times; Gadamer (1975) has chosen to talk about the image as “the ontological event” of identification. But the main thesis of Freedberg’s study states that humans adore images because images have huge *emotional impact* on them. Moreover, since humans have been told repeatedly to *repress* their emotionality (more often than not on both the religious and the political grounds), and to avoid reinstating the emotion as a part of cognition, images are unfortunately connected with forming a guilt mechanism. But Nabokov is too smart to fall into the described imaginary guilt-trap: he proclaims that Russian literature had been “purblind” before the literary vision of Pushkin and Gogol (Nabokov 1981: 24); he mocks the Greek Orthodox Church “who deplored the ‘sensuousness’ of his [Gogol’s] images” (*id.*, 41). This is Nabokov’s image of Turgenev:

These quotations are good examples of his perfectly modulated well-oiled prose which is nicely adapted to the picturing of slow movement. This or that phrase of his reminds one of a lizard sun-charmed on a wall – and the two or three final words of the sentence curve like the lizard’s tail (*id.*, 69).

And this is the visualisation of Dostoevsky’s novel:

The novel *Brothers Karamazov* has always seemed to me a straggling play, with just that amount of furniture and other implements needed for the various actors: a round table with the wet, round trace of a glass, a window painted yellow to make it look as if there were

sunlight outside, or a shrub hastily brought in and plumped down by a stagehand (*id.*, 104).

When Nabokov describes the pitiful hero from Dostoevsky's *Memoirs from the Mousehole*, he encapsulates the hero's cowardice in the fact that "he could not look into a person's eyes" (*id.*, 119). Avoiding the gaze of others therefore becomes a political act of not facing up to the world or to the fellow humans. All in all, Nabokov's Russian lectures show a much higher level of politicisation and incorporated political theory than the English lectures. Ethics of precise description are another issue that gets confused with Nabokov's formalism, but the surplus of data is the writer's debt to an almost scientifically attentive observation and precision. It is my view that Nabokov did not preach the separation of the aesthetic from the ethical; on the contrary – he never missed the opportunity to paint the destructiveness of this disunion. Nor did he separate literature from science. Nabokov praised the "madness" of "being several" at the same time (himself being a writer, biologist and a literature teacher). Let us invite Jacob S. Fisher (Fisher 1999) into discussion and his account of Derrida, Foucault and Shoshana Feldman's understanding of literature as a realm of discursive "madness". In the circle of these French philosophers, says Fisher, *madness* is metaphor for what is "excluded, invisible, silent, yet always working on the edges of discourse. It can refer only obliquely – or, rather, figuratively – to itself". In the case of Nabokov, *the madness* of visual ecstasy refuses to exclude anything; it borders on myth of total inclusion. Contrary to Foucault, who thought that *panopticum* always connotes the will for surveillance and control, in Nabokov's writing the quest for *omnivisuality* is a feast of disorder and disobedience; it is impossible to "translate" plural messages of the quoted image of *Turgenev as a lizard* into some sort of "fixed" theoretical frame. This Nabokovian *madness*, however, remembers, has a memory, just as much as for Foucault the *madness* "saved" socially subversive meanings.

Literature may be a "counter discourse" as Foucault argues, and it may even constitute a kind of Nietzschean "counter-memory" (...); but counter-discourse and counter-memory function here exactly as memory and discourse have always been supposed to function: to

recover what has been forgotten, to restore what has been lost, to perpetuate the presence or being of words and things (*id.*, 187).

VI

Nabokov's *Lectures on Don Quijote* (Nabokov 1983) repeat the interpretative methods of two previous books: long quotations from the novel serve the purpose of detailed visual scanning of the work in question, and literary characters are, in fact, introduced as part of Nabokov's inventory of literature as *moving pictures*. This is a summary of how Don Quijote is described:

I have listed Don Quijote's physical features such as the big bones, the mole on the back, the iron tendons and the ailing kidneys, his lanky limbs, his mournful, gaunt, sun-tanned face, his fantastic assortment of rusty arms in the somewhat molish moonlight (*id.*, 27).

The ideal Nabokovian student is described as an "energetic and excited sightseer" of the fictional scenes, and the professor paints himself as a "word-happy and footsore guide" (*id.*, 110). Far from tourism, Nabokov's eye during the whole literary tour around Quijote landscapes remains focused on moral and political *injustices*, and the more Quijote is mentally and materially humiliated, the more Nabokov rages. During the *journey*, Quijote is specified as "fantastic, lovable madman of genius" (*id.*, 81), comparable to King Lear and Jesus (*id.*, 73), and both comparisons include physical, social and political violence performed upon the martyr figures. Nabokov sides completely with Quijote and against "reason"; at least against "reason" as understood by Foucault or a reason that became a legitimate means to discipline and punish (read: hurt and destroy) humans for relying on fiction and play.

Let none think, however, that the symphony of mental and physical pain presented in *Don Quijote* is a composition that could be played only on the musical instruments of the remote past. Nor should anyone suppose that those strings of pain are twanged nowadays only in remote tyrannies behind iron curtains. Pain is still with us, around us, among us (*id.*, 56).

Not really a Nabokov scholar, though a very influential philosopher, Richard Rorty (1995) understood Nabokov as a dubious liberal: on the surface opposed to any kind of physical or metaphy-

sical cruelty, but deeply incapable of understanding that his own poetics of sharply distinguishing “literary form” from the “literary content” leads to new epistemological violence. First of all, in all my readings, I have never come across Nabokov’s separation of form and content without it having disastrous consequences for the protagonists involved. Secondly, although Rorty does not discuss *Lectures on Don Quijote*, nor does he mention Nabokov’s cult of images and imaginary, there is a hint of Rorty’s being interested in the same agenda that shadows this paper as well. Namely, Rorty claims that Nabokov fits into a cognitive orientation called “idiosyncratic iconography” and that Nabokov is both believer in “true art” and, through art, in immortality (*id.*, 167). For Rorty, this is a sure sign of a pseudoliberal, theological and elitist point of view. But in my opinion, Nabokov’s iconophilia never parted from Nabokov’s iconoclasm. It is worth commenting on the notion of iconoclasm in the sense of Camille Paglia (Paglia 1991: 33). She marks the way in which images were so often historically proclaimed sacrosanct and “pagan”, that every paganism in return became “eye-intense”. We might add: therefore there is no “theology” in “images”: images have always been so anti-hierarchical and hyper-inclusive that regimes of different religions, including Christianity (Shlain 1998: 71, 80-83, 100-156), Buddhism (*id.*, 177) and Islam (*id.*, 288), managed to proclaim images as “inherently dangerous” and “antireligious”. We can hear the echo of same “arguments” from certain contemporary secular intellectuals, first among them Jean Baudrillard. For Baudrillard (1993: 194), images are essentially “immoral” because they mask “the absence of the real”; they are *fakes*. But is writing any more “real”? Or should we go even further and state that a chair is “ethical”, because it is “real”, and Dürer’s series of self-portraits is “unreal”, because they are paintings? How could it be that Baudrillard never distinguished between two *particular* images, but always, and now we see Nabokov smilingly nod in agreement, talked about “images” *in general*? If Baudrillard meant that images are immoral *when* they become an exclusive substitute for the real experience (and we have discussed this phenomenon with regards to Nabokov’s *Mashenka*), it still does not mean that *all* images are *always* immoral or that *simulacra* is *per definitionem* “evil”. Nabokov proves that images are so essentially connected with emotional meaning and with ethics of nuanced inner evaluation that they

cannot be devaluated, suppressed or erased without the significant damaging of what we could call “whole representational reality”. Furthermore, Nabokov’s descriptive pedantry of catching the *almost* invisible acts of violence is again a very strong protest against the “pain” understood only as something reduced to mere physicality. As I have said before, what Nabokov shared with Dostoevsky was the eye for detecting images of humiliation, but, contrary to Dostoevsky, Nabokov also had a way of demystifying them into symptoms we *can* do something about.

What exactly do these irrational standards mean? They mean the supremacy of the detail over the general, of the part that is more alive than the whole, of the little thing which a man observes and greets with some friendly nod of the spirit while the crowd around him is being driven by some common impulse to some common goal (Nabokov 1980: 373).

This care for the particular places Nabokov inside the tradition of uncompromised political liberalism. We might add that his persistent interest in psychotic characters and vividness of madness frees him from further allegations of either *politics of snobbery* (there could be no snobbery among lunatics) or of aestheticism of *pure form* (madness confuses form and content in more than a thousand ways). Humbert Humbert is the perfect example of a *tragedy* that springs from the psychotic separation of form (visual obsession with Lolita) and content (Lolita’s feelings and thoughts out of Humbert’s reach). Nabokov, we obviously must repeat and repeat, is *not* Humbert. Criticism that tries to prove that Nabokov was a moral monster like Kinbote or Humbert Humbert forgets that literature is not a police dossier; there are no “facts” about Nabokov that match the “facts” about Kinbote or John Shade. *Literary fiction* may match autobiographical *fiction*, but that is a whole new affair. I have no idea who Vladimir Nabokov was, but I can see that his visual particularism has an ethical and an aesthetic impact; unique both in his literary teachings and in his literary writings. What we must nevertheless borrow from Rorty (Rorty 1995: 171) is the notion that Nabokov, in his lectures or autobiographical writings, had not been capable of feeling/expressing any decrease or loss in personal self-esteem, nor any form of guilt. It is true that Vladimir Nabokov’s basic mask of subjectivity is the one of the

all-powerful child/artist, but this is not yet another proof of Nabokov's egoism or narcissism: it is, rather, an extremely healthy philosophy of love and respect for one's creative self as *a condition* of love and respect for others. What so many readers find so hard to accept about Nabokov is his sensual delight in art, science, and the capabilities of the human mind and body. Nabokov says: you *don't* have to be a social, religious, family, professional or psychological *victim*; just do *what makes you particularly happy*. And how could any thorough and well-rehearsed Christian (or any kind of communist or communitarist) ever forgive him for that?!

VII

What is madness? Is Quijote mad? The images that he sees, are they real? Are they moral? Why does Quijote see all that heroic, kind and sublime other-realities? Wouldn't it be better if he could remember what "common sense" is?

Commonsense has trampled down many a gentle genius whose eyes delighted in a too early moonbeam of some too early truth; commonsense has back-kicked dirt at the loveliest of queer paintings because a blue tree seemed madness to its well-meaning hoof; commonsense has prompted ugly but strong nations to crush their fair but frail neighbours the moment the gap in history offered a chance that it would have been ridiculous not to exploit (Nabokov 1980: 372).

I agree that commonsense is absolutely the worst teacher of literature, since literature is the madness of being an other. Nabokov says: "[L]et us bless the freak; for in the natural evolution of things, the ape would perhaps never have become man had not a freak appeared in the family" (*ib.*). As Oedipus the Freak, Nabokov refuses to blind himself, because he believes one could practice self-criticism with eyes wide open and one could share the glaze with (his/her own) monsters or criminals and thereby understand them. I think Nabokov hated Freud for the same reason that Deleuze and Guattary (Deleuze; Guattari 1990 [1972]) refuted him: it is not fair to submit all unlimited production of strangeness to the universal paternal trauma called the "Oedipal complex". The story of Oedipus is far more fertile than the interpretation psychoanalysis suggests. While still on the subject of singular and plural gazes, I

would like to quote the anti-castrative art historian and visual theorist Donald Kuspit:

Malignant artistic and intellectual narcissism, involving a “consistent attempt to exploit, destroy, symbolically castrate, or dehumanise significant others”, that is, facilitative cultural others – others with expressive (re)creative gazes – has become almost *de rigueur* in today’s postmodern academics (Kuspit 1996: 311).

VIII

I suggest we part with the question about the eye’s imaginary gender. Is Nabokov so fond of images because he is that prototypical “aggressive misogynist male” who, through gaze, controls and objectifies the world and women around him? Or is he a good ironist, who mocks the very same chauvinism his characters artfully enact? As Steven Bruhm says:

In the specifically heterosexual memories of *Speak, Memory*, women are either isolated and presented for their particular, individuating characteristics (see for example page 86), or all collapse synecdochically into the idea of one: “all would merge to form somebody I did not know but was bound to know soon” (Nabokov 1969: 213). These aspects of narcissistic remembering, what Nabokov ultimately calls “a bothersome defocalization” (*id.*, 240) that we might as easily attribute to Ovid’s Narcissus, either isolate or erase female subjectivity altogether, whereas the passage describing male tutors moves in and out of male subjective space (Bruhm 1996: 299).

Furthermore, Bruhm (*id.*, 300) is ready to conclude that Nabokov’s aesthetic “is delicately homosexual”. I absolutely agree, but how about acknowledged psychological and sociological data that proves that we *all* are “delicately homosexual” and that there are no “clear cuts” between gender identities (cf. Butler 1993)? So the question becomes: Why do we want to erase contradictions of sexual identity, or: How are we dealing with the multitude of passions we are capable of? Do we pretend we don’t have them, or do we face them with all the frightening power of recognition we have? This is again the Oedipal dilemma in a nutshell. And if we *cannot* repress polymorphous sexuality, if *she* continues to manifest in our lives, do we punish ourselves for that (Oedipus), or do

we pay attention to her and present her with different – imaginary – gender performances (Nabokov)? It seems to me that Nabokov was a very passionate man:

Obsession is, of course, a recurrent theme in Nabokov's work, be it the Humbertian lust for Lolita, the Kinbotean passion for John Shade's text, or Martin Edelweiss's ultimately fatal desire to impress Sonia in *Glory* (Stowe 1999: 67).

Helmuth Plessner (Plessner 1994 [1983]: 25) suggested differentiating between two kinds of passions: one that *enlarges* our personality and *enhances* our inner abilities (through passionate devotion and learning about something), and the other that *reduces* us to slavery and loss of identity (because it is so escapist and addictive that we lose both ourselves and our freedom because of it). Nabokov had a lot to say about both kinds. His lectures on literature and *Ada* certainly explore Plessner's "life-enhancing passion", while many other novels deal with perils of obsession and its enormous energy of deceit. Here we may also find a reason why the visual and sensual pleasures Nabokov explores in his work are not easy to explain/classify. We have no problems in detecting his public hostility towards the idea of intellectual equality between genders, visible in his lecture on Jane Austin. But there are problems in deciding what kind of *cultural* gender Nabokov has chosen for himself when he emphasised the very poetics of visuality and particularity. In his book *The Alphabet Versus the Goddess: The Conflict Between Word and Image* (Shlain 1998), Leonard Shlain insists that images, because they are holistic, simultaneous, concrete and synthetic, have always been culturally connected with feminine creativity. Its cognitive complement is the masculine world of words, the alphabet, abstract and sequential thinking that "selects" and thereby produces hierarchies, linearity and authority of the Revealed Word. History, moreover, has been *written* by men who preferred Word to Image. And Nabokov is not one of them.

This leads us to doubt twice as strongly the idea that gaze is "immanently" male. As for Oedipus, couldn't we say that this hero of Western civilisation "in committing regicide, patricide, and incest, became 'the slayer of the distinctions', has abolished differences and thus contravened the mythical order" (Lauretis 1984: 119)? Could it be that *abolished differences* also include the break

in gender distinctions? With Nabokov's eyes, we are also out of any "structural" order, because they do not divide the reality into proper/improper, high/low, past/present, image/word, mind/body, etc. In such eyes, a particular "image" is much more semantically rich than any set of "ideas" associated with it. Ideas, as Derrida has shown earlier, are possible frames for understanding images, but images still have their silent ways to mingle out of the abstract petrifications. The same is true for images in both poetry and visual arts. The final example, by Nabokov:

One of the many reasons why the very gallant Russian poet Gumilev was put to death by Lenin's ruffians thirty odd years ago was that during the whole ordeal, in the prosecutor's dim office, in the torture house, in the winding corridors that led to the truck, in the truck that took him to the place of execution, and at that place itself, full of shuffling feet of the clumsy and gloomy shooting squad, the poet kept smiling (Nabokov 1980: 376-377).

Nobody who ever received the gift of this image, who formed the inner picture of Gumilev's smile, will never forget it, no matter how the theoretical or ideological or philosophical interpretations turn out.

In the Oedipal world of identity attained through victimhood or self-punishments, the eye that refuses to blind itself is the eye that never lost connection with his/her imaginary power. As a result, we now have Nabokov's *I/eye* and Nabokov's art, not the eternal Oedipal fear of images. We see without guilt.

BIBLIOGRAPHY

- Alter, R.
1970 *Invitation to a Beheading: Nabokov and the Art of Politics*, Evanston, North-Western University Press, 1970.
- Barthes, R.
1977 *Image-Music-Text*, Fontana, Collins, 1977.

- Baudrillard, J.
1993 *The Evil Demon of Images and The Precession of Simulacra*, from *Postmodernism: A Reader*, ed. Thomas Docherty, New York, Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Boehm, G.
1997 [1978] *O heremeneutici slike*, "Slika i riječ", ur. Sonja Briski Uzelac, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1997.
- Bruhm, S.
1996 *Queer, Queer Vladimir*, "American Imago", 1996: 53.4: 281-306.
- Butler, J.
1993 *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, London-New York, Routledge, 1993.
- Derrida, J.
1990 [1978] *Istina u slikarstvu*, Svjetlost, Sarajevo, 1990.
1997 [1978] *Writing and Difference*, London, Routledge, 1997.
- Diamond, E.
1997 *Unmaking Mimesis*, London, Routledge, 1997.
- Deleuze, G.; Guattari, F.
1990 [1972] *Anti-Edip: kapitalizam i šizofrenija*, Sremski Karlovci, Izdavačka kuća Zorana Stojanovića, 1990.
- Estes, C.P.
1997 *The Women Who Run With the Wolves*, New York, Ballantine Books, 1997.
- Fisher, J.S.
1999 *What is an Œuvre? Foucault and Literature*, "Configurations", 1999: 7.2: 279-290.
- Flaker, A.
1988 *Nomadi ljepote*, Zagreb 1988.

- Freedberg, D.
1989 *The Power of Images*, Chicago, Chicago University Press, 1989.
- Freedman, B.
1991 *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis and Shakspearean Comedy*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- Gadamer, H.G.
1975 *Truth and Method*, New York 1975.
- Irigary, L.
1985 *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- Kaplan, E.A.
1996 *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*, New York, Routledge, 1996.
- Karlinsky, S. (ed.)
1978 *Nabokov – Wilson Letters*, New York, Harper and Row, 1978.
- Kuspit, D.
1996 *Idiosyncratic Identities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Lauretis, T.de
1984 *Alice Doesn't*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- Levinas, E.
1996 *Basic Philosophical Writings*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- Linetsky, V.
1994 *Анти-Бахтин: Лучшая книга о Владимире Набокове*, Санкт-Петербург 1994.
1996 *Poststructuralist Paraesthetics and the Fantasy of the Reversal of Generations*, "Postmodern Culture", 1996: 7.1.

- Medarić, M.
1989 *Od Mašenjke do Lolite*, Zagreb, August Cesarec, 1989.
- Mulvey, L.
1975 *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, "Screen", Autumn 1975: 16.3.
- Nabokov, V.
1961 *Nikolai Gogol*, New York, W.W. Norton & Company, 1961.
1969 *Speak, Memory*, London, Penguin, 1969.
1980 *Lectures on Literature*, London-San Diego-New York, A Harvest Book, Harcourt of Brace & Brucoli Clarc Layman, 1980.
1981 *Lectures on Russian Literature*, London-San Diego-New York, A Harvest Book, Harcourt of Brace & Brucoli Clarc Layman, 1981.
1981a *The Gift*, London, Penguin, 1981.
1983 *Lectures on Don Quijote*, London-San Diego-New York, A Harvest Book, Harcourt of Brace & Brucoli Clarc Layman, 1983.
1988 *Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега*, Москва 1988.
1989 *Laughter in the Dark*, New York, Vintage International, 1989.
1990 *Strong Opinions*, New York, Vintage International, 1990.
1990a *Look at the Harlequins!*, New York, Vintage International, 1990.
1990b *The Eye*, New York, Vintage International, 1990.
1990c *Ada or Ardour: A Family Chronicle*, New York, Vintage International, 1990.
1995 *Music*, in: *The Stories of Vladimir Nabokov*, New York, Vintage International, 1995.
1995a *Sounds*, in: *The Stories of Vladimir Nabokov*, New York, Vintage International, 1995.
1997 *Signs and Symbols*, in: *The Stories of Vladimir Nabokov*, New York, Vintage International, 1997.
- Paglia, C.
1991 *Sexual Personae*, New York, Vintage, 1991.

- Phelan, P.
1993 *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993.
- Plessner, H.
1994 *Conditio humana: filozofske rasprave o antropologiji*, Zagreb, Nakladni zavod Globus, 1994.
- Rorty, R.
1995 *Kontingencija, ironija i solidarnost*, Zagreb, Naprijed, 1995 (*Contingency, Irony and Solidarity*, 1989, Cambridge, Cambridge UP).
- Seifrid, Th.
1996 *Nabokov's Poetics of Vision, or, What Anna Karenina is Doing in Camera Obscura*, in: *Nabokov Studies*, ed. Don Barton Johnson, 1996: III.
- Shlain, L.
1998 *The Alphabet Versus the Goddess: The Conflict Between Word and Image*, London, Allen Lane & Penguin Press, 1998.
- Stowe, S.
1999 *The Return of Charles Kinbote: Nabokov on Rorty*, "Philosophy and Literature", 1999: 23.1: 65-77.
- Williams, P.
1989 *On Being the Object of Property*, in: *Feminist Theory in Practice and Process*, Chicago, Chicago University Press, 1989.

ОСТРОВ КРЫМ АКСЁНОВА
(СИМУЛЯЦИИ НЕСОСТОЯВШЕГОСЯ ДИАЛОГА
МЕЖДУ СОВЕТСКОЙ И ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРАМИ)

Патриция Деотто

Начиная с XVIII века одной из важных черт развития русской культуры являются диалогические отношения с Западом; благодаря этому диалогу Россия познакомилась с разными культурными моделями, переосмыслила их и стала сама предлагать Западу новые модели. Замена России Советским Союзом привела к тому, что этот диалог, основанный до тех пор на динамичности, на стремлении к постоянному переосмыслению как себя, так и другого, превратился просто в самоутверждение.

Как утверждает Иван Верч в статье *Инертная семиосфера*, западная и советская культуры были парадигматическими, и канал передачи состоял из постоянных и неизменных парадигм, которые

переводились чаще всего *per negationem* в соответствующие парадигмы собственной культуры скорее для того, чтобы подтвердить свои ожидания, а не для того, чтобы поддерживать настоящий диалог с другой культурой (Verč 2000: 200).

Это породило ряд извращённых культурных восприятий „себя” и „другого”, которые упрощённо можно определить так: на официальном уровне СССР считает себя земным раем, а Запад – отрицательным миром; на Западе же некоторые группы смотрят на СССР отрицательно, а на собственный мир как на земной рай. Внутренний диалог, строго бинарный, который идёт внутри каждой из этих двух культур, ещё больше усложняет это сопоставление: в СССР всё, что предлагается официальной культурой, воспринимается неофициальной культурой диаметрально противоположно¹, то есть Запад является земным раем, а понятие рая толкуется по-разному: За-

¹ Что касается строго бинарного диалога между официальной и неофициальной культурами внутри СССР, в частности в 70-ые годы, см. Уварова; Рогов 1998.

пад – это мир свободы и/или материального благосостояния. На Западе происходит то же самое: некоторые прогрессивные группы смотрят на СССР как на страну, где осуществилась мечта о равенстве и о жизни, которая держится на духовных, а не на материальных ценностях.

Кроме того, в нашем веке Запад, с которым сопоставляется Россия, является всё меньше Европой и всё больше США: оба участвующих в этом диалоге являются носителями лубочной мечты: миф осуществлённого коммунизма и голливудский миф, причём один исключает другой.

Каждый из этих миров образуется как мифологический, в лотмановском смысле термина, то есть как нерасчленимый, закрытый мир, где каждый элемент имеет определённое значение (Лотман 1992: I: 58-75). Их цель – дать о себе непосредственно узнаваемое представление, и в этом играют основную роль средства массовой информации, являющиеся кодом, пропускающим только те сведения, которые, независимо от их референциальности с действительностью, укрепляют миф.

В США эту роль играют телевидение, кино и реклама, то есть средства массовой информации, опирающиеся на образное восприятие. Образ, как пишет Эко, в отличие от слова „заставляет воспринимать в одно мгновение нерасчленимое целое значений и чувств”, не предоставляя возможности выбора (Есо 1997: 333). К примеру, реклама сигарет „Мальборо”, представляющая определённую модель мужчины: красивого, сильного, настоящего американца, ссылается не на действительность, а на другую модель, тоже фиктивную: типичного героя ковбойских фильмов, героя-одиночки, победителя по определению; не случайно „мистер Мальборо” носит ковбойскую шляпу, а фоном ему служат типичные скалистые горы.

В СССР миф о собственной действительности создаётся при помощи телевидения, работающего по другим параметрам, но точно так же, как американское телевидение, и при помощи пропагандистских лозунгов. В данном случае слово является не полисемичным, а однозначным, потому что оно должно закреплять определённую модель мира. Это слово, отражающее шаблонный, упрощённый образ действительности, то есть псевдо-действительности.

Цель этой работы – показать, что диалог между этими двумя культурами является симуляцией диалога, так как не осу-

ществляется на плане действительности, а держится на искажённых образах, которые одна культура получает от другой, благодаря фильтрам средств массовой информации.

Аксёнов для описания диалога между этими двумя псевдокультурами выбирает симулированное пространство, созданное его воображением: Крым не полуостров, а остров, то есть типичное культурное пространство для изображения утопии. Кроме того, Аксёнов не случайно выбирает Крым для описания модели будущей России, поскольку для русской культуры Крым является „землёй обетованной”, символическим местом первородства, превращённым русскими, завоевавшими его в XVIII веке, в прекрасный сад².

Представление о Крыме, как о воплощении мечты о будущей России, предложенное одним из героев романа, режиссёром Виталием Гангутом, убеждённым, что Запад является моделью совершенного общества, предполагает описание симулированного пространства не по реальным параметрам западного общества, а с точки зрения человека, который получил представление об этом обществе через фильтр средств массовой информации. Запад, описанный в романе, это определённый Запад, не имеющий ничего общего с Европой, это США, точнее Калифорния, и не случайно акроним этого острова – О.К(ей).

Средства массовой информации являются фильтрами, через которые проходят сообщения из одной культуры в другую, и эти фильтры создают извращённые восприятия и вне, и внутри каждой из этих культур. Внутри советского общества сообщение, приходящее из американской культуры, передаётся кодом официальности и, следовательно, переводится прямо противоположно, потому что, как пишет Верч, „в совершенной бинарной системе (...) зеркальность знаковых систем является условием для взаимной связи” (Verč 2000: 201). Тогда получатель либо принимает официальное отрицательное сообщение, являющееся извращённым – и потому что оно подвергнуто ряду фильтрующих проверок, и потому что оно отражает не другую действительность, а описание другой действительности – либо переводит его прямо противоположно, считая настоящей модель, противоположную отрицательной мо-

2 Об образе Крыма в русской культуре см. Зорин 1998.

дели, предложенной официальной культурой. Но когда получатель переосмысляет положительно отрицательное сообщение, он создаёт новый образ другой культуры, соответствующий его пониманию положительного.

Лотман различает мифологическое и немифологическое сознание культур; в данном случае, поскольку сообщение переходит из одного мифологического сознания в другое, не осуществляется символический подход к мифологическому тексту, который осуществился бы при немифологическом сознании, а проводится „зеркальный перевод” исходного сообщения. Кроме того, восприятие сообщения осуществляется не на символическом плане, а на мифологическом, и это приводит к отождествлению названия и предмета, то есть исключается процесс абстракции. Именно поэтому символы голливудского мифа, встречающиеся в романе Аксёнова: спортивная машина Питер-турбо красного цвета или шикарные Руссо-Балты, Кадиллаки, Бентли, роскошные и экстравагантные дома, бассейны повсюду, шампанское и икра и т.д., то есть все вещи, которые появляются в американских фильмах, воспринимаются не просто как символы благосостояния, как идеальные модели, а как реальные предметы бытовой жизни. Мир фикции по определению, изображение воображения воспринимается как реальный, как единственно возможный образ другой культуры. Создавая виртуальный остров, Аксёнов опирается именно на такое восприятие и поэтому называет остров сплошной съёмочной площадкой (Аксёнов 1981: 165).

При создании острова Аксёнов прибегает для изображения Запада к внешне реальным, а на самом деле фиктивным местам, являющимся для советского человека точками опоры. Главный источник – это кино, которое в романе отражается и в пейзаже, и в выборе героев. Поскольку для широкой публики самая популярная Америка это, несомненно, Калифорния или Дикий Запад, – ковбойские картины, естественно, приходят первыми на помощь в игре между воображаемым миром и реальным: герой Лучников – Мистер Мальборо – это современный ковбой, городские Острова это „шерифы” с кольтом, драки между враждебными группами происходят в атмосфере, напоминающей атмосферу притона, где одинокий ковбой Лучников расправляется со злодеями:

(...) Лучников крутил слабую толстую руку, а другой своей свободной рукой взялся расстегивать пиджак на животе незнакомца (...). Городовой, засунув руки за пояс с мощным кольцом, вышел вслед за ним. Симфи-пипл аплодировал. Сцена получилась как в вестерне (*там же*, 43).

Обаятельный герой-одиночка – это типичное клише американского кино, но в конце романа Лучников больше напоминает Джеймса Бонда или сегодняшнего Индиану Джонса. Он попадает в умопомрачительные приключения, которые должны были бы привести к удачному диалогу между западной и советской культурой, но тут происходит столкновение воображаемого с действительностью, и обязательный голливудский “happy ending” показывает свою несостоятельность: Джеймс Бонд Аксёнова погибает или сходит с ума.

Другой источник, к которому автор прибегает для описания Запада, это реклама: пейзаж и герои перекликаются с рекламными щитами, висящими повсюду. Бармен – это „ходячая реклама”; он напоминает человека с седыми висками, рекламирующего водку Смирнофф. Этот образ наводит на мысль о русском происхождении и о принадлежности к царской России: население Острова Крым – это русские врэвакуанты, то есть временные эвакуанты, эмигрировавшие на Остров после Революции. В Ялте полуголые девушки, выскакивающие из моря, бегут в брызгах к столикам кафе, где посетители прихлёбывают либо мартини, либо шампанское, но обязательно „Вдову Клико” в серебряном ведёрке, а над всем этим летают вертолёты, тянущие рекламу типа „Пейте Коку-колу!”, „Кока-кола не подведёт” (*там же*, 168).

Ялта также описана с точки зрения советской героини Тани Луниной, восхищённой фантастическим и переливчатым силуэтом города, созданным специальными климатическими ширмами.

Это пространство фикции не может не включать в себя и симулированное пространство по определению, место воображения, построенное на воображаемом³: Диснейленд, точнее, в

3 Бодриар, анализируя понятия образа и симулякрума, определил Диснейленд как „совершенную модель всех видов переплетённых симулякрумов. Это прежде всего игра иллюзий и призраков” (Baudrillard 1980: 59).

данном случае Диснейленд для взрослых, как пишет Аксёнов, поскольку он отражает не то, что воображают дети, то есть сказки или мультипликационные фильмы, а пейзаж. В этих „Аркадах воображений” заключается двойная фикция: имитируется искусственный пейзаж острова. С помощью зеркал пейзаж преобразуется в ряд заменяющихся пейзажей, напоминающих те, которые реконструируются в киностудиях: лунный пейзаж, скала с гротом у подножия, романтическая бухточка с руинами, освещённая лунным светом. Лучников и Тания попадают в эту игру зеркал, но искажённые расстояния и перспективы мешают им встретиться, и эту трудность можно истолковать как ещё один пример диалога, затруднённого фикцией, в данном случае зеркалом.

В таких тематических парках как Диснейленд маршрут строго определён пространственным повествованием, от которого невозможно уклониться. Он обязательно ведёт к ряду торговых точек, представленных как часть той игры, под влиянием которой посетитель добровольно предстаёт с самого начала:

In this gigantic movie theater, the spectator sees not the two-dimensional image reflected on the distant screen but a three-dimensional image that actively interacts with the spectator (Yoshimoto 1994: 187).

Таким образом посетитель-актёр хитростью вынужден воспринимать трату денег не как способ приобретения товаров, а как способ принять активное участие в повествовании, наслаждаясь искрящимся, вневременным миром фикции.

„Аркады воображений” воображаемого Симферополя соответствуют такой модели, и внутри этого пространства фикции отношение к торговым точкам – очередной пример сложности диалога между западной и советской культурами.

Западный человек, придерживаясь главного правила тематического парка – то есть „фикция допустима” и, чтобы оценить фиктивный мир, надо воспринимать его как настоящий⁴ – настроен тратить деньги на бесконечное наслаждение этим воображаемым миром, лишённым какой-либо связи с действи-

4 Что касается отношений между реальным и фиктивным мирами в пространстве Диснейленда см. Есо 1985.

тельностью, и одновременно более настоящим, чем настоящий мир, более реальным, чем реальность, которой он маниакально подражает, идеализируя её.

У большинства посетителей возникает здесь особенная эйфория, необычное состояние духа. Не забыта и коммерция. Там и сям в изгибах псевдомира разбросаны бары, ресторанчики, витрины дорогих магазинов. Никому не приходит в голову считать деньги в „Аркадах Воображения”, тогда как швырять их на ветер считает своим долгом каждый. За исключением, конечно, „советских товарищей” (Аксёнов 1981: 45).

Для советского человека, заколдованного, как Таня Лунина, витриной парфюмерной фирмы „Аркад воображений”, пространство фикции и торговое пространство воспринимаются как схожие. Оба они являются внешне реальными, а на самом деле фиктивными местами, к которым Аксёнов прибегает для изображения Запада. Витрина, выполняя функцию театральной сцены, преобразует предметы: удаляет и одновременно предлагает их иллюзорно.

Она [витрина] намечает контуры магического пространства, пространства роскоши, ещё более интенсивного благодаря своей недоступности (Codeluppi 2000: 43).

При посредстве витрины реальные предметы становятся частью мира фикции, являющейся единственным возможным образом западной культуры, они парадоксально преобразуются в изображения воображения, в симулякрумы, не имеющие никакого отношения к реальности:

Гражданам развитого социализма швырять нечего, кроме своих суточных. Эйфория у них возникает, но другого сорта, обычная советская эйфория при виде западных витрин. Вежливо взирая на Коктебельские чудеса, дисциплинированно тащась за гидами, туристские группы с севера, конечно же, душой влекутся не к видам „воображения”, но к окнам Фаберже, Тестова, Сакса, мысленно тысячный раз пересчитывая „валюту”, все эти паршивые франки, доллары, марки, тичи (...) (Аксёнов 1981: 45).

В утопическом пространстве Острова Крым имеет место и описание Запада с точки зрения советского получателя, и об-

раз СССР, созданный под влиянием советской пропаганды прогрессивной группой Острова, лидером которого является Лучников. Пример этому – лозунг: „КОММУНИЗМ – СВЕТЛОЕ БУДУЩЕЕ ВСЕГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА” (*там же*, 11), написанный огромными буквами на стене одного здания Симферополя молодым энтузиастом в выцветших джинсах со сверкающим знаком „Серп и молот” на задку.

Интересно, что в романе описываются по отношению к России два разных восприятия официального сообщения. Восприятие отрицательное, то есть оппозиционное, проявляется в иронии, с которой Виталий Гангут описывает манипуляцию действительности в передаче „Время”: по телевизионному экрану проходят катастрофические и отрицательные картины Запада, которым противопоставляются идиллические картины жизни в Советском Союзе, где мирно играют арфистки, гордо трудятся стахановцы и веселятся дети. Второе восприятие – это восприятие, переосмысленное положительно западной публикой, которая поддаётся очарованию однозначного слова лозунга, воспринимая его как искреннее. Сообщение передачи „Время” перекликается с объявлением советского канала телевидения Острова Крым, которое называет советское вторжение „Военно-спортивным праздником Весна”; так же оно воспринималось и Лучниковым, и прогрессивной средой. Они смотрят на эти события как на осуществление Идеи Общей Судьбы, на осуществление желания мирно присоединиться к настоящей родине.

Переосмысление советского сообщения конкретизируется в лозунгах, придуманных жителями Острова Крым по примеру советских лозунгов. Точкой опоры лозунгов крымлян является не действительность, а однозначное слово, лишённое референциальности, слово, которое они истолковывают по своим параметрам:

„Привет, Москва!”

„Советский Остров приветствует советский материк!”, „Крым + Кремль = Любовь!”

„Пусть вечно цветет нерушимая дружба народов СССР!” (*там же*, 301).

Даже третье пространство романа: Париж, описанный при помощи литературных мест, таких как Сен-Жермен-Де-Пре, Brasserie „Липп” и других знаменитых кафе, предстаёт под влиянием игры воображения: главный герой VI арандисмана это некий комиссар Привэ, что можно истолковать как намёк на известную литературную и кинематографическую фикцию, то есть на комиссара Мегрэ. В Париже Лучников встречает голливудского режиссёра Джека Хэлоуэй Октопуса, воплощение ещё одного американского мифа: он – селф-мейд-мэн, „ребёнок филадельфийского дна”, который добился международной известности. Его фамилия напоминает щупальцы, поглощающие действительность и преобразующие её в воображаемое пространство, где всё теряет своё значение и становится всего лишь игрой:

Мы можем с тобой, Андрэ, воссоединить Остров с Россией!
(там же, 90).

Фильм. Они снимут гигантский блокбастер о воссоединении Крыма с Россией. Трагический, лирический, иронический, драматический, реалистический и „сюр” в самом своем послышке суперфильм. Тоталитарный гигант пожирает веселенького кролика по воле последнего (там же, 91).

В конце романа конкретизируется искажённая функция телевизионных и кинематографических фильтров, которые, стирая границу между воображаемым и реальным миром, препятствуют настоящему диалогу между западной и советской культурой.

С одной стороны, Ти-Ви-Миг, информационный канал Острова, показывая на экранах, установленных в различных пунктах Острова, прямой эфир разных фаз вторжения, создаёт, как говорит Эко, „ложные очарования”, „ложное чувство участия”, „ложное чувство драматичности”, потому что череда сведений, которые следуют одно за другим в быстром темпе, приводит к пассивному восприятию, превращая действительность в спектакль.

С другой стороны, вторжение описывается с точки зрения Лучникова, который под влиянием советского сообщения смотрит на него как на праздник, на блокбастер. Для того, чтобы убедить себя в правоте своих убеждений, он переводит

их в параметры своей культуры, получая подтверждение в фильме *Apocalypse now*.

Роман завершается катастрофическим столкновением действительности, то есть советского вторжения, с восприятием действительности через кино, из чего и можно заключить, что диалог между советской и американской культурой – симулированный диалог, потому что фильтры, поставленные между этими культурами, являющимися монолитными блоками, не позволяют воспринять сообщение как можно ближе к истине, а, наоборот, создают сообщение, которое не соответствует ни в отрицательном, ни в положительном смысле действительности. Происходит двойное непонимание и, следовательно, абсолютное отсутствие настоящего диалога.

ЛИТЕРАТУРА

- Аксёнов, В.
1981 *Остров Крым*, Michigan 1981.
- Лотман, Ю.М.
1992-1993 *Избранные статьи*, Таллинн 1992-1993: I-III.
- Зорин, А.
1998 *Крым в истории русского самосознания*, „Новое литературное обозрение”, 1998: 31: 123-143.
- Уварова, И.П.; Рогов, К.
1998 *Семидесятые: хроника культурной жизни*, „Россия”, 1998: 9: 29-74.
- Baudrillard, J.
1980 *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna 1980.
- Codeluppi, V.
2000 *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Milano 2000.
- Eco, U.
1985 *La guerre du faux*, Paris 1985.

- 1997 *Apocalittici e integrati. Comunicazione di massa e teorie della cultura di massa*, Milano 1997.
- Yoshimoto, M.
1994 *Images of Empire: Tokyo Disneyland and Japanese Cultural Imperialism*, in: Smoodin E. (editor), *Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom*, New York and London, 1994: 180-197.
- Verč, I.
2000 *La semiosfera inerte. Traduzione e visione del mondo tra est e ovest europeo nella seconda metà del XX secolo*, "Athanos", 2000: X/2: 199-208 (спец. выпуск: *Tra segni*, под ред. Susan Petrilli).

ФРАЗОВАЯ ПРОСОДИЯ В АСПЕКТЕ СТРУКТУРНОЙ
ОРГАНИЗАЦИИ РЕЧЕВОГО СЕГМЕНТА
(НА ПРИМЕРЕ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ФОНЕТИЧЕСКОГО
ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКИХ ВОПРОСИТЕЛЬНЫХ МЕСТОИМЕНИЙ)

Людмила В. Гиринская

К постановке проблемы

Фразовая просодия занимает прочное место в тематике исследований по современной интонологии. Неослабевающий интерес специалистов к этой области науки о языке находит своё объяснение в значимости данной проблемы для процесса познания феномена интонации в целом при неоднозначности собственных дефиниций, представляющих собой сложное соединение семантических и субстанционально-структурных явлений, в лингвистическом аспекте её изучения.

Не вызывающая сегодня сомнений принадлежность интонации к фонетическому уровню языка позволяет формулировать цель проводимых фонетических изысканий как изучение семиотического использования звуковой материи в акте коммуникации путём выявления её артикуляторных и акустических коррелятов, специфики восприятия, факторов, оказывающих влияние на формирование её характеристик, поскольку информация именно по этим вопросам, по мнению учёных, способна в наиболее полной мере дать представление о фонологической функции интонации и механизме её образования. В настоящее время в научных публикациях отчётливо прослеживаются два подхода к решению главного вопроса, каждый из которых вносит свой вклад в формализованную систему понятий и методов современной интонологии.

В центре внимания одного из них – смысловые синтаксические единицы. Изучение фразовой просодии ведётся здесь по линии выявления роли интонации в создании смысловых различительных признаков предложений, в членении и связи его частей, взаимодействии интонации с его лексико-грамматической базой. Описание компонентного состава сосредоточено на анализе формальных различий интонационных единиц, соотношении синтаксической и интонационной структур в

высказывании. Результатом научных поисков стало выделение признаков фразовой дифференциации и создание на их основе системы интонационных единиц, установление дискретного характера интонации. Интонация осознаётся как полифункциональное лингвистическое явление, материализующееся через сложную компонентную систему, гетерогенную по отношению к единицам ниже синтаксического уровня.

Логически убедительная в своём содержании схема остаётся уязвимой в плане конкретного материального наполнения: это в равной степени можно отнести к определениям интонации через компонентный состав и к выделенным дифференциальным признакам, содержательная характеристика которых, по мнению исследователей, шире понятия функции речевой единицы, ибо включает в себя дополнительную информацию, в частности, информацию о стилистических особенностях контекста, индивидуальной манере говорящего, формальной организации речевой последовательности (Светозарова 1982). Структура фразового пласта предстаёт как многослойное образование, совмещающее в себе формально-исмыслообразующие начала, с прогнозируемым расслоением последнего. Очевидно, что в решении вопроса об интонационной семантике во всём известном сегодняшней науке объёме этого понятия первостепенное значение приобретает разграничение изменений компонентной структуры, обусловленных признаками структурной организации исследуемого речевого сегмента, и модификаций, вызванных передачей смысла. В меньшей степени указанное понимание интонационного пласта способно прояснить содержательные признаки гетерогенности, принимая во внимание противоречивость сведений о воздействии фразовых условий на слово и тот факт, что слово как суперсегментное образование изучено менее фразы (Nooteboom 1979).

Одну из возможностей продвинуться в решении данного вопроса с учётом имеющихся достижений и проблем наука видит в признании существования единой для всех единиц языка системы суперсегментных средств, из которых любая речевая единица отбирает весь необходимый ей для максимальной семантической реализации комплекс элементов, достигая тем самым собственной материализации. Роль единой системы отводится просодии. Подобное понимание функ-

ции просодии привело к возникновению принципиально иного подхода в разработке традиционных проблем, соответствующего современному восприятию языка как многомерного системно-структурированного пространства, трансформировало само понятие интонации, оказало существенное влияние на методику её исследования.

Понимание интонации как части просодии способствует выявлению её признаков при помощи просодического анализа объединённых генетическим принципом связи значимых единиц языка через фонетически-интегральную и функциональную части просодии. Преимущество просодического анализа проявляется в возможности фиксировать характеристики сопоставляемых элементов через их структурные признаки, что позволяет изучить механизм возникновения самих характеристик, поскольку просодия находится как в центре структуры, так и механизма языка. В контексте сказанного представляется справедливым определение интонации как „первичного уровня языкового моделирования” (Vannert 1991).

Согласно сформировавшейся в науке концепции специфика фразовой просодии может выявляться одновременно установлением связи просодии с формальными признаками речевой единицы и сопоставлением словесного и фразового уровней. Как и любой научный процесс, находящийся в стадии становления, данное направление характеризуется наблюдениями, уже достигшими статуса утверждения или требующими последующей разработки.

В изучении вопроса взаимодействия просодии с формальной организацией сегмента основное внимание исследователей направлено на выявление сильных и слабых точек реализации параметров просодии, влияния слогового объёма на их формирование. По мнению большинства учёных, сильной позицией можно считать граничные точки речевого сегмента. Так, для славянского слова позиция начала слова является сильной для интенсивности, конца – слабой, противоположную зависимость обнаруживает длительность (Николаева 1996). Аналогичные явления наблюдаются и во фразовой просодии: специалисты отмечают возрастание показателей интенсивности по мере продвижения слова к начальной точке высказывания и падение показателей признака – к концу его звучания (Зубкова 1990). Корреляция длительности в пози-

циях начала и исхода фразы даёт основание говорить о „рабочей временной структурированности фразы” (Потапова 1986). Соотношение длительности со слоговым объёмом речевого сегмента вызывает различные толкования со стороны лингвистов: высказывается мнение, что показатель длительности находится в обратно пропорциональной зависимости от показателя слогового объёма сегмента; по другой версии этот процесс характерен для изолированного в произнесении слова, но не для крупных речевых отрезков (Бондарко 1977). Второй вариант интерпретации находит подтверждение во многих языках, на основании чего делается вывод о том, что увеличение числа звуковых сегментов не всегда приводит к временной компрессии, а само влияние указанного фактора может быть разнонаправленным и иметь избирательный характер (Потапова 1986). Значительный интерес представляют наблюдения над воздействием позиционных условий на показатели мелодических характеристик слова: исследователи отмечают сильный контраст между слогами по признакам направления тона и величины частотного интервала в интонационно сильных и слабых точках (Светозарова 1982). Ударные гласные неконечных слогов обнаруживают отчётливо выраженную тенденцию к подъёму основного тона, которая, правда, может объясняться выбором каденции (Николаева 1977).

Соотношение словесной и фразовой просодии теоретически обосновано анализом структурной и контекстной фонологических позиций в терминологии Н. Трубецкого (Трубецкой 1936; Реформатский 1960). На материале изолированно произнесённых значимых единиц языка сопоставление проводится с учётом их структурных признаков; контекстная позиция реализуется сопоставлением просодии слова в изолированном произнесении с аналогичным по сегментному составу словом как частью высказывания. При этом очевидно, что в составе фразы просодия слова формируется под действием признаков собственной структуры, высказывания как формально упорядоченного образования и его общей коммуникативной направленности. Тем не менее полученные таким образом данные составляют содержание фразовой просодии анализируемого объекта без учёта условий реализации в конкретной контекстной позиции, что представляется необхо-

димым требованием проведения эксперимента в период отсутствия такой информации со стороны системы языка: многочисленные экспериментально-фонетические исследования последних лет обращают внимание специалистов на структурность и информативность речевого ритма, без сомнения, имеющего непосредственное отношение к организации контекстной позиции. С лингвистической точки зрения особый интерес представляют конституирующие функцию признаки ритма: способы выделения элементарных ритмических единиц, своеобразии их внутренней организации, характер объединения их в более крупные речевые единицы.

Попытку подойти к решению проблемы фразовой специфики со стороны внутренней организации контекстной позиции и представляют предлагаемые вниманию программа и результаты проведённого исследования.

Предмет, цель и программа исследования

Предмет исследования составили русские вопросительные местоимения. Выбор материала исследования мотивировался семантической значимостью этой категории слов в современном русском языке, что находит своё подтверждение в высоком показателе частотности её употребления в речи, и степенью изученности просодии местоимений.

Исходная функция местоимения как значимой единицы языка определяется способностью создавать вопросительное значение в акте речевой коммуникации. По данным актуального членения, местоимение в одноимённом коммуникативном высказывании является обязательным конститутивным элементом вопросительного значения, равным ему по объёму или составляющим его часть. В собственно-вопросительном высказывании вопросительная функция проявляется в максимальной степени через совпадение логического и коммуникативного значений, что даёт основание для рассмотрения этих предложений в качестве лингвистического коррелята логического вопроса и, в силу этого, одновременно – своеобразного эталона вопросительного значения, чем вызывает особый интерес к языковым средствам его выражения: именно с ними сравниваются изменения в просодии и устанавливается

статус стилистически-модальных вариантов в конструкциях, имеющих в своём составе местоимения и идентичных по формальным признакам коммуникативным высказываниям. С позиции нормативности литературного произношения существенное значение приобретает наблюдаемое специалистами двуцентровое интонационное оформление местоименного вопроса, что также обосновывает необходимость выделения его в самостоятельный объект изучения. Не менее важно и повсеместное использование этого вида коммуникативных фраз в роли традиционной модели при обучении интонационным навыкам в иноязычной аудитории. Местоименные слова демонстрируют наиболее распространённые модели ритмоструктур русского слова. Просодия местоимений не была объектом специального исследования в русистике, что в онтогенезе проблемы связано с неоднозначной интерпретацией участия интонации в создании вопросительной семантики местоименного вопроса (Гиринская 1980, 1984). Вышеизложенное сыграло роль обобщённого аргумента в пользу выбора темы и материала работы.

Цель проведённого эксперимента состояла в выявлении признаков фразовой просодии русских вопросительных местоимений через призму структурной организации речевого сегмента.

Работа выполнена в соответствии с принципами системно-структурного подхода к изучению лингвистических явлений, в основе её проведения лежит один из постулатов стратифицированного представления интонации, обосновывающий её изучение в качестве ведущего члена оппозиции слово/фраза.

Программа исследования построена с учётом основных факторов, определяющих акцентную систему языка – позицией (локализацией) звукового элемента, его слогового объёма и степенью удалённости (расстояния) от ударного центра – и проводилась на анализе структурных и контекстных позиций на словесном и фразовом уровнях просодии при полной идентичности речевых сегментов по признакам структурной организации.

Структурная позиция на словесном уровне представлена местоименными словами в функции словарной репрезентации, на фразовом уровне – односинтагменными однословными фразами. Понятие речевого сегмента совпадает с грани-

цами исследуемых единиц. Программа структурной позиции включает в себя местоимения: *где, как, кто, чей, что; зачем, какой, когда, куда, сколько; который, откуда, отчего, почему*, что в расчёте на дикторские реализации составило 84 исследовательские единицы.



Схема 1

Позиции сопоставительного анализа вопросительных местоимений в условиях словесной и фразовой просодии

Анализ особенностей структурной организации местоимений проводился в соответствии с принятыми в специальной литературе признаками структурной организации слова, непосредственным предметом наблюдения стали гласные местоимений при общем понимании функции гласного в современной русской фонологии как релевантного слогового элемента, позволяющего отнести слог полностью к области просодии, а русский – к языкам с гласноопорной единицей квантования речи.

Контекстные позиции словесного и фразового уровней просодии предполагают функционирование местоимения в качестве составного элемента звуковой последовательности и, следовательно, понятие речевого сегмента превышает границы исследуемой единицы. Структура контекстных позиций словесной и фразовой просодии предполагает наличие трёх групп составляющих позиций, условием выделения которых является местоположение местоимений в речевой цепи: позиции *правостороннего* примыкания /П-П/, в которых местоимение /М/ является начальным элементом речевой цепи, справа от которого располагается неместоименное слово /Н/; позиции *левостороннего* примыкания /Л-П/ с обратным порядком расположения указанных единиц; позиции *лево-правостороннего* примыкания /Л-П-П/, в которых местоимение находится в центре речевой цепи, справа и слева от него находятся неместоименные слова. Каждая из составляющих позиций подпозиций отличается от предыдущей слоговым объёмом и локализацией ударения неместоименного слова. Позиции П-П включают в себя 5 подпозиций, которые с помощью условных обозначений (верхний индекс содержит информацию о слоговом объёме, нижний индекс – о месте ударного слога) могут быть представлены следующим образом:

$M-N^1_1; M-N^2_2; M-N^3_2; M-N^3_3; M-N^5_4.$

Позиции Л-П и Л-П-П включают в себя по 4 подпозиции соответственно:

$N^1_1-M; N^2_1-M; N^3_2-M; N^3_1-M$

$N^1_1-M-N^1_1; N^2_1-M-N^2_2; N^3_1-M-N^3_3; N^3_3-M-N^3_1.$

Речевые сегменты позиций лево- и правостороннего примыкания представляют собой сочетания из двух элементов, что позволяет наблюдать модификацию просодии в условиях одностороннего влияния. Речевые сегменты лево-правостороннего примыкания представляют собой комбинацию трёх элементов, в связи с чем характер влияния определялся путём сопоставления показателей просодии в данной позиции с аналогичными показателями в каждой из предыдущих.

Выбранные композиции создают возможность пошагового отслеживания влияния факторов длины неместоименного слова и расстояния между ударными гласными местоимений и неместоименных слов на показатели просодических параметров местоимений. Влияние фактора *слогового объёма* устанавливалось сличением данных в структурных позициях словесного /с/ и фразового /ф/ уровней просодии с данными аналогичных уровней в следующих подпозициях контекстных позиций:

/с-ф/ М --- /с-ф/ М-Н⁵₄, /с-ф/ М --- /с-ф/ Н¹₁-М,

/с-ф/ М --- /с-ф/ Н³₁-М-Н³₃.

Влияние фактора *минимального расстояния* выявлялось через сопоставление данных структурной позиции с данными контекстных позиций:

/с-ф/ М --- /с-ф/ М-Н¹₁, /с-ф/ М --- Н¹₁-М,

/с-ф/ М --- /с-ф/ Н¹₁-М-Н¹₁.

Влияние фактора увеличения расстояния устанавливалось путём последовательного сопоставления данных последующих позиций с данными предыдущей позиции. Цепочка сопоставления имела следующий вид:

в позициях П-П:

/с-ф/ М-Н¹₁ --- /с-ф/ М-Н³₂;

/с-ф/ М-Н³₂ --- /с-ф/ М-Н⁵₄;

в позициях Л-П:

/с-ф/ Н¹₁-М --- /с-ф/ Н³₁-М;

в позициях Л-П-П:

/с-ф/ Н¹₁-М-Н¹₁ --- /с-ф/ Н³₁-М-Н³₃.

Контекстные позиции словесной просодии представлены словопотоком, фразовой просодии – вопросительными высказываниями. *Словопоток* представляет собой условную, экспериментально заданную разновидность комбинаций слов, состоящих из местоимений и неместоименных слов, просодически объединённых в единое целое и не связанных между собой смысловыми отношениями, что даёт возможность рассматривать словопоток в качестве промежуточного структурного звена на пути к фразе. Функциональное назначение словопотока определялось процедурой имитации формальными средствами языка фразовых условий. В связи с тем, что предметом фонетического анализа словопотока являлись единицы досмыслового уровня, речевой материал был подобран с учётом собственно-фонетических требований: для исследуемых единиц был сохранён постоянный контекст, ограничивавший возможность влияния собственно-звуковых характеристик и исключавший возможность формирования смысловых единиц языка.

Уровень фразовой просодии представлен местоименными вопросительными высказываниями, ограниченными в конструктивно-синтаксическом и коммуникативно-интенциональном планах. По синтаксической структуре исследуемые высказывания являются односинтагменными, полными и неполными. Полные вопросительные предложения контекстуально представляют собой независимый тип высказывания, который характеризуется как расчленённый по типу связи между темой и ремой. Неполные вопросительные фразы относятся к контекстуально зависимым видам высказываний, определение границ контекста проводилось с учётом полного раскрытия его содержания. С коммуникативной точки зрения изучаемые фразы соответствуют типу простого предложения и являются собственно вопросами. Функциональная направ-

ленность указанных фраз определялась запросом информации и побуждением адресата к ответному действию и по названным свойствам противопоставлена повторам и переспросам. Программу контекстных позиций составили местоимения: *где, как, кто; зачем, куда, сколько; откуда, почему* – отмеченные наибольшей частотной характеристикой использования в речи. Общий объём материала контекстных позиций равен 624 исследовательским единицам.

Фонетически-интегральная и функциональная части просодии условно отождествлялись с инвариантными и вариативными параметрами как их материальным проявлением. Различие между инвариантом и вариантом основано на степени их общности, в основе выделения инвариантного признака лежит функциональный признак.

Текст программы исполнен тремя носителями русского языка, имеющими многолетний опыт дикторской практики, в естественном для исполнителей темпе речи и характеризуется полным стилем произнесения в соответствии с принятым определением этого термина в литературе. Программа словесной просодии озвучена в режиме назывной интонации, материал фразовой просодии, вошедший в качестве составной части общей программы сопоставительного анализа словесной и фразовой просодии, начитан с интонационным центром на вопросительном слове.

Методика исследования базируется на комплексном подходе к решению поставленных задач и включает в себя метод регистрируемого научного наблюдения, реализованный в аудиторском анализе исследуемого корпуса, метод фонетического эксперимента, состоявший в проведении инструментального анализа изучаемого материала, математико-статистический метод, проявившийся в статистической обработке полученных в результате аудиторского и электроакустического анализов данных, метод теоретического анализа, осуществлённый в лингвистической интерпретации полученных данных.

Учитывая, что восприятие интонации не исключает субъективности мнения, проведение аудиторского анализа осуществлялось двумя группами носителей языка: 13 специалистами в области фонетики и интонации русского языка и 5 специалистами с высшим образованием негуманитарного про-

филя. Для прослушивания аудиторам предъявлялся монтаж фонограмм с изъятыми из контекста фразами в однократном воспроизведении с интервалом в 500 м/сек., количество прослушиваний регулировалось участниками эксперимента произвольно. Аудиторский анализ состоял из двух последовательно проведённых этапов.

В задачу первого этапа, выполненного первой группой auditors, входило установление соответствия начитанной дикторами программы произносительным нормам литературного языка. Отобранный материал лёг в основу проведения анализа следующего этапа, задача которого сводилась к определению характера изменений длительности, громкости (интенсивности), тона и его направления с указанием их локализации в местоимениях на материале структурных позиций. Программа второго этапа была составлена в двух вариантах, различавшихся формой предъявления аудиторам: в первом случае это имело форму неупорядоченного предъявления, что исключало возможность предварительной ориентации в просодическом оформлении речевых образцов, во втором – носило характер попарно упорядоченного материала. В эксперименте принимали участие обе группы auditors. Сопоставление контекстных позиций не проводилось по причине объективно существующей трудности восприятия и анализа звукового оформления сегментов вне их связи со смысловым фактором. Отобранный аудиторам материал составил базу для проведения электроакустического анализа.

Обработка данных, полученных в ходе электроакустического анализа, проводилась по показателям среднеарифметических значений вторичных акустических признаков – длительности, интенсивности, параметров мелодики: тонального уровня значений частоты основного тона /ЧОТ/ в начальной и конечной точках реализации, межслогового интервала ЧОТ, скорости изменения тона, а также на определении направления и формы движения тона по методике, разработанной ЛЭФ РУДН (Петрянкина 1988), где осуществлялись экспериментальные работы. В процессе работы были сделаны необходимые авторские добавления и уточнения к методике исследования, обусловленные характером программного материала. Это коснулось, в частности, интенсивности и некоторых параметров методики.

Так, для повышения точности получения данных была произведена калибровка линии интенсивности по её внешней стороне. На основании обработки значений ЧОТ, встретившихся во всех дикторских реализациях программы, была получена гистограмма распределения ЧОТ. При декомпозиции множества значений ЧОТ на тональные уровни использовались статистически устойчивые подмножества значений ЧОТ, минимальное из которых равно 110 гц, максимальное – 320 гц. После установления максимума и минимума ЧОТ с ненулевой частотой встречаемости всё множество значений ЧОТ было разбито на 5 интервалов, соответствующих 5-ти условно выделенным областям тональных уровней. При сравнительном анализе значений просодических характеристик с целью установления их вариативности в работе условно принят критерий близости, согласно которому значения параметров считались неразличимыми, если отношение абсолютной величины их разности к среднему значению не превышает 0,1. При сопоставлении влияния факторов слогового объёма, минимального и максимального расстояния на формирование просодии местоимений предполагалось, что $L = [S_{\min} : S_{\max}]$, где L – длина /слоговой объём/ речевого сегмента, S – расстояние. Сравнительный анализ форм движения ЧОТ в местоимениях проведён на основе принятых в работе критериев сходства, в роли которых выступают совпадение количества точек нарушения монотонности и совпадение скоростей движения ЧОТ на каждой паре соответственных интервалов монотонности. При выполнении указанных условий в паре сопоставляемых форм мелодических контуров последние считаются квазиконгруэнтными (см. *рис. 1*).

Анализ стабильности форм мелодического контура при переходе от уровня /позиции/ к другому уровню /позиции/ устанавливался либо путём выбора квазиконгруэнтной пары из числа дикторских реализаций, либо, в случае невозможности получения однозначного ответа названным образом, путём попарного сравнения мажоритарным способом.

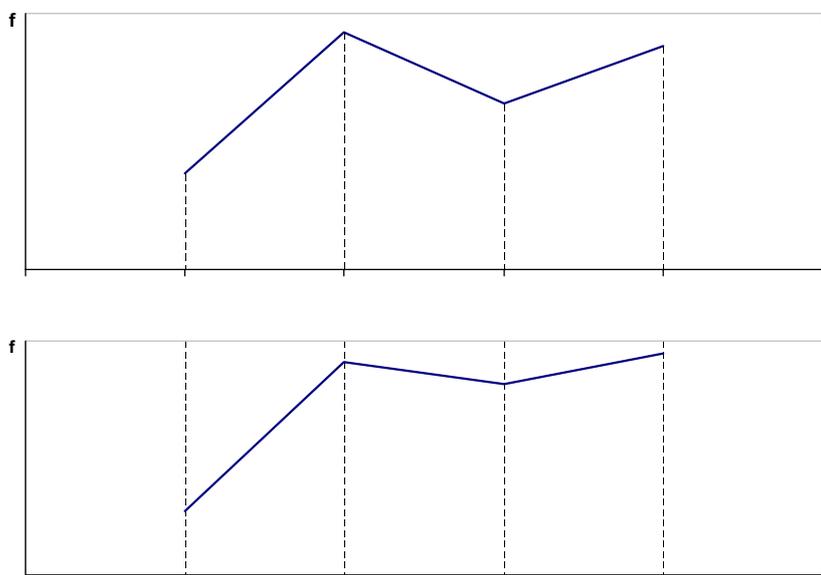


Рис.1. Пример квазиконгруэнтных форм
мелодических контуров

Результаты исследования

1. *Сопоставление* словесной и фразовой просодии позволило выделить в рамках проведённого эксперимента *фонетически-интегральную* и *функциональную* части просодии. По данным аудиторского анализа, функционально-значимыми параметрами фразовой просодии выступают длительность, интенсивность и методика; направление тона получило неоднозначную оценку (Гиринская 1984), отличительную особенность фразовой просодии, по мнению аудиторов, составляло убыстрение темпа речи.

Таблица 1
 Распределение инвариантных и вариативных характеристик
 в гласных местоимениях в условиях сопоставления
 с-ф – просодии (%)

Признаки Параметры	Инвариантные с-ф				Вариативные с-ф			
	Струк. поз.	Л-П	П-П	Л-П-П	Струк. поз.	Л-П	П-П	Л-П-П
Длительность	37	33	93	93	63	67	7	7
Интенсивность	44	40	54	60	56	60	46	40
Направление тона	97	93	87	70	3	7	13	30
Форма движения тона	93	91	86	93	7	9	13	7
Тональный уровень ЧОТ в начальной точке	48	40	46	33	52	60	54	67
Тональный уровень ЧОТ в конечной точке	85	80	60	57	15	20	40	43
Частотный интервал	60	53	40	62	40	47	60	38
Скорость изменения тона	32	33	40	47	68	67	60	53

Состав *фонетически-интегральной* части просодии определяется направлением и формой движения тона, тональным уровнем ЧОТ в конечной точке реализации; *функционально-значимой* части – тональным уровнем ЧОТ в начальной точке и скоростью изменения тона в большинстве позиций. Инвариантность направления и формы движения тона иллюстрирует фрагмент дикторских реализаций местоимения КУДА:

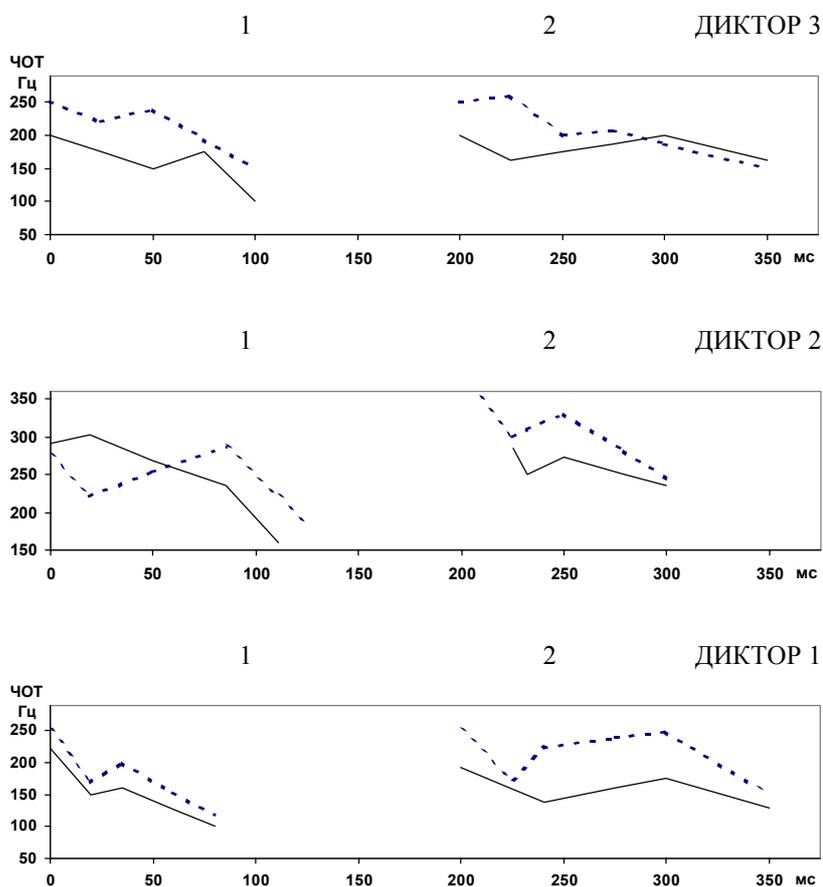


Рис.2. График мелодического контура в предударном (1) и ударном (2) гласных местоимения КУДА в условиях с/-/ф/--/ просодии в позиции H^3_1 -М- H^3_3

Приведённый пример показывает, что нормативная форма движения тона в ударном и предударном представляет собой нисходяще-восходяще-нисходящую линию. Тональный уровень ЧОТ в конечной точке практически совпадает на обоих уровнях просодии, а в начальной точке в тех же условиях – различен. Фрагмент интересен и с точки зрения орфоэпического почерка дикторов: ударный в исполнении диктора 3

имеет линию более сложной конфигурации, сохранив при этом нормативное движение тона на участке реализации; значения ЧОТ в конечной точке диктора 3 (предударный) и диктора 1 (ударный) на уровнях просодии различаются, так же как и значения ЧОТ в начальной точке предударного (1) у диктора 2 (на ф-уровне ниже, чем на с-уровне) при сохранении указанной нормативной тенденции для тональных уровней.

Фактор расположения местоимения в речевой цепи оказывает влияние на состав фонетически-интегральной и функциональной частей просодии в виде возникновения дополнительных признаков к указанным ранее: частотного интервала – в структурной и Л-П позициях, длительности и интенсивности – в П-П позициях, длительности, интенсивности и частотного интервала – в Л-П-П позициях в составе фонетически-интегральной части; частотного интервала в П-П позициях – в составе функциональной части просодии.

2. Полученные в ходе эксперимента данные позволяют говорить о *значительном* влиянии признаков структурной организации речевого сегмента на формирование просодии местоимений.

2.1. Введение в ткань экспериментального материала словопотока подтвердило справедливость научной гипотезы о возможности выделения на словесном уровне просодии формальной системы, идентичной по признакам организации структуре неоднословного высказывания на фразовом уровне. Формирование в условиях словесного уровня признаков, получивших при поуровневом сопоставлении интерпретацию фонетически-интегральных, позволяет определить эту структуру как *фонологически значимую* органическую структуру словесного уровня просодии. Предлагаемое понимание строения словесного уровня позволяет дифференцировать исследуемые единицы в режиме заданных комбинаций, число которых конечно, по признакам уровневой принадлежности или формальной организации, что, в свою очередь, обеспечивает корректность сопоставления и сопоставимость получаемых результатов.

2.2. *При переходе* от структурной к контекстным позициям, т.е. в условиях возрастания слогового объема речевого сегмента, формируются *качественные* характеристики исследуемых

параметров: инвариантными признаками следует признать уменьшение показателей длительности и частотного интервала, возрастание показателей интенсивности, ЧОТ в граничных точках реализации, скорости изменения тона. В условиях сопоставления словесной и фразовой просодии наблюдаемый процесс в большей мере показателен для перехода от структурной к П-П и Л-П-П позициям и в меньшей степени – к Л-П позициям, где возможны отступления от указанных явлений, частный характер которых и разброс информации не позволяют говорить о них более определённо.

2.3. В рамках *контекстной* позиции *структурным механизмом* просодии выступает *расстояние* между ударными центрами местоимения и неместоименного слова.

2.3.1. Фактор *минимального* расстояния оказывает *максимальное* воздействие на величины акустических параметров и практически формирует качественные характеристики их изменений при переходе от структурной к контекстной позиции. Этим объясняется идентичность характера воздействия факторов минимального расстояния и увеличения слогового объёма сегмента на показатели просодии местоимений. *Различия* во влиянии указанных признаков определяются *количественным* показателем. Иллюстрацией к сказанному служит фрагмент данных по длительности (*табл. 2*).

Таблица 2
Средние значения величин изменения длительности (%)
гласных местоимений в условиях с-ф просодии
при переходе от структурной к контекстным позициям

Позиции	М	ГДЕ	КАК	СКОЛЬКО		ПОЧЕМУ		
				1	2	1	2	3
С---с	М-Н ⁵ ₄	-64	-44	-33	-73	-17	-17	-68
Ф---ф	М-Н ⁵ ₄	-54	-43	-30	-72	-33	-0	-67
С---с	М-Н ¹ ₁	-64	-37	-33	-67	-17	-17	-60
Ф---ф	М-Н ¹ ₁	-45	-43	-20	-68	-17	0	-62

Очевидно, что при переходе /---/ от структурной позиции на словесном /с/ и фразовом /ф/ уровнях к контекстным позициям правостороннего примыкания качественная характеристика изменения параметра длительности одинакова и проявляется в уменьшении /-/ величин параметра. В то же время приведённый фрагмент наглядно демонстрирует приоритетное влияние признака минимального расстояния в формировании свойств длительности.

Проявлением инвариантного признака можно считать и повышение тонального уровня ЧОТ в конечной точке реализации под воздействием рассматриваемого фактора. В отдельных случаях отмечалось повышение тонального уровня ЧОТ и в начальной точке, а также изменение направления движения тона (Гириная 1985).

В связи с максимальным воздействием на величины показателей просодических параметров, думается, что позицию с минимальным расстоянием между ударными центрами можно отнести к *сильной фонологической* позиции.

2.3.2. Фактор *увеличения расстояния* между центрами, по данным эксперимента, *не оказывает существенного* влияния на величины параметров просодии, хотя в материале работы зафиксированы отдельные случаи отклонения от общего характера изменений. По мере увеличения расстояния величина изменений незначительно снижается, а в ряде случаев отмечается стабилизация показателей: в позиции правостороннего примыкания (как наиболее сильной и соответствующей нормативному порядку слов в русской фразе нейтрального стиля употребления для рассматриваемого типа высказывания) объём ближайшего неместоименного слова, равный 3-м слогам, и наличие ударного на конечном слоге оказываются достаточными условиями для относительной стабилизации большинства показателей акустических параметров в условиях словесной и фразовой просодии.

Если полученные наблюдения принять за свойства системы языка, то они могут служить в качестве убедительного обоснования 3-хсложной структуры как наиболее распространённой модели русского слова. Само понятие длины (слогового объёма) речевого сегмента в свете имеющихся данных выступает как скрытое, суммарное действие минимального и максимального расстояний.

2.4. Локализация местоимения в позициях примыкания также находится в числе факторов, влияющих на формирование показателей просодии местоимений: при переходе от структурной к контекстным позициям П-П и Л-П-П величины изменений длительности, интенсивности и мелодических характеристик в целом превышают показатели аналогичных параметров при переходе от структурной позиции к Л-П позициям, что позволяет говорить о *преимущественном* влиянии позиции правостороннего примыкания по сравнению с позицией левостороннего примыкания. Указанный фактор в известном смысле может рассматриваться в качестве одного из определяющих моментов структурной организации русской фразы.

3. Компонентный состав фразовой просодии и характер её модификации определяется признаками структурной организации местоимений и их позиционными условиями во фразе.

3.1. При идентичности характера изменений просодии под влиянием признаков структурной организации сегмента в условиях сопоставления с-ф просодии специфика *фразовой* просодии проявляется в вариативности количественных показателей анализируемых характеристик: величины изменений длительности и интенсивности, в основном, ниже аналогичных величин в условиях с-просодии; величины изменений ЧОТ в граничных точках реализации, интервала и скорости изменения тона в большей части превышают эти же величины в условиях с-просодии.

3.2. Анализ вариативности просодических характеристик местоимений показывает, что, по сравнению с безударными, *ударные* гласные имеют более широкий спектр модификаций, что подтверждается выводами аудиторского и электроакустического экспериментов. Рассмотрение компонентного состава фразовой просодии с позиции акцентной выделенности, по данным инструментального анализа, показывает, что перечень названных ранее функционально-значимых признаков просодии пополняется для ударных частотным интервалом и интенсивностью во всех позициях, а также тональным уровнем ЧОТ в конечной точке реализаций в П-П и Л-П-П позициях; длительностью – в структурной и Л-П позициях. В безударных гласных в качестве вариативных признаков выступает частотный интервал в П-П и Л-П-П позициях, а также то-

нальный уровень ЧОТ в конечной точке в аналогичных позициях.

3.3. Влияние длины речевого сегмента проявляется в том, что список вариативных характеристик фразовой просодии пополняется частотным интервалом для всех позиций в ударных двухсложных слов, интенсивностью во всех позициях и ЧОТ в конечной точке в П-П и Л-П-П позициях в ударных трёхсложных слов. Влияние позиции слога в слове проявляется в том, что в начальных ударных тональный уровень ЧОТ в конечной точке оказывается вариативной характеристикой во всех позициях, а скорость изменения тона в качестве признака ограничивается структурной и Л-П позициями. В ударных конечных открытых слогах состав фразовой просодии дополняет частотный интервал для всех позиций и направление тона в П-П и Л-П-П позициях; в ударных конечных закрытых слогах вариативность тонального уровня ЧОТ в начальной точке и скорость изменения тона вариативны только для структурной позиции, а тональный уровень ЧОТ в указанной точке – и для Л-П позиций. Подобные изменения в составе фразовой просодии характерны и для безударных гласных: вариативными для предударных оказывается тональный уровень ЧОТ в конечной точке реализаций в П-П и Л-П-П позициях, а также интервал в П-П позициях; в заударных специфику фразовой просодии отражает интервал во всех позициях, скорость – в П-П позициях; длительность в структурной и Л-П позициях.

Вариативность рассматриваемых акустических параметров выражается различным образом: длительности – в сокращении показателей признака; интенсивности, тонального уровня значений ЧОТ в граничных точках реализаций, частотного интервала и скорости изменения тона, в основном, – в повышении их значений.

4. Полученные данные позволяют подойти к понятию гетерогенности интонационного контура через определение разнородности характера изменений параметров просодии, что в рамках материала исследования, думается, равно способу воздействия фразовой просодии на словесную.

ЛИТЕРАТУРА

- Бондарко, Л.В.
1977 *Звуковой строй современного русского языка*, Москва 1977.
- Гири́нская, Л.В.
1980 *Интонация в местоименном вопросе*, в: *Просодия слога-слова-фразы*, Москва 1980.
1984 *Роль интонационных компонентов в восприятии местоименного вопроса*, в: *Актуальные вопросы интонации*, Москва 1984.
1985 *Мелодическое оформление вопросительных местоименных слов в условиях словесной и фразовой просодии*, в: *Лингвометодические основы преподавания русского языка как иностранного*, Москва 1985.
- Зубкова, Л.Г.
1990 *Фонологическая типология слова*, Москва 1990.
- Николаева, Т.М.
1977 *Фразовая интонация славянских языков*, Москва 1977.
1996 *Просодия Балкан. Слово-высказывание-текст*, Москва 1996.
- Петрянкина, В.И.
1986 *Функционально-семантический аспект интонации*, Москва 1986.
- Потапова, Р.К.
1986 *Слоговая фонетика германских языков*, Москва 1986.
- Реформатский, А.А.
1960 *Трубецкой и его Основы фонологии*, в: Н.С. Трубецкой, *Основы фонологии*, Москва 1960.
- Светозарова, Н.Д.
1982 *Интонационная система современного русского языка*, Ленинград 1982.

- Трубецкой, Н.С.
1936 *Die Aufgebung der phonologischen Gegensätze*,
“Travaux du Cercle linguistique de Prague”, 1936: 6.
- Bannert, R.
1991 *Some General Remarks on Designing Models of In-*
tonation, “Acts du 12”, 1991: I.
- Nooteboom, S.G.
1979 *More Attention for Words in Speech Communication*
Research, Festschrift to G. Fant, L. 1979.

IDENTITÀ RESIANA FRA “MITO” E IDEOLOGIA: GLI EFFETTI SULLA LINGUA

Roberto Dapit

L'osservazione dei resiani nell'atteggiamento di affermazione della propria identità rappresenta il nucleo e la materia della discussione qui proposta che viene arricchita dal confronto con la situazione in contesti simili. Resia anche sotto questo aspetto si eleva nella sua unicità, staccandosi sia dalle comunità vicine a cui è legata da stretti vincoli di parentela, sia dalle altre. In questo senso il tratto distintivo rilevabile presso i resiani e non presso gli abitanti del Torre e del Natisone è l'elemento mitico inerente alla propria origine. Secondo questa visione, benché piuttosto recente, almeno così si suppone, i resiani sarebbero una popolazione di origine russa e in una simile dimensione il mito viene emanato sia dall'interno della comunità stessa che dall'esterno, ossia in quella friulana, dove evidentemente non solo si è diffuso, ma anche imposto con una certa veemenza. Anche in Friuli è infatti di dominio comune che i resiani, da tutti conosciuti per i particolari mestieri ambulanti da essi praticati, siano, per la loro lingua e usanze particolari, discendenti dei russi¹. Le testimonianze raccolte nel tempo che attribuiscono ai resiani un'origine “esotica” sono numerose, anche di natura eziologica, nel senso che gli stessi resiani diffondono simili idee sulle proprie origini².

Prima di iniziare la breve rassegna di testimonianze, scelte per illustrare l'origine esotica dei resiani, mi sembra opportuno e interessante mettere in evidenza un documento giuridico del 1503.

-
- 1 I mestieri ambulanti (arrotini, stagnini, merciai) hanno reso noti i resiani non solo presso i popoli più vicini, come i friulani, ma anche presso quelli più lontani, dal momento che le mete principali erano, oltre al Litorale sloveno, l'Istria e i Balcani, anche l'Europa Centrale.
 - 2 In questo senso vengono riportate nel presente contributo solo alcune delle fonti, ossia quelle ritenute più pertinenti alla discussione relativa all'identità e agli aspetti leggendari che caratterizzano l'origine dei resiani. Già il compianto Alessandro Ivanov, docente di lingua e letteratura russa all'Università di Udine, mise in evidenza la questione (cfr. Ivanov 1984). Anche Milko Matičetov (Matičetov 1993: 66 sgg.) ha trattato questo problema in varie occasioni.

Riguarda una lite fra i comuni di San Giorgio e di Gniva e vi appare la definizione “Lingua illirica, o sia Reseana”, che rispecchia l’idea o l’equivoco che gli Slavi meridionali fossero discendenti degli Illiri. Del resto anche Primož Trubar si firmò all’epoca “Philopatridus Illyricus”, patriota illirico (Matičeto 1982: 95).

Attorno al 1790 il conte Jan Potocki visita Resia dove annota alcuni dati sulla lingua e le tradizioni. Nel suo resoconto appare il passo seguente:

Ho già detto che essi sostengono di avere una origine diversa dagli Slavi della Carinzia (*Slaves de Carinthie*). Uno di loro mi raccontò che il defunto Pietro Zimolo, dottore in legge e avvocato in Gemona, venne una volta nella loro valle e disse che il loro popolo traeva origine da un uomo al seguito di Attila, il quale si era fermato qui e aveva costruito una casetta nel luogo che egli chiamò Hospodizza. Però il dottor Zimolo non disse dove egli aveva tratto la storia di questo uomo al seguito di Attila e ha portato il suo segreto nella tomba (Potocki 1984: 8-10).

La leggenda russa fu colta, pare per la prima volta, nel 1811 da Angelo Sostero durante l’indagine sulle Tradizioni popolari venete secondo i documenti dell’inchiesta del Regno Italico (1811). Venne incaricato del coordinamento dell’inchiesta nel Dipartimento di Passariano Quirico Viviani, autore del romanzetto *Gli ospiti di Resia* del 1827³ dove pure appaiono alcuni accenni a supposte origini russe, ovvero sarmatiche e scitiche dei resiani (Viviani 1982 [1827]: 48-49; Matičeto 1981: 20). Più tardi anche lo studioso russo Izmail Sreznevskij coglie questo atteggiamento dei resiani verso la Russia. In visita a Resia nel 1841, egli riferisce a proposito della leggenda sull’origine russa nel saggio *Friul'skie Slavjane* quando elenca le località della valle:

Di questi paesetti, è interessante Na Hospodnyci, che si trova vicino all’altarino di confine. Gli abitanti di esso conservano la tradizione per la quale colà si era stabilito il loro comune antenato, venuto da una ipotetica “Russia”. I suoi figli mandarono a fondare Bjela e vi costruirono la chiesa dedicata a S. Giorgio, che fino ai nostri giorni

3 Nel romanzetto si può leggere un adattamento della visita del conte J. Potocki a Resia.

continua ad essere venerato da tutti come patrono della valle (Sreznevskij 1959: 13)⁴.

Lo studioso precisa inoltre:

Un russo viene accolto in questa valle non come uno straniero; è capito un poco nel parlare ed è ricevuto con cordialità ed amicizia. È vero che quasi nessuno a Resia ha mai sentito parlare della Russia, ma molti con amore nativo ascoltano gli accenti russi.

Descrivendo inoltre l'incontro con don Odorico Buttolo a Prato, Sreznevskij riporta alcune frasi del parroco resiano:

Resia e Russia son tutt'uno;

oppure dopo aver intrapreso il dialogo in tedesco don Buttolo esclama:

Siamo russi, che bisogno c'è di parlare tedesco! (*id.*, 9).

Vale la pena sottolineare che già nel 1868, quindi prima della venuta a Resia di Jan Baudouin de Courtenay, don Stefano Valente, vicario a Platschis ma di origine resiana, pubblica sul *Giornale di Udine* un articolo intitolato *Sul linguaggio slavo della Valle di Resia in Friuli*, edito anche in Russia nel 1878 (Valente 1878). Questo breve ma interessante contributo rappresenta una vivace opposizione all'idea che il popolo resiano traesse origine dai russi. Dopo aver confrontato il resiano al vicino dialetto del Torre e allo "Slavo Cragolino e Carinziano", ossia allo sloveno, don Valente afferma:

Dunque anche da questi dati si può e si deve ritenere che il linguaggio parlato in Resia in sostanza sia un dialetto dello Slavo Cragolino e Carinziano, e non mai Serbo, né Czeko, e tanto meno – Russo (Valente 1878: 7).

Più tardi pure Baudouin de Courtenay, il primo grande studioso di resianologia, raccoglie diverse testimonianze sulla supposta origine russa dei resiani: tutte si rifanno all'idea dei soldati disertori o

4 Questo racconto coincide con le notizie riportate dal Potocki ma adattate alla nuova, forse, leggenda russa.

generali fuggiaschi russi rifugiatisi a Resia, una valle allora coperta da un'impenetrabile foresta. Questi racconti vengono collocati in un momento del tempo più o meno lontano e lo studioso ne parla nel suo saggio *Rez'ja i Rez'jane*, pubblicato per la prima volta nel 1876, uno dei frutti della sua prima visita a Resia nel 1873. Secondo i racconti riportati, questi soldati russi sarebbero i capostipiti della stirpe resiana; in un solo caso si fa menzione anche alle donne che sarebbero state friulane (Baudouin 2000: 100-103). Questa immagine mitico-legendaria, benché per alcuni molto affascinante, è condivisa in tutto l'arco alpino dove spesso l'origine degli insediamenti viene appunto attribuita allo stanziarsi di soldati disertori. Poiché nel Potocki, che venne a Resia a fine Settecento, non troviamo alcun riferimento all'origine russa (si parla soltanto di un uomo al seguito di Attila), lo stesso Baudouin suppone che tale leggenda sia sorta nei primi decenni dell'Ottocento (Baudouin 2000: 102). In un breve saggio del 1898 Giuseppe Loschi scrive:

Una certa somiglianza tra il nome "Resia" e il nome "Russia" diede forse origine alla opinione abbastanza strana che gli antenati dei resiani fossero russi. A rafforzare questa idea valse anche il fatto che, venuto il generale Suvorov in Italia, e recatisi alcuni soldati russi nella valle di Resia, gli abitanti di essa s'accorsero che comprendevano alcun che della loro lingua, ciò che non fa meraviglia se si pensi che tanto il russo che il resiano appartengono in fine al grande tronco delle lingue slave (Loschi 1898: 15).

Loschi continua elencando le varianti del racconto sull'origine russa già evidenziate da Baudouin nello studio sopra citato, dove simili credenze hanno addirittura indotto lo studioso a dedicare alla questione un breve capitolo intitolato *Particolarità linguistiche in contrasto con l'opinione che i resiani siano russi* (Baudouin 2000: 104-105). Purtroppo questa breve trattazione sfocia nell'illustrazione del fenomeno linguistico definito "armonia vocalica" del resiano. Questa teoria, benché in seguito smentita dallo studioso, dette vita a un'altra credenza, per fortuna poco radicata, secondo cui il resiano rivelerebbe alcune caratteristiche delle lingue turaniche, ossia uralo-altaiche, a causa della presenza in due parlate resiane della cosiddetta "armonia vocalica". Anche dopo Baudouin, fino agli studi più recenti, questa caratteristica è stata definita un fenomeno

di assimilazione delle vocali atone a quelle toniche⁵. È un fatto che senza alcun dubbio rientra nell'ambito dello sviluppo fonologico dei dialetti sloveni, fortemente soggetti alla moderna riduzione vocalica. Il fenomeno di assimilazione vocalica ha in realtà raggiunto a Resia uno stadio estremo, ma riguarda comunque soltanto due delle maggiori parlate resiane, ossia Bila e Njiva, dove il processo si verifica in modo sistematico. Baudouin sostenne pure l'idea di una componente serbo-croata nei dialetti "slavi" del Friuli e l'eco di queste affermazioni è percettibile in vari scritti riguardanti Resia pubblicati in Friuli alla fine dell'Ottocento (Matičevič 1993: 73). Solo con Fran Ramovš nel 1928 in un articolo intitolato *Karakteristika slovenskega narečja v Reziji* si ottiene un inquadramento del resiano nei dialetti sloveni, riconoscendone le isoglosse più significative che lo avvicinano al dialetto del Torre (Ramovš 1928)⁶.

Oltre alle credenze comunemente diffuse, in Friuli sono riscontrabili altri segni in base ai quali i resiani sono visti come discendenti dei russi. Nel canto friulano *la Reseane* per esempio, assai diffuso e composto da Zardini intorno al 1918, si dipinge l'incontro fra un friulano e una resiana facendo pronunciare a questa i seguenti versi: *Da la Russie l'antenât,/ stabilît sot il Cjanin;/ il mio ben al è soldât,/ 'l è di Resie al è un alpin*. Ossia: "Dalla Russia l'antenato/ stabilitosi sotto il Canin/ il mio bene è soldato/ è di Resia, è un alpino". Il verso finale, *Sin di Resie, sin furlans*, "Siamo di Resia, siamo friulani", riunisce addirittura i resiani ai friulani (cfr. anche Ciceri 1967: 11).

Che simili credenze potessero affascinare in epoche passate non desta alcuno stupore, ma l'aspetto più interessante risiede nel fatto che ancora oggi vengono abbracciate le stesse idee per affermare un'identità e per respingerne un'altra, quella slovena. La maggior parte della popolazione resiana infatti rifiuta l'appartenenza etnica al popolo sloveno dal quale storicamente è sempre rimasta, eccetto brevi periodi, divisa da un confine più o meno impenetrabile. L'istruzione scolastica statale italiana del resto non ha fornito alcun supporto cognitivo per affrontare un processo di riconoscimen-

5 Cfr. ad esempio Steenwijk 1992 che dedica un capitolo alla questione.

6 Possiamo tuttavia porci la domanda, quanto la letteratura specialistica in lingua slovena abbia potuto rappresentare o rappresenti oggi per gli studiosi italiani una fonte di documentazione. La lingua è a tutt'oggi un ostacolo, benché sormontabile, nei casi in cui sia necessario approfondire determinate questioni.

to delle proprie origini, tanto da far sorgere in generale un rifiuto della slovenità, in particolare nelle generazioni più giovani. A differenza di quelle più anziane, che fino alla Seconda Guerra Mondiale avevano instaurato con il mondo sloveno determinati rapporti, soprattutto economici, e quindi in generale anche sviluppato determinate conoscenze, le giovani generazioni hanno ereditato, senza affatto conoscerlo, un'immagine del mondo sloveno prevalentemente negativa. Essa risulta in ogni caso eccessivamente condizionata dalla storia recente, almeno fino al 1991, anno in cui la Slovenia diventa stato sovrano e indipendente vivendo profondi mutamenti del regime politico ed economico.

Anche nelle comunità del Torre e del Natisone si registra a livello popolare un simile atteggiamento di rifiuto dell'appartenenza alla nazione slovena, sottolineando in primo luogo la differenza linguistica e spesso la mancanza di intercomprensione fra i parlanti i dialetti definibili della Slavia Friulana e quelli sloveni d'oltre confine, oppure la lingua letteraria slovena. Dalla gente del luogo si può udire per esempio che la lingua croata è più vicina al dialetto del Torre di quella slovena, oppure che l'origine della popolazione delle Valli del Natisone è ceca o polacca. Ogni individuo praticamente può interpretare o meglio immaginare la propria origine con relativa libertà, inquadrandola in ogni caso nel dominio linguistico slavo. Nelle Valli del Natisone, l'area del Friuli con maggiore presenza di organizzazioni slovene locali, è invece molto vivo il dibattito che mette in opposizione la lingua dialettale con la lingua standard. Rispetto a Resia e all'alta Val Torre, qui la distanza fra i due livelli della lingua è minore. La prima viene considerata da alcuni come l'unico mezzo linguistico naturale da utilizzare in quella zona, mentre l'uso della lingua slovena standard danneggerebbe la tradizione linguistica locale, provocandone la perdita. Nonostante questo attrito, la stampa⁷ e la maggioranza delle istituzioni slovene locali delle Valli del Natisone utilizzano entrambi i livelli linguistici e anche l'italiano.

Il senso di distacco vissuto dagli sloveni in Friuli rispetto alla lingua slovena letteraria o standard è in un certo senso giustificato

7 La stampa locale, rappresentata principalmente dal settimanale "Novi Matajur" e dal quindicinale "Dom", è un ottimo esempio di come vengono usati i vari codici linguistici presenti nell'area degli sloveni nella provincia di Udine.

dal fatto che questo livello della lingua è entrato solo in parte nella vita pubblica. Nelle Valli del Natisone si registra una maggiore presenza della lingua slovena standard solo nei periodi più recenti, in particolare nell'ambito scolastico del Centro studi bilingue di San Pietro al Natisone. A Resia tuttavia la lingua slovena standard non ha mai trovato uno spazio di applicazione nella vita della comunità a causa dell'eccessiva differenza, soprattutto a livello fonologico, dei due livelli linguistici, quello dialettale e quello letterario. Un altro fattore che non va sottovalutato è l'imponente presenza nel lessico e nella sintassi di strutture romanze, da secoli integrate nei dialetti sloveni del Friuli, specialmente nel resiano e nel dialetto del Torre. Ciò li allontana ulteriormente dalla lingua standard, ostacolando notevolmente l'intercomprensione. Nelle Valli del Natisone la lingua nella vita religiosa locale avveniva in sloveno, spesso in una forma standard leggermente adattata alla varietà dialettale. Ne sono prova anche i vari catechismi e libri devozionali in sloveno stampati fino alla prima metà dello scorso secolo. A Resia ciò non è stato possibile e tutti i documenti catechistici e liturgici utilizzati nella prassi religiosa risultano in resiano (Dapit 1995: 117-118).

Lo svuotamento dell'identità presso le comunità slovene del Friuli è avvenuto comunque in forma progressiva, fino al punto di mettere in dubbio la reale esistenza di una comunità linguistica compatta, venendone a mancare la consapevolezza e l'autoaffermazione⁸. Il timore di usare la lingua locale presso gli sloveni del Torre, per esempio, sicuramente scaturisce da una parificazione mai avvenuta dei due sistemi economico-culturali, dove l'alterità continua a produrre effetti psicologici negativi creando complessi di inferiorità o superiorità. Il confine etnico-linguistico lascia gli insediamenti sloveni sui rilievi e quelli friulani nella pianura. Questo fattore territoriale è decisivo in quanto lo sviluppo economico,

8 Sarebbe lungo elencare i motivi del rifiuto dell'identità slovena, sebbene alcuni si possano individuare con relativa facilità. Diversi fattori di natura storica, politica, sociale e psicologica sono stati e sono tuttora causa di disgregazione e snazionalizzazione. Un'attenzione a parte andrebbe rivolta senza dubbio all'analisi dei processi psicologici che si innescano nelle comunità cosiddette minoritarie. È necessario osservare quindi la prospettiva di integrazione operata dalla forza di attrazione della comunità maggioritaria e in generale dall'orientamento globalizzante che penetra fino alle minime strutture socio-territoriali.

e questo vale anche per il precedente sistema rurale, è a favore di quanti abitano la pianura. Perdipiù ora tutta l'area della montagna è in assoluto degrado e i tentativi di rivitalizzarla sono del tutto insufficienti per poter ristabilire un nuovo tessuto socio-economico. Pure questo tipo di fattori ha aggravato il complesso di inferiorità degli sloveni che, sebbene vada ormai cancellandosi, avviene a discapito dell'identità, ceduta in cambio dell'integrazione. Una soluzione a una condizione che rasenta la schizofrenia, conseguenza possibile quando nell'alterità è necessario condividere parte dello stesso spazio vitale e quindi sociale e economico. Gli etnici *sclâf* e *Lah* che gli appartenenti delle due comunità fino a tempi recenti utilizzavano per distinguersi, denotavano *l'altro*, ma inevitabilmente lo connotavano anche di segni negativi. Pare invece che i resiani non provino lo stesso senso di inferiorità come i vicini sloveni del Torre e del Natisone. La profonda consapevolezza e la convinzione di essere un "popolo" a parte fa sì che ciò diventi motivo d'orgoglio e quindi dichiarare la propria identità resiana non rappresenta un problema. L'unicità, a cui molto contribuisce il mito, estromette infatti i resiani dalla tanto temuta etichetta di "slovenità".

La tendenza interna dei resiani a mitizzare la propria origine tuttavia continua, in quanto in generale non riconoscono in se stessi alcun tratto comune né con le popolazioni di lingua friulana, naturalmente, né con quelle di lingua slovena del Torre o dell'alto Isonzo, né tantomeno con quelle più lontane della Slovenia. Interessante a questo proposito è il modo in cui i resiani denominano i popoli che stanno loro attorno: gli sloveni d'oltre confine si chiamano *ti Bolški* o *ti Buški*, a seconda della parlata, in seguito al nome di luogo Bovec. Tutti gli sloveni per estensione hanno quindi assunto il nome dei primi abitanti oltre confine. Gli sloveni del Torre sono invece *Görjani* e i tedeschi *Niški*. I friulani o *Furlanavi* oggi vengono distinti dagli italiani definiti *ti Laški*, etnonimo che un tempo comprendeva tutta la popolazione di lingua friulana o italiana. In generale quindi i resiani non si identificano assolutamente con nessuno di questi popoli. La percezione di questa unicità, segnata da manifestazioni come la lingua o le usanze che all'esterno destano grande fascino, probabilmente rafforza il senso di identità dei resiani che compattamente si stringono attorno ai valori della propria tradizione, sentita coralmente come molto antica. Questo atteggiamento segna allo stesso tempo una forma di

distacco, quasi di orgogliosa superiorità, dalle comunità vicine e porta, forse anche per questo, alla ricerca delle proprie origini in paesi lontani.

Le rappresentazioni dell'immaginario mitico resiano, colorato da forti tinte, non trovano naturalmente conferma nei risultati ottenuti dagli innumerevoli studi scientifici che attribuiscono ai resiani una comune origine con le altre popolazioni slovene insediatesi attorno a Resia, ossia nella Benecia e Val Canale nonché nell'alto Isonzo. È vero d'altro canto che mancano ricerche che gettino luce sull'entità del sostrato, benché numerosi ritrovamenti archeologici, peraltro non ufficialmente dichiarati, rappresentino un indizio che in parte la valle sarebbe stata già abitata all'arrivo della popolazione oggi definita resiana⁹.

Interessante è pure l'immagine di Resia e dei resiani che si è andata creando fra le popolazioni vicine. I friulani pecepiscono le speciali caratteristiche dei resiani che, a differenza degli sloveni del Torre e del Natisone, infatti non vengono definiti come *sclâfs* "slavi" o "schiavi", perpetuando l'antica ambiguità del significato, ma *roseàns* "resiani". Oltre all'accezione comune, questo etnonimo può attivare anche un significato con varie connotazioni negative, come quelle di "rude" o "tirchio". A Gemona inoltre, dove i resiani sono ben conosciuti, essi vengono considerati bravi lavoratori ma anche tirchi, astuti ma anche un po' imbroglioni. La locuzione *tu ses come un roseàn!*¹⁰ in vari punti del Friuli significa proprio "sei burbero!". I vocabolari friulani infatti riportano queste accezioni, essendo l'etnonimo *roseàn* diventato anche una voce della lingua friulana che connota in generale una caratteristica della persona. Nelle aggiunte al vocabolario *Il nuovo Pirona* sotto il lemma *Roseàn* infatti si legge: "L'Abitante di Resia, ma anche per Uomo arcigno, duro, ingrugnato, di difficile comunicativa. [Buia e Gemona]" (Pirona *et al.* 1992). Anche nel *Vocabolario della lingua friulana* di Giorgio Faggin l'aspetto semantico figurato del lemma *roseàn* appare come "burbero, ruvido, rude, brusco" (Faggin 1985).

9 L'importante insediamento del periodo romano ritrovato a Resiutta fa supporre che almeno parte della valle fosse a quel tempo abitata.

10 Ringrazio il dott. Roberto Frisano per la lettura di questo contributo e per avermi ricordato questa espressione in friulano.

L'immagine dei resiani in Slovenia invece è caratterizzata da toni in un certo senso mitizzanti. Conosciuta ormai dal vasto pubblico attraverso i frequenti contributi dei mass media, in particolare della televisione, Resia viene percepita come un mondo fantastico e di arcaica bellezza. La serie televisiva di pupazzi animati *Zverinice iz Rezije*, assieme ai quali sono cresciute molte generazioni di ragazzi in Slovenia, ha contribuito da alcuni decenni alla nascita della visione mitica a cui si è appena accennato. Attualmente Resia è molto presente nei programmi della televisione slovena in forma di documentario che ne illustra le varie manifestazioni della cultura. Negli ultimi anni si è addirittura sviluppata una forma di turismo culturale che conduce numerosi turisti dalla Slovenia a Resia, dove vengono accolti dagli operatori locali. La Slovenia naturalmente considera Resia come parte del proprio mondo dal punto di vista etnico e linguistico, rivolgendole quindi una particolare attenzione, che invece non le è stata mai rivolta dall'Italia con uguale intensità. Le istituzioni slovene hanno infatti sostenuto e continuano a sostenere ricerche sia a Resia che nel resto dell'area slovena del Friuli-Venezia Giulia. Rispetto agli studi fondamentali svolti a Resia nella seconda metà del XX secolo un grande merito va infatti attribuito all'Accademia Slovena di Scienze e Arti i cui ricercatori hanno compiuto una campagna di raccolta del materiale etnologico già dagli anni Sessanta¹¹.

Un altro aspetto enigmatico, ma forse spiegabile in chiave ideologica, è l'inefficacia della vasta letteratura scientifica che – come già accennato – specialmente negli ultimi decenni ha sostenuto l'appartenenza di queste comunità, almeno dal punto di vista etnico e linguistico, all'universo culturale sloveno. Nonostante ciò, tutt'oggi si leggono nei quotidiani regionali articoli che, senza alcuna riserva, dipingono i resiani ancora come “enclave paleorusa”. Anche nell'alta Valle del Torre le polemiche sull'appartenenza etnica slovena della popolazione locale sfocia in articoli sui giornali, dove si accetta per quella popolazione unicamente l'origine “slava”, negando tenacemente quella slovena. Tali problemi si traducono a livello locale in tensioni politico-ideologiche che influ-

11 In base a un progetto internazionale, copia dell'archivio di Milko Matičetov conservato presso ISN ZRC SAZU sarà ceduta al Centro Internazionale sul Plurilinguismo dell'Università di Udine. Il materiale musicale raccolto dall'Istituto di etnomusicologia (GNI) invece è già in copia presso il Museo etnografico di Malborghetto.

iscono negativamente sulla conservazione e promozione nonché sullo sviluppo della cultura. Gli attriti maggiori sorgono a Resia affrontando la questione della lingua scritta che nelle sue varie espressioni riassume essenzialmente le due posizioni ideologiche in opposizione. La precedente amministrazione comunale ha promosso ricerche linguistiche approfondite i cui frutti sono disponibili nelle varie pubblicazioni per l'infanzia, negli studi di toponomastica realizzati dallo scrivente e in quelli linguistici dal collega Han Steenwijk che ha l'incarico di elaborare una grammatica pratica resiana. La grafia proposta dallo studioso olandese, oltre ai segni specifici concepiti per il resiano, condivide segni usati dall'alfabeto sloveno, ma anche da altre lingue slave, offrendo un sistema coerente e funzionale. Ciò rappresenta un'alternativa a certi sistemi grafici già in uso che utilizzano, in modo incoerente e non funzionale, segni appartenenti all'alfabeto di varie lingue. Le tensioni ideologiche hanno raggiunto l'apice nel periodo attorno all'approvazione della legge 38/2001 riguardante la tutela degli sloveni in Italia (febbraio 2001). Alcuni resiani hanno dimostrato di voler negare tale legge in quanto il testo definisce come "slovene" tutte le comunità del Friuli, compresa Resia¹². Essi temono quindi l'imposizione della lingua slovena standard anche a livello locale.

Oltre a prendere atto di queste tensioni ideologiche, è opportuno soffermarsi sull'aspetto della lingua che è, a mio avviso, molto eloquente. La realizzazione di una grammatica resiana, ovvero di uno specifico codice scritto, rappresenta uno degli elementi più interessanti da considerare nell'ambito della discussione sull'identità resiana. Questo ci pone immediatamente di fronte a una concreta manifestazione di come i resiani, o almeno una parte di essi, vivano la propria identità anche in relazione con il mondo cir-

12 Tale definizione, che sembrava accettata già da tempo anche ai vertici delle istituzioni italiane, viene nuovamente messa in discussione proprio quando queste comunità finalmente ottengono il massimo riconoscimento, ossia quello dello stato. Questi resiani richiedono per se stessi un trattamento speciale poiché la legge non parla esplicitamente di lingua locale resiana. Reazioni simili si registrano nell'alta Val Torre. L'opposizione è argomentata dal timore di un'imposizione della lingua slovena standard che provocherebbe la perdita dell'identità linguistica locale. Questo non è tuttavia, ce lo auguriamo, lo spirito della legge e sarà compito della commissione paritetica definire l'applicazione a livello locale della legge in base alle esigenze dei cittadini e dei rispettivi rappresentanti.

costante. Hanno scelto un codice scritto tentando di promuoverlo ed elevarlo a lingua della comunità, mantenendo il bilinguismo¹³, visto che la lingua ufficiale è l'italiano, non riconoscendo quindi come legittima nessun'altra autorità né nell'ambito della lingua slovena standard né tantomeno di quella italiana. L'elaborazione nel tempo di questo straordinario progetto – penso si possa definire tale se una comunità di 1300 persone esprime simili esigenze – merita una breve sintesi. Il terremoto del 1976 ha causato gravi danni materiali e spirituali ma la consapevolezza di tale perdita ha risvegliato i legami con la tradizione innescando un nuovo processo di salvaguardia del patrimonio culturale, e quindi di autoaffermazione, indirizzato con molta determinatezza verso la lingua. Come è prevedibile, in una fase di disgregazione culturale, ma anche economica e sociale, la lingua è il simbolo a cui la comunità resiana ha dato maggiore importanza. Assistiamo così nel 1979 a una prima conferenza tenutasi a Resia dove si discute di grafia e lingua resiane. In quegli anni la letteratura, ossia la poesia d'autore in lingua resiana, aveva già preso vita con Renato Quaglia e Silvana Palletti. Questi sono i principali autori resiani che continuano a scrivere nella propria lingua, offrendo una discreta produzione dal punto di vista quantitativo ma senza alcun dubbio di elevato valore simbolico. In seguito, negli anni Ottanta, vengono elaborati alcuni studi di fonologia resiana e nel 1991 viene organizzata la conferenza dal titolo *Fondamenti per una grammatica pratica resiana*. Han Steenwijk viene incaricato di redigere la grammatica resiana e nel 1994 viene pubblicata l'ortografia *Tö jošt rozajanskë pisanjê/ Ortografia resiana* e nel 1999 il primo volume della grammatica *Grammatica pratica resiana. Il sostantivo* (Steenwijk 1994, 1999). La proposta della lingua resiana qui elaborata viene concepita su un doppio piano: come lingua comune o standard, che si forma tenendo conto delle caratteristiche delle principali parlate resiane, oppure come un codice che riflette singolarmente le quattro parlate di San Giorgio, Gniva, Oseacco e Stolvizza. Anche la grafia stessa prevede sia la forma cosiddetta "slovena" sia quella che, per semplificarne l'utilizzo a quanti non hanno domestichezza con la scrit-

13 In realtà le competenze linguistiche dei resiani sono assai articolate nel senso che si registra la competenza attiva e/o passiva di più lingue a diversi livelli naturalmente. Tutti conoscono l'italiano, molti il friulano, lo sloveno, il tedesco e altre lingue e dialetti appresi durante l'esperienza dell'emigrazione.

tura delle lingue slave, utilizza alcuni grafemi secondo il sistema della lingua italiana.

La nuova grafia standard viene applicata nella vita pubblica soprattutto negli avvisi indirizzati a tutta la popolazione, altrimenti si utilizza quella delle varianti. Appare anche in diverse pubblicazioni didattiche o per l'infanzia, anche queste promosse dalla precedente amministrazione comunale, guidata dal sindaco Luigi Paletti, o dal Circolo culturale "Rozajanski Dum". Assistiamo quindi nel 1997 alla pubblicazione di *Ta prawä pravica od lisicä od Rezija/ La vera storia della volpe di Resia* nella varietà di Oseacco. Il primo libro per ragazzi scritto nella lingua standard è *Po näs. Primo libro di lettura in resiano* del 1998. Subito dopo, nel 1999, sono usciti altri tre libretti: *Ditido za otroke*, con esercizi linguistici; *Le o le o kë na ë*, nel quale attraverso testi tratti dalla tradizione popolare si mettono in evidenza le varianti grafiche delle varie parlate resiane. Questo libro infatti rappresenta la posizione attuale degli operatori culturali secondo i quali ognuno deve potersi esprimere attraverso il codice scritto della propria lingua. Il terzo libretto è *Wärtac. Raccolta di testi e disegni dei ragazzi della Val Resia dal 1975 al 1999/ Pisanja anu dizinjavi od tih rozajanskih utruk od leta 1975 dardu leta 1999*¹⁴.

Pare dunque che in base alla situazione socio-culturale i resiani non siano in grado di accettare un codice comune o standard ma preferiscano utilizzare la propria parlata sia nella lingua orale, naturalmente, che nella lingua scritta. La coscienza della differenza linguistica fra le varie località della valle è viva anche presso le giovani generazioni che frequentano la scuola elementare, dove nell'ambito del progetto di insegnamento della lingua e cultura resiane i bambini esprimono la volontà di conoscere la propria variante linguistica resiana locale¹⁵.

14 Negli anni passati venivano organizzati a Resia dei corsi di lingua con lo scopo di insegnare lo sloveno standard. Da un paio di anni invece questo livello della lingua è diventato strumentale all'apprendimento della lingua resiana standard. L'insegnante Matej Šekli di Nova Gorica sta pubblicando inoltre su "Novi Matajur" un corso di resiano standard proponendo regole ed esercizi grammaticali.

15 Questo e altri dati sono stati forniti dalle insegnanti che seguono il progetto. L'atteggiamento dei resiani verso l'uso di una lingua comune è osservabile inoltre nel mio video-documentario intitolato *Govor in pisava v Reziji danes*, prodotto da AVL ISN ZRC SAZU, Ljubljana 2000. Cfr. anche Dapit 2001.

Tale atteggiamento dei resiani è un ulteriore riflesso dell'eccezionale radicamento alle proprie origini. Ciò non si manifesta solamente a livello generale della comunità ma anche a livello di unità minima, visto che fisicamente Resia non è un insediamento unico ma è formata da sei insediamenti principali più le varie borgate. Il monte Canin, protagonista di innumerevoli canti popolari resiani, è stato eletto a massimo simbolo della resianità e viene da tutti riconosciuto come tale. Il bollettino parrocchiale, intitolato *Tapod Čanynowo sinco/All'ombra del Canin*, illustra perfettamente anche l'uso pratico del simbolo. Allo stesso tempo però i resiani sono molto attenti a sottolineare le differenze con le comunità delle altre frazioni, fra cui può nascere pure un certo astio. Tali differenze vengono esplicitate dai resiani a livello linguistico perfino creando aneddoti, di solito spiccatamente ironici, riguardanti le altre parlate resiane che vengono percepite talvolta come ridicole e definite addirittura incomprensibili. Esistono quindi una profonda coscienza e identità collettive di appartenere alla comunità ma allo stesso tempo nessuno è in grado di rinunciare ai segni e simboli, in questo caso linguistici, che ne caratterizzano l'appartenenza all'unità minima. Anzi, in base a vari indizi, essi rivelerebbero ancora oggi un profondo bisogno di distinzione. I modelli e sistemi linguistico-culturali rilevati a Resia risulterebbero, almeno per il momento, inferiori al concetto di entità comune, oppure diversi rispetto a quello di microlingua, o microlingua letteraria o ancora lingua di un gruppo etnico minore¹⁶, attribuito anche al resiano, riconoscendone quindi in un certo senso l'autonomia e l'individualità, da un lato tanto gradite ai resiani. Ogni definizione rischia di essere univoca o eccessivamente semplificante dal punto di vista socio- e psicolinguistico nonché culturale ed è purtroppo difficilmente applicabile al caso resiano se non viene sottomessa alla reale situazione linguistica. Essa rivela infatti una tendenza atomistica, frammentandosi continuamente in ulteriori microsistemi che, anche in generale dal punto di vista dell'identità, forse tendono in definitiva all'individuo. Una congerie di forze e spinte ancora molto vitali che, attraverso varie tappe, dall'individuo transitano alla comunità e vice-

16 Cfr. l'interessante posizione di A.D. Duličenko che nell'ambito slavo ha elaborato il concetto di "microlingua letteraria" includendo in questa categoria anche il resiano (Duličenko 1981). Negli ultimi studi invece utilizza una definizione più ampia per la stessa questione: *Jazyki malych etničeskich grupp* (Duličenko 1998).

versa, rappresenta la mia percezione della dinamica interna che muove e regola l'esistenza dei resiani.

BIBLIOGRAFIA

- Baudouin de Courtenay, J.I.N.
2000 *Resia e i Resiani. Rez'ja i Rez'jane*, Padova 2000.
- Ciceri, L.
1967 *Impressioni in Val Resia*, "Resia", Numero unico, Primavera 1967, Udine 1967: 10-12.
- Dapit, R.
1995 *La Slavia Friulana. Lingue e culture... Bibliografia ragionata. Beneška Slovenija. Jezik in kultura... Kritisčna bibliografija*, Cividale-Čedad, San Pietro al Natisone-Špeter 1995.
2001 *Sociolingvistično raziskovanje v Reziji in odmev tega dela v vzgojno-izobraževalnem sistemu in v družbi*, "Glasnik Slovenskega etnološkega društva", 41, 1-2, Ljubljana 2001: 68-70.
- Duličenko, A.D.
1981 *Slavjanske literaturnye mikrojazyki*, Tallinn 1981.
1998 *Jazyki malych etničeskich grupp: status, razvitie, problemy vyživaniya*, in: *Jazyki malye i bol'shie. In memoriam Acad. Nikita I. Tolstoj*, (Slavica Tartuensia 4), Tartu 1998: 26-36.
- Faggin, G.
1985 *Vocabolario della lingua friulana*, Udine 1985.
- Ivanov, A.
1984 *Per un consuntivo della "Querelle" sui resiani*, in: *Miscellanea Slovenica dedicata a Martin Jevnikar*, Università degli Studi, Udine 1984: 87-92.

- Loschi, G.
1898 *Resia. Paese, abitanti, parlate. Saggi di letteratura popolare*, Firenze 1898.
- Matičetov, M.
1981 *Resia. Bibliografia ragionata 1927-1979*, Udine 1981.
1982 *Sulla "Lingua Illirica, o sia Reseana"*, "Metodi & Ricerche", n.s. I, 2, Udine 1982: 94-95.
1993 *Resia. I. Dimensione linguistica*, in: *La cultura popolare in Friuli. "Lo sguardo da fuori"*, Atti del convegno di studi (a cura di G. Fornasir, G.P. Gri), Udine 1993: 57-94.
- Pirona, G.A.; Carletti, E.; Corgnali, G.B.
1992 *Il nuovo Pirona. Vocabolario friulano*, Udine 1992.
- Potocki, J.
1984 *Die Slaven im Thale Resia*, in: *Jan Potocki 1761-1815. Brevi cenni sui resiani. Dati biografici*, A. Longhino-Arketöw, Resia-Grassau 1984: 17-23.
- Ramovš, F.
1928 *Karakteristika slovenskega narečja v Reziji*, "Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino", VII, Ljubljana 1928: 107-121.
- Sreznevskij, I.I.
[1959] *Gli Slavi del Friuli (Friul'skie slavjane)*, Resia [1959].
- Steenwijk, H.
1992 *The Slovene Dialect of Resia: San Giorgio*, Amsterdam-Atlanta 1992.
1994 *Ortografia resiana. Tö jošt rozajanskë pisanjê*, Padova 1994.
1999 *Grammatica pratica resiana. Il sostantivo*, Padova 1999.
- Valente, S.
1878 *Sul linguaggio slavo della Valle di Resia in Friuli*, Sankt-Peterburg 1878.

Viviani, Q.
1982 [1827]

Gli ospiti di Resia. Romanzetto, Udine 1982.

POVZETEK

REZIJANSKA IDENTITETA MED MITOM IN IDEOLOGIJO: VPLIVI NA JEZIK

Samopodoba Rezijanov o lastnem etničnem izvoru je obarvana z mitičnimi odtenki: izhaja namreč iz prepričanja, da so Rezijani ruskega izvora oz. da so bili njihovi predniki ruski vojaki oz. častniki ali dezerterji, ki so pobegnili in se zatekli v takrat nenaseljeno Rezijansko dolino. Iz tega stališča zanikajo pripadnost slovenskemu narodu.

Prva pričevanja o "mitičnem" izvoru Rezijanov so z začetka 19. stoletja, čeprav je že ob koncu 18. stoletja Jan Potocki med obiskom v Reziji poslušal zgodbo o tem, kako je prvi Rezijan prišel v te kraje z Atilo. O ruskem izvoru Rezijanov je prvič poročal A. Sostero leta 1811 v okviru ankete o ljudskem izročilu na tem področju. Tudi I. Sreznevskij v študiji *Friul'skie Slavjane* iz leta 1841 večkrat omenja odnos Rezijanov do Rusov. Nekaj desetletij kasneje, leta 1876, je J. Baudouin de Courtenay v študiji *Rez'ja i Rez'jane* zanikal "rusko" idejo, istočasno pa je uvedel teorijo, da so v rezijanskem narečju prisotni tipični elementi turanskih oz. uralo-altaičnih jezikov: gre za teorijo o t.i. "vokalni harmoniji", ki jo je sam Baudouin kasneje opustil. V drugi polovici 19. stoletja je še nekaj poskusov, ki podpirajo slovenski in ne ruski izvor Rezijanov (prim. Loschi, Valente). Šele leta 1928 Fran Ramovš v članku *Karakteristika slovenskega narečja v Reziji* določa za rezijanščino prostor med slovenskimi primorskimi narečji. Podobno stališče kažejo rezultati vseh poznejših znanstvenih raziskav.

Mitične predstave o Rezijanih so kljub znanstvenim dosežkom preživele do današnjega dne znotraj in zunaj rezijanske skupnosti. V dnevnem časopisju Furlanije-Julijske krajine na primer lahko še vedno beremo, da so Rezijani starorusko pleme, ki kot tako naj ne bi sodilo v državni zakon št. 38/2001 o zaščiti Slovencev v Italiji.

Podoben pristop k lastni samopodobi je mogoče opaziti tudi pri drugih slovenskih skupnostih v Furlaniji, pri Terskih in Nadiških Slovencih. Prebivalci zgornje Terske doline na primer prepoznajo le "slovanski" izvor svojega jezika (le redki slovenski), medtem ko se v Nadiški dolini pojavlja dodatni problem oz. nasprotje med krajevno in knjižno obliko slovenščine. Zaradi rabe knjižnega jezika v raznih inštitucijah in pred-

vsem v okviru Študijskega centra Nediža v Špetru, kjer pouk poteka dvojezično, delno prevladuje mnenje, da to ne ustreza niti krajevnemu položaju jezika niti pričakovanju prebivalstva, ker naj bi slovenski knjižni jezik ogrožal jezikovno izročilo avtohtonega ozemlja.

Del slovenskega prebivalstva na Videnskem se je odpovedal svoji izvorni identiteti in se je vključil v sistem večinskega naroda. V položaju drugačnosti je psihološki pritisk očitno nevzdržen, ker je slovensko prebivalstvo na svojem ali na sosednjem etnično mešanem področju izpostavljen vsakršnemu pritisku, ki ga posredno ali neposredno opozarja na znake manjvrednosti. Drugačno stališče je razvidno pri Rezijanih, ki so se pravtako delno vključili v furlanski ali širši sistem, kljub temu pa svoj kompleks manjvrednosti doživljajo na minimalni ravni. Ponosni so na svojo rezijanskost in na to, da so poseben narod: priznanje rezijanske identitete zato ni problematično, saj se na ta način lahko otresajo etikete, ki jih določa kot Slovence.

Tudi Furlani gledajo na Rezijane kot na svojevrsten narod in odkrivajo njihove lastnosti na nivoju jezika in življenjskih navad, ki se včasih bistveno razlikujejo od furlanskih. Rezijani so daleč naokrog znani zaradi svojih ekonomskih dejavnosti, saj so moški do nedavnega delali kot brusači (*brūzarji*) in potujoči prodajalci (*kramarji*) ne samo po Furlaniji, ampak tudi po Srednji Evropi in na Balkanu, ženske pa so prosjačile po Furlaniji in sosednjih krajih današnje Slovenije. Za Furlane beseda *Rosèan* (Rezijan) velja kot sinonim za grobega, jeznoritega in neprijaznega človeka: to pomensko lastnost beležijo tudi furlanski slovarji.

Rezijani zelo globoko doživljajo svojo identiteto in najznačilnejši izrazi njihove kulture (glasba, ples, ustno izročilo) so samo delno primerljivi s kulturnim izročilom sosednjih skupnosti, predvsem s slovenskimi. Dejstvo je, da so Rezijani razvili poseben občutek pripadnosti "samemu sebi" in tako bistveno utrdili svojo samozavest. Razumljivo je sicer, da Slovenci v Furlaniji niso razvili istega občutka pripadnosti kot ostali Slovenci v matični državi, saj je skupno etnično ozemlje sodilo skoraj vedno k dvema različnima upravno-političnima svetovoma. Poleg tega kažejo narečne različice, predvsem v Reziji, na številne krajevne značilnosti na vseh ravneh jezika, ob tem pa je stik z romanskimi jeziki močno vplival na samo podobo teh narečij. Rezultat te plodne interakcije med kulturami in jeziki je zelo opazna razlika med slovenskimi narečji v Furlaniji, posebej rezijanščino, in standardno slovenščino. Ta oddaljenost bistveno vpliva na prepoznavanje in sprejemanje slovenskega knjižnega jezika kot lastnega.

V zvezi z vprašanjem o identiteti je potrebno omeniti še svojevrstno stanje rezijanskega jezika, ki je v fazi normiranja. Konkretno pobudo je dala Občina Rezija pred približno desetimi leti, čeprav je projekt rezijanskega knjižnega jezika nastal že več kot pred dvajsetimi leti. Gre ne-

dvomno za izreden primer, če pomislimo, da skupnost, ki uradno šteje nekaj manj kot 1300 prebivalcev, zahteva za svoje komunikacijske potrebe ustrezno kodifikacijo. Za projekt normiranja rezijanščine skrbi Han Steenwijk, ki je leta 1994 izdal *Tö jošt rozajanskë pisanjê. Ortografia resiana*, pravopis standardne rezijanščine in štirih glavnih govorov: Bila (*San Giorgio*), Njiwa (*Gniva*), Osoanë (*Oseacco*), Solbica (*Stolvizza*). Leta 1999 je Steenwijk objavil prvi del rezijanske uporabne slovnice (samostalnik) z naslovom *Grammatica pratica resiana. Il sostantivo*. Standardna rezijanščina je v bistvu normiran jezik, ki naj bi pomenil enotno izrazno sredstvo za vso rezijansko jezikovno skupnost. Glede na to, da je rezijanščina sestavljena iz več govorov, standardni jezik ne obstaja kot ustno izrazilo, trenutno je namenjen samo pisni rabi v običnih komunikacijskih situacijah (na primer na plakatih, vabilih in napisih). Rezijani ohranjajo vsekakor možnost pisave v štirih glavnih govorih. Standardna rezijanščina združuje njihove skupne in najpogostejše značilnosti, vendar je Rezijanom tuji jezik, zato vsakdo raje uporablja svojo (pisno) različico.

Krajevni inštituciji Občina Rezija in Kulturno društvo "Rozajanski Dum" sta v zadnjih letih podpirali tisk učnega gradiva v standardnem jeziku (oz. v pisavi rezijanskih govorov) za šolsko populacijo. V vrtcu in v osnovni šoli (*Scuola materna ed elementare*) je v učni načrt vključen tudi predmet o spoznavanju rezijanskega jezika in kulture. Zanimivo je, da kriteriji pouka predvidevajo obravnavo vseh štirih govorov; podobno kot odrasli so namreč tudi rezijanski otroci navezani na jezik svoje vasi. To dejstvo priča o izredni ukoreninjenosti rezijanskega človeka, ki je opazna na vseh ravneh njegovega življenja. Rezijani svojo identiteto doživljajo kot skupnost, obenem pa tudi kot manjšo enoto oz. kot vas in zaselek ali celo kot del vasi. Vsak Rezijan ščiti in izpostavlja svoj individualni izraz, predvsem jezik. Kot kaže, je medsebojno razlikovanje še vedno pomembno, morda celo funkcionalno sami eksistenci Rezijanov.

Če je možno ali sploh upravičeno povzemati notranje poteze rezijanske skupnosti, potem naj povem, da so razvidne določene silnice, ki se od pozameznika prenašajo na skupnost in obratno. Kompleksnost teh vezi ustvarja posebno in izredno zaznavno živahnost. To pa je podoba, ki določa in vodi eksistenco Rezijanov in ki jo razumem kot njihovo specifično notranjo dinamiko.

REVIEWS

Marc L. Greenberg, *A Historical Phonology of the Slovene Language*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 2000, 200 str.

Ni novost, da potrebujejo slovenisti in slovenistika novo in podrobno zgodovino slovenskega jezika. Naša prva ugotovitev je torej, da obsežna in bolj ali manj izčrpna zgodovina slovenskega jezika še ni bila napisana. Ramovševa dela seveda ostajajo dragocena za strokovnjake, vendar gre za knjige in prispevke, ki so bili objavljeni še v prvi polovici prejšnjega stoletja (prim. Ramovš 1924; Ramovš 1935); ta jezikoslovni opus je ostal nedokončan, saj se nanaša le na posamezne dele jezikovne zgodovine ali pa predstavlja samo kratek oris razvoja slovenščine (Ramovš 1936 [1995]). Riglerjeva knjiga kljub naslovu obravnava samo razvoj slovenskega jezika v protestantski dobi (Rigler 1968). Drugo pomembno (in kot tako dovolj obširno in sistematično) delo je brez dvoma Lenčkova znana knjiga (napisana v angleščini) o strukturi in zgodovini slovenskega jezika (Lencek 1982). Vsekakor pa bi se danes moglo dopolniti tudi Lenčkovo gradivo, ker je v zadnjem času izšlo nekaj novih publikacij oz. raziskav, ki nudijo dodatne lingvistične podatke predvsem za rekonstrukcijo zgodnjega stanja slovenščine. V mislih imamo zadnjo znanstvenokritično izdajo *Brižinskih spomenikov* (BS 1993), objavo dokumentov pisne slovenščine iz tako imenovane rokopisne dobe (Mikhailov 1998) itd.

Prav zaradi takega stanja slovenistike in slovenističnih raziskav se nam zdi zelo pravočasna in važna objava nove knjige o historični fonologiji slovenskega jezika, ki jo je izdala prestižna nemška založba C. Winter v Heidelbergu. Njen avtor je Marc L. Greenberg, še razmeroma mlad, a v slovenistiki že uveljavljen ameriški znanstvenik. Kot profesor na Univerzi v Kansasu ter predstojnik katedre za slovanske jezike in književnosti ima zelo tesne in plodne stike z Ljubljano in je (z M. Snolem) soizdajatelj revije "Slovenski jezik/Slovene Linguistic Studies", Ljubljana, Založba ZRC SAZU. Njegova monografija predstavlja poskus sistematičnega in kronološko prepričljivo utemeljenega opisa zgodovine slovenščine, prim.: "The work gives the first synthetic and comprehensive account of the historical phonology of Slovene from the time of the arrival of Slavs in the Alpine and Balkan regions (ca. the seventh century A.D.) to the present day" (iz povzetka na platnicah). Čeprav gre tudi v tem primeru (kot pri Ramovšu) samo za segment zgodovine slovenskega jezika, in sicer fonološki del, je le-ta predstavljen zelo izčrpno

in natančno: podrobni opisi se opirajo na dialektološko gradivo, na zgodnjeslovenske jezikovne vire, na spomenike iz reformacijske dobe, tudi na poznejše lingvistične podatke in na gradivo sodobne knjižne slovenščine ("the modern standard language"). Poleg tega so navedene fonološke in tipološke paralele med slovenščino in drugimi slovanskimi (predvsem srbohrvaščino, češčino in slovaščino), neslovanskimi (nemščino, italijanščino, furlanščino) in celo neindoevropskimi (madžarščino) jeziki. Knjiga vsebuje v uvodnem delu vrsto informativnih podatkov o slovenščini (prvo poglavje *Introduction*, s. 19-62), sicer pa je izrazito strokovna, kar je dobro razvidno že iz naslovov drugih poglavij: II. *Phonological Processes at the Time of Slavic Settlement in the Eastern Alps* (s. 63-86); III. *Slovene Outcomes of Some Late Common Slavic and General South Slavic Developments* (s. 87-104); IV. *Slovene Innovations* (s. 105-127); V. *The Dialect Disintegration of the Slovene Speech Territory* (s. 128-166). Temu glavnemu delu knjige sledijo trije važni dodatki (*Appendix* 1, 2, 3): *An Overview of Dialect Differentiation as Reflected in Slovene Vowel Systems* (sheme 6-22); *Hierarchy of Stress Retractions from Final Syllables* (tabele 8-16, s. 183-185); *Reference Maps* (dva zemljevida: 1. imen vasi in mest, omenjenih v knjigi; 2. drugih krajevnih in vodnih imen.) Na koncu monografije sta kazalo oblik (*Index of Slovene Words, Word Forms and Phrases*, s. 190-198) in kazalo krajevnih in vodnih imen (*Index of Toponyms and Hydronyms*, s. 199).

Prvo poglavje – *Introduction* – lahko označimo kot pravi uvod v slovenistiko, saj bi ga lahko uporabljali študenti-začetniki (pa tudi strokovnjaki) kot pripomoček, da bi si ustvarili sistematično panoramično vizijo o sodobnem stanju slovenščine in slovenistike. Podpoglavja v *Uvodu* vsebujejo sledeče teme: opazke o virih, klasifikacijo slovenskih narečij (ki jo ameriški jezikoslovec sestavlja na osnovi Logarjevih in Riglerjevih del), seznam dialektov ter dvojno bibliografijo (seznam važnejše literature in seznam zgodovinskih besedil), kronološke in geografske meje slovenščine, odnose med slovenščino in "zahodno slovanščino", odnose med slovenščino in "južno slovanščino", medjezikovne stike (romansko-slovanske, germansko-slovanske in madžarsko-slovanske) in nazadnje izvor sodobne knjižne slovenščine.

Zelo pomembna se zdi avtorjeva težnja, da pri delu upošteva splošni "indoevropski" okvir (opis stikov med jezikovnimi skupinami), kakor tudi bolj lokalni in konkretni (klasifikacija dialektov, ki pravzaprav pogosto manjka v raznih slovenističnih priročnikih.) Greenberg zagovarja obstoj sedmih narečnih skupin: I. *Upper Carniolan*; II. *Lower Carniolan*; III. *Styrian*; IV. *Pannonian Group*; V. *Carinthian*; VI. *Littoral Group*; VII. *Rovte Group*, dodaja še *Dialects of Heterogeneous Origin*. V te skupine je vključeno 48 posameznih narečnih enot. Smiselno in

konstruktivno je tudi dejstvo, da avtor upošteva ves jezikovni asortiment – od srednjeveških tekstov do narečnih besedil (to ne velja samo za uvod, ampak tudi za ožje strokovni del monografije.) Zaključke ilustrirajo številni zemljevidi in sheme.

V uvodnem poglavju se avtor pogosto opira na Ramovša, zlasti ko gre za fonetični razvoj zgodnje slovenščine in za domnevno delitev praslomanščine v njeni južnoslovanski hipostazi (praslomanščina, prakajkavščina, pračakavščina po eni strani, praštokavščina po drugi.) Greenberg poskuša dopolniti Ramovšev seznam značilnih lastnosti in posebnosti skupnega slovensko-kajkavskega jezikovnega razvoja, upošteva pa tudi raziskave drugih strokovnjakov, npr. Belića in Ivšića (s. 42-50), tako da ima bralec pred sabo sintetično analizo večine znanstvenih teorij.

V naslednjih poglavjih (II.-V.) poskuša avtor slediti kronološkemu redu fonetičnega oz. fonološkega razvoja slovenščine: od fonetičnega sistema praslomanščine (*Common Slavic*, II. poglavje) preko južnoslovanske faze (*Late Common Slavic – South Slavic*, III. poglavje) k slovenskim inovacijam (IV. poglavje) in narečnemu razčlenjevanju slovenščine (V. poglavje). Greenberg natančno obravnava različne fonetične pojave (**tl*, **dl* > *l*; **g* > *g*; spremembo naglasa in naglasni premik; potem pa kontrakcijo, Stang-Ivšičev zakon, **r'* > *rj*, rotacizem *ž* > *r*), vrsto slovenskih (včasih tudi kajkavskih) refleksov praslomanških glasov. Med slovenske inovacije sodijo po mnenju avtorja retrakcija neocirkumfleksa, izginotje nazalnosti in cela vrsta drugih fonetičnih pojavov. Na koncu III. poglavja (s. 125-127) je shema, ki naj bi predstavljala sistem slovenskega vokalizma od pribl. 11.-12. stol. Greenberg upošteva maksimalno število morebitnih staroslovenskih glasov in predlaga tudi teritorialno členitev svoje sheme oz. štiri inačice sistema: severno, zahodno, vzhodno in južno.

Podrobno je opisano dialektno razčlenevanje zgodnje slovenščine. V knjigi se sploh vidi avtorjeva težnja k dialektološkim raziskavam. To je razvidno tudi iz *Prvega dodatka*, ki vsebuje pregled fonetičnih razlik, odraženih v dialektih (*Appendix 1: An Overview of Dialect Differentiation as Reflected in Slovene Vowel Systems*), kjer Greenberg navaja kar 22 fonetičnih sistemov raznih slovenskih narečij. Na narečja se nanaša tudi *Drugi dodatek*, ki je posvečen umiku naglasa z zadnjega zloga (*Appendix 2: Hierarchy of Stress Retraction From Final Syllables*).

Kot že rečeno, je Greenbergova knjiga predvsem strokovna, ozko lingvistična. Kljub temu da bi avtor rad uporabil kar ves jezikovni material, ni težko opaziti prednosti, ki jo daje dialektološkemu podatku (ki so seveda važni, indikativni in tudi številnejši.) Omenili smo že upoštevanje srednjeveškega gradiva, morda bi bilo primerno, ko bi bil avtor zajel v obravnavo tudi posebnosti jezika protestantskih piscev, in to zato,

ker predstavlja njihov jezik nekakšno "nihalo" oz. prehod od narečja (več narečij) h knjižnemu "breznarečnemu" jeziku.

Kot pomanjkljivost ureditve (ne pa vsebine!) Greenbergove knjige bi omenili način navajanja bibliografskih podatkov. Po vsakem posameznem poglavju najdemo *Selected Bibliography*, medtem ko splošnega seznama literature ni. Tako se je precej težko orientirati v bogati znanstveni literaturi, ki jo citira avtor. Ker imenskega kazala tudi ni, je iskanje po knjigi, če jo uporabljate le za posamezne strokovne konzultacije (kar se dandanes lahko in pogosto dogaja), precej zamudno.

Knjiga je jezikovno zelo dobro pregledana. Opazili smo samo nekaj nebitvenih škratov (prim. *handschriftliche* namesto *handschriftliche*, s. 34; *aus der südslavischen Sprachen* namesto *aus den...*, s. 42; *teorii* namesto *teorij*, s.42; *Volkerwanderung* namesto *Völkerwanderung*, s. 55.)

Informacija o Greenbergovi knjigi je tudi na Internetu: <http://www.amazon.de/exec/obidos/ASIN/3825310973>.

Objava *Historične fonologije slovenskega jezika* je zelo pomemben dogodek za sodobno slovenistiko. To ugotavljamo z velikim zadovoljstvom in v upanju, da bomo kmalu imeli priložnost brati še druga dela Marca L. Greenberga (npr. o historični morfologiji slovenskega jezika), ki naj bi dopolnila sliko zgodovine slovenskega jezika, zgodovino, ki jo je avtor tako uspešno začel rekonstruirati.

LITERATURA

BS

1994

Brižinski spomeniki. Znanstvenokritična izdaja, ured. F. Bernik in dr., "Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Razred za filološke in literarne vede", Dela 39, Ljubljana 1993.

Lencek, R.L.

1982

The Structure and History of the Slovene Language, "Slavica", Columbus, Ohio 1982.

Mikhailov, N.

1998

Frühslovenische Sprachdenkmäler. Die handschriftliche Periode der slowenischen Sprache (XIV. Jh. bis 1550), Amsterdam-Atlanta 1998.

- Ramovš, F.
1924 *Historična gramatika slovenskega jezika*, II: *Konzo-*
nantizem, Ljubljana 1924.
- 1935 *Historična gramatika slovenskega jezika*, VII: *Dia-*
lekti, Ljubljana 1935.
- 1936 [1995] *Kratka zgodovina slovenskega jezika*, I, Ljubljana
1936 (ponatis: Ljubljana 1995).
- Rigler, J.
1968 *Začetki slovenskega knjižnega jezika*, Ljubljana
1968.

Nikolai Mikhailov

Maria Dąbrowska-Partyka, *Teksty i konteksty. Awangarda w kulturze li-*
terackiej Serbów i Chorwatów, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagielloń-
skiego, Kraków 1999.

Na naslovnici svoje knjige *Teksty i konteksty (Tekstovi i konteksti)* Maria Dąbrowska-Partyka, profesorica slavistike na Jagiellonskom Sveučilištu u Krakovu kaže da je njezina knjiga više “putovanje po temama” nego književno-povijesna monografija. S tom odredbom možemo se složiti samo uz napomenu da je plan tog putovanja bio itekako pomno razrađen i realiziran.

Povijest književnosti je, kao područje na kojem se sukobljavaju suprotni interesi, kao što kaže autorica, polje kompromisa između konkretnog i uopćenog, između vrednovanja i autonomije pojedinačnog, stoga pred povjesničarom književnosti stoji izuzetno težak zadatak – stvaranje određenog modela uređenja pojedinačnih činjenica. Idealni model je onaj, koji uspijeva postići maksimum unutrašnje koherencije i upravo je taj cilj vrlo uspješno ostvaren u ovoj knjizi. Autorica, svjesna vlastitih pretpostavki i ograničenja koja uzrokuju određenu selekciju i hijerarhizaciju činjenica, precizno konstruira jezik opisa, što je za nju istoznačno s izborom određenog modela stvarnosti.

S obzirom da se “putovanje po temama” odvija na prostoru kulture, bolje rečeno, avangardne književnosti Srba i Hrvata početka XX. stoljeća, knjiga počinje poglavljem posvećenim avangardi kao povijesno-književnoj kategoriji koja se realizira u okvirima dvaju osnovnih modela. Prvi je zasnovan na shvaćanju avangarde kao “estetske pojave” – poetike, konvencije, stila, dok je drugi utemeljen na shvaćanju avangarde kao

“stanja svijesti” i pretpostavlja sociološki, psihološki ili čak politički pristup. Određeni model podrazumijeva preferencije određenih pretpostavki ali ne isključuje postojanje drugih. Njihova iscrpna prezentacija vodi zaključku da avangarda *nije samo* književno-povijesna kategorija. Zanimljivo je proučavati avangardu na prostorima srpske i hrvatske književne kulture, dakle kultura koje su svjesne svoje različitosti u odnosu na europsku tradiciju, koje tu situaciju često shvaćaju kao izvjesno “zaostajanje” unatoč tome što je ova različitost vrlo često njihova velika prednost, kao mjesto susreta određenog “stanja svijesti” koje sadrži kulturnu pripadnost i identitet njezinih učesnika s (anti)estetskim jezikom avangarde. S tog aspekta autorica analizira nekoliko “tekstova” u njihovom kulturnom “kontekstu” i način na koji realiziraju ideju avangardizma.

M. Dąbrowska-Partyka proučava, novu po svojoj prirodi i funkciji, koncepciju parodije svojstvene avangardnoj umjetnosti na primjeru Stanislava Vinavera i njegovih *Pantoligija*, književnih parodija koje predstavljaju specifičnu kritičku povijest srpske književnosti. Bit parodije leži u njezinoj metatekstualnosti. Njezino postojanje ovisi o dovoljno intenzivnom postojanju drugoga teksta ili tekstova koji su konstrukcijski izraziti i stabilno smješteni u hijerarhijskoj književnoj strukturi. Osnovni tekst kulture na koji se pozivaju parodije S. Vinavera je službeno sredena književna tradicija. Do trenutka dok je njegova pažnja zaokupljena estetskom problematikom, njegove parodije ne prelaze granice klasične “unutarumjetničke” intertekstualnosti. U trenutku kada je napad samo prividno usmjeren prema stilu, a u biti su mu cilj kulturni stereotipi lansirani od strane “profesora uredne književnosti” i čvrsto ukorijenjeni u društvenoj svijesti, parodije ulaze u sferu “teksta života”. Parodija otkriva pred čitateljem ono što bi morao sam mukotrpno tražiti. Ona je konstruktivistička destrukcija, ali istovremeno traži od čitatelja suradnju, u najmanju ruku traži poznavanje kodova na koje se poziva. U avangardnoj književnosti parodistički stav usmjeren prema kulturnoj stvarnosti postaje jednom od osnovnih intelektualnih tehnika avangarde, postaje njezinim “načinom života” u odnosu na kulturnu tradiciju. Dekonstrukcija u tom slučaju pretpostavlja i postojanje sekundarne konstrukcije usmjerene na cjelovitost rušenog modela i novu integralnost budućeg. Radikalno prevrednovanje tradicije je točka u kojoj se susreću parodija i idejno-umjetnička svijest avangarde. Pravi objekt Vinaverovih parodija nije narodna pjesma niti izvorni folklor, već mehanizmi njezine ideološke nobilitacije, način na koji funkcionira u institucionalnoj kulturi, proces pretvaranja folkloru u “čisto nacionalnu” paradigmu visokog stila, podizanje narodne poezije do ranga bezalternativnog uzora nacionalne književnosti. Parodije otkrivaju mehanizam ideološke manipulacije skriven u tekstovima, pretvaranje folklorističke politike i stereotipa nacionalnog mentaliteta u oružje političke propagande. Njegove parodije

predstavljaju gotovo potpuni prikaz semantičkog i stilskog repertoara falsificirane nacionalne kulturne autorefleksije, koja je svjesnom manipulacijom elementima narodne umejtnosti, njihovom prvobitnom semantikom i konotacijama stvarala i prenosila lažne vrijednosti. Zahvaljujući tome, osim što imaju književnu dimenziju, one postaju i registar specifičnih “tekstova života” – karakteristika psiholoških i društvenih pojava. Povijest je, naime, pokazala da nesposobnost ili nespremnost da se pristupi kritičkoj analizi povijesti može biti opasna.

U parodijama svoje mjesto nalazi i hrvatska književnost, kao i hrvatsko mitologiziranje pripadnosti europskom i latinskom kulturnom krugu, te stvaranje još jedne čisto kolektivističke vizije nacionalne kulture, koja predmetom i ciljem djelovanja čini kolektiv nauštrb uloge i pozicije pojedinca.

Posebnu pažnju zaslužuje priča koju nam je ispričala autorica knjige, o sudbini koju je doživjelo Vinaverovo djelo. Službena povijest književnosti je, u pokušaju nobilitacije, njegovo antinormativno stvaralaštvo pretvorila u normu i uredila u skladu s važećim normama. Time ga je pretvorila u specifičnu autoparodiju uvodeći ga u posve kriva značenja i konotacije, suprotna prvobitnim namjerama.

Drugi lik, koji na sebi svojstven način realizira ideju avangardizma je Tin Ujević. Prateći njegovo stvaralaštvo ne možemo ne primjetiti stalni sukob između potrebe traženja svog prostora i stalnog bijega od bilo koje klasifikacije. Viziju svog rodnog kraja konstruira kao sliku povijesnog, kulturnog i osjećajnog *međuprostora* – kao granično mjesto, isprepleteno, ambivalentno, mjesto čiji je poredak konflikt, interferencija, višeznačnost. Svoju pripadnost međuprostoru manifestira odnosom prema kulturnoj tradiciji – njezin sadržaj ne želi niti radikalno likvidirati niti poslušno ponavljati. S tog aspekta, na iznimno zanimljiv i nov način, autorica knjige inepretira poznat Ujevićev sonet *Oproštaj* (1914) i neobičnu semiotičku gestu višestupnjevitog prevođenja koje je izveo sam autor na stranicama *Hrvatske mlade lirike*. Intrigantna gesta javnog prikazivanja situacije prijevoda izražava ambivalentan odnos Ujevića u odnosu na barem tri sfere hrvatske tradicije i u odnosu prema tradiciji kao integralnoj cjelini. Nemoguće je prevesti sve što se nalazi između službenog suvremenog štokavskog, starog latinskog govora, topline dalmatinskog, arhaičnog štokavskog. Prijevod je nemoguć ali moguća je “priča” o jeziku i višejezičnosti. Kontinuitet kulture je u potencijalnoj prisutnosti “svega”. Bunt je moguć samo zahvaljujući činjenici da imamo što odbaciti. Ambivalentnost nacionalnog međuprostora je vrijednost koja omogućava pronalaženje svog individualnog, posebnog lica. I kako zaključuje M. Dąbrowska-Partyka, Ujević je realizirao stvarnu promjenu modela kulturne i umjetničke hrvatske autorefleksije. Monološki, evolu-

cijski i unifikacijski stil mišljenja pisaca-ideologa devetnaestog stoljeća, zamjenio je dijaloškim, polimorfnim modelom.

Treći “zasebni svijet” koji razmatra i interpretira autorica je svijet koji govori o nemogućnosti govora, svijet stvaralaštva Momčila Nastasijevića. Stvaralaštvo koje teži samolikvidaciji iskaza pjesnički posao shvaća kao postepenu eliminaciju svega što zasjenjuje savršenu formu. Pjesnički jezik M. Nastasijevića oslobođen je svih logičnih i estetskih ograničenja prisutnih u okvirima srpske tradicije što čini njegovu poeziju “nerazumljivom”. Nažalost struktura recepcijske situacije analogna je situaciji koji su doživjeli Vinaver i Ujević. Njegovi interpretatori pokušavaju “shvatiti” i klasificirati nešto, što se cijelim svojim bićem suprotstavlja racionalističkoj i empirijskoj klasifikaciji. Pokušavaju obraniti Nastasijevića pred Nastasijevićem ne shvaćajući da postoji pjesništvo ali ne postoji njegova poetika.

Budući da je autorica knjige do kraja konzekventna u svom izlaganju, poglavlju posvećenom Nastasijeviću prilaže aneks koji ne sadrži prijevode, s obzirom da je to stvaralaštvo također i neprevodljivo, već odlične “poljske parafraze” njegovih pjesama.

Maria Dąbrowska-Partyka je uspjela pronaći i sustavno prikazati zajedničke elemente koji povezuju “zasebne” svijetove velikih individualnosti srpske i hrvatske književnosti unatoč ili upravo zbog činjenice da je svaki od njih pronašao svoj vlastiti oblik jezika avangarde.

Knjiga predstavlja značajan doprinos književno-povijesnoj slavističkoj znanosti, iznenađuje novim interpretacijama književnih činjenica o kojima je, kako se činilo, sve već bilo rečeno i, konačno, zahvaljujući vrlo opširnim bilješkama, razumljiva je i zanimljiva čitatelju koji ne pripada slavističkim krugovima.

Jolanta Sychowska-Kavedžija