

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

# SLAVICA TERGESTINA

6

Studia russica II

Edited by

Patrizia Deotto  
Mila Nortman  
Ivan Verč

Trieste  
1998

*Slavica tergestina*

Università degli Studi di Trieste  
Scuola Superiore di Lingue Moderne  
per Interpreti e Traduttori  
via Fabio Filzi, 14  
34132 Trieste (Italy)

Tel.: (+) 40 / 6762361

Fax: (+) 40 / 6762362

(+) 40 / 6762301

Internet: <http://www.sslmit.univ.trieste.it/>

E-mail: [ivan.verc@spin.it](mailto:ivan.verc@spin.it)

[verc@sslmit.univ.trieste.it](mailto:verc@sslmit.univ.trieste.it)

[pdeotto@mbox.vol.it](mailto:pdeotto@mbox.vol.it)

[deotto@sslmit.univ.trieste.it](mailto:deotto@sslmit.univ.trieste.it)

*Cover page*

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

© 1998 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

- 5 „Зимний путь” у Пушкина. („Национальная” природа – кухня истории как культуры)  
*Александр Иваницкий (Москва, Россия)*
- 37 Пространство и движение в повести А. С. Пушкина *Пиковая дама*  
*Михаил Евзлин (Madrid, España)*
- 55 Сны Раскольникова в перспективе мифопоэтической традиции  
*Katrin Jahl (Budapest, Magyarország)*
- 101 *Мотив музыки в Крейцеровой сонате Л. Н. Толстого*  
*Gyöngyi Téren (Budapest, Magyarország)*
- 125 *Сожжённый роман Я. Э. Голосовкера в контексте Легенды о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского и романа М. Булгакова Мастер и Маргарита*  
*Alexander Graf (Klagenfurt, Österreich)*
- 145 Некоторые мотивы в ранней прозе М. Булгакова  
*Ивана Секички (Београд, Југославија)*
- 163 Несобственно-прямая речь и её формы во второй части романа Ю. К. Олеси *Зависть*  
*Sandra Rigato (Padova, Italia)*
- 197 Материалы для изучения итальянского текста в русской культуре  
*Patrizia Deotto (Trieste, Italia)*
- 227 From the Book to the Internet (And What Does Bakhtin Have to Do With It?)  
*Miha Javornik (Ljubljana, Slovenija)*

## REVIEWS

- 243 C. Any, *Boris Eikhenbaum. Voices of a Russian Formalist*, Stanford University Press, Stanford, California 1994, pp. 281.  
*Nicoletta Padovan (Trieste, Italia)*
- 245 Пеэтер Тороп, *Тотальный перевод*, Издательство Тартуского Университета, Тарту 1996, стр. 224.  
*Patrizia Deotto (Trieste, Italia)*
- 251 Marko Juvan, *Domači Parnas v narekovajih: parodija in slovenska književnost*, Literatura, Ljubljana 1997, str. 296.  
*Marija Mitrović (Trieste, Italia)*
- 255 *Быт старого Петербурга*, сост. А. Д'Амелия, А. Конечный, Дж. П. Пиретто, "Europa Orientalis", XVI, 1997, т. 1 (стр. 413), т. 2 (стр. 459).  
*Paola Ferretti (Roma, Italia)*
- 258 *Bahtin in humanistične vede. Zbornik prispevkov z mednarodnega simpozija v Ljubljani, 19.-21. oktobra 1995* (Bakhtin and the Humanities. Proceedings of the International Conference in Ljubljana), uredili: Miha Javornik (gl. ured.), Marko Juvan, Aleksander Skaza, Jola Škulj, Ivan Verč, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1997, str. 308.  
*Margherita De Michiel (Bari, Italia)*

„ЗИМНИЙ ПУТЬ” У ПУШКИНА  
(„НАЦИОНАЛЬНАЯ” ПРИРОДА – КУХНЯ ИСТОРИИ КАК КУЛЬТУРЫ)

Александр Иваницкий

*Метель*, сон Татьяны (V глава *Евгения Онегина*) и глава *Вожатый* в *Капитанской дочке* уже давно живут в читательском сознании как сгусток переплетающихся смыслов (см. Гершензон 1919, Узин 1924, Маркович 1980, 1981, 1989, Виноградов 1941, Непомнящий 1973). Рациональное здесь сходится с интуитивным, поэтому общий смысл остаётся до сих пор туманным.

*Метель* и *Евгений Онегин* – сложные своды аллюзий сентиментальных и романтических форм рубежа веков (Маркович 1980, 1981, 1989, Альми 1987, Тамарченко 1987 и др.). (Отчасти поэтому „литературным” является сознание героинь, Марьи Гавриловны и Татьяны Лариной; литературным опытом внушены и их любовные ожидания.) Все коллизии Гринёва в *Капитанской дочке* – скрытые цитаты из комически-назидательной и героико-авантюрной литературы Европы и России XVIII века (см., напр. работу Степанов 1987).<sup>1</sup> Роман и новелла *Века Просвещения* и рубежа веков становятся у Пушкина предметом изображения и анализа.

В течение „обобщённого” авантюрного сюжета вторгается провиденциальная *стихия* (здесь и далее *курсив мой* – А. И.) и оказывается счастливой (хотя и катастрофической) путеводительницей. В *Метели* это ещё метафора. А в *Евгении Онегине* и *Капитанской дочке* зимняя стихия уже одушевлена (медведь) и олицетворена (Пугачёв) – как безусловный первоисток не только обстоятельств, но и души героя и героини. Этим она выдвигается на роль первопредка, выступая поэтому в форме вещего сна (сон Татьяны) либо как прелюдия такого сна (сон Гринёва в уме, куда его привёл Пугачёв).

Блуждание героя (героини) по снежной целине – не просто композиционное средоточие названных произведений, оно предваряет *историю* (*Метель*), заключает её в себе (*Капи-*

---

<sup>1</sup> О *Капитанской дочке* как систематизированном аллюзивном свode завязок Вальтера Скотта см. Якубович 1939.

танская дочка) – либо обнажает суть национально-культурного движения (путь Татьяны от медведя в „лесной дом” в *Евгении Онегине*). Значит, поняв смысл участия природы в любовной „авантюре” героев и смысл посылаемых ею испытаний, мы выйдем на пушкинское понимание истории как участия природы („почвы”) в формировании национального характера.

Очертим соотношения трёх фабул. В *Онегине* „русский бог”, медведь, гонит, а затем несёт Татьяну через зимнюю целину навстречу „жениху”. В *Капитанской дочке* Пугачёв, символически равный бурану повелитель зимней стихии, выступает „вожатым” Гринёва. Пугачёв выводит героя к „лесному дому” („разбойничьей пристани”). Движения зимней стихии, ведущей героев в *Капитанской дочке* и *Евгении Онегине*, как бы встречны. В *Метели* эти два направления совмещены: „мужской” и „женский” пути сходятся под влиянием путеводительной метели.

### *Метель*

Уже исследователи начала века выделяли провиденциальную роль метели в повести как материнскую. Метель не только сильнее, но и мудрее людей, которые „блуждают и заблуждаются, как дети”, и „(...) выводит помимо их ведома (...) на правильный путь. Она знает их подлинную... волю лучше их самих (...)” (см. Гершензон 1919:135-136; Айхенвальд 1916:148). Не природа – орудие провидения, а провиденциальность – свойство природы-праматери.

Но лишь в одной работе 20-х годов указана порождающая связь катастрофической природы и подобной ей истории (войны), которые последовательно „передают” героев на их пути к супружескому счастью (Узин 1924:52). Метель, а вслед за нею „гроза двенадцатого года” заносит старые и пролагают новые жизненные дороги и, дважды разводя Марию Гавриловну с Владимиром („Владимир уже не существовал: он умер в Москве, накануне вступления французов”; Пушкин 1949:VI: 112<sup>2</sup>), дважды приводят к ней Бурмина.

---

2 Далее ссылки на это издание в тексте работы – *А. И.*

Вторжение стихии рождает для героя ситуацию сказочного (инициационного) испытания. Одинокая церковь, на которую наезжает заблудившийся в степи Бурмин, предстаёт как сказочный „дом в лесу” – место преодоления сказочным героем испытаний и выбора будущей невесты.<sup>3</sup> Зимняя стихия не только преграждает герою старый путь, но внушает ему безотчётную волю к проложению новой, „авантюрной” дороги через снежную целину. Герой движется навстречу стихии: „Непонятное беспокойство овладело [мною], будто кто-то [меня] так и толкал” (VI:117). „Заманивая” героя, стихия вводит его в ситуацию *анекдота* (Бурмина принимают за жениха на чужом венчании), который скрывает спасительный путь обретения суженой. И она же подсказывает ему соответствующий ситуации анекдота/чуда безотчетно-спасительный ответ на вызов: Бурмин из шалости позволяет обвенчать себя с неизвестной и этим неведомо для себя выбирает невесту. Выступив для Бурмина „источником непостижимых и непреодолимых побуждений” (Маркович 1989:74), стихия становится „сказочно-иррациональной областью волшебной игры” (Виноградов 1941:455-459). Эта „игра” – в способности подсознательно угадать скрытый анекдотический вызов природы-праматери и подобным же образом на него ответить. Она обнажает в авантюрном герое черты третьего, „ненормативного” сына или брата волшебной сказки. В этом вызове – суть инициационного испытания героя в „лесном доме”.<sup>4</sup>

В *Метели* стихия пролагает герою новую, „авантюрную” дорогу к альтернативной „станции”: церкви в лесу, месту скрытого „выбора невесты”. Продолжившись войной, она

3 О фольклорной рецепции церкви как „дома мёртвых” (которые служат в ней с субботы на воскресенье) – и, соответственно, как места инициационного приобщения „тому” миру – см.: Новичкова 1994:210. Этим и обуславливается внешне парадоксальный страх перед церковью как „нечистым” местом. О „лесном доме” как инициационном рубеже см. Лурье 1932.

4 Здесь видятся глубокие связи с новеллой Генриха фон Клейста *Маркиза фон О.* („озорное” венчание с неизвестной накануне войны и ожидание неизвестного мужа – безотчётное овладение неизвестной во время войны и поиск неизвестного отца ребёнка). Клейстовскому герою оргийные свойства присущи изначально, война лишь пробуждает их. Естество пушкинского героя формируется и движется единым жизненным потоком природы/войны.

пролагает ему дорогу *службы* как *обретения* невесты. Такова роль природы в зимнем пути героя.

Эпиграф *Метели*, задающий модальность, в которой героиня переживает совершившееся с нею, взят Пушкиным из баллады В. А. Жуковского *Светлана* – вольного переложения баллады Г. Бюргера *Ленора*. Сюжет *Леноры* (свидание с мёртвым женихом) в *Светлане* оказывается сном; пробудившейся героине жених является живым и невредимым. В *Метели* происходит дальнейшее смещение: страшный сон Марьи Гавриловны об утраченном и обречённом на действительную смерть Владимире оканчивается „пробуждением” и браком с другим, „подменным” женихом. Он и есть настоящий суженый, поскольку появляется в жизни героини не в результате „романического” домашнего воспитания (как Владимир), а реальным и необратимым жизненным ходом стихии/истории.

Балладность в повести связана с мотивом „невинной вины”: итоговое счастье двух всё же оплачено гибелью третьего – Владимира (см. Узин 1924:52; Айхенвальд 1916:148). Однако любовники „невиновны” в своём счастье и в несчастье третьего (Владимира). В не встрече Маши с Владимиром и в странном браке повинна метель; в смерти Владимира, в „новоселье” Маши и новой её встрече с Бурминым – война. Природа, выдвигаясь на авансцену как „кухня” истории, отодвигает источник обстоятельств героини в „пра-прошлое”, в область, недоступную её влиянию и пониманию. Этим не только убавляется возможность самостоятельного нравственного выбора (и отсюда мера вины), но и подёргивается туманом для героини смысл происшедшего с нею.

Такое прошлое героиня переживает „балладно”, как смутный сон о „мёртвом женихе”. Сон об умершем Владимире не вещий, он не открывает героине смысла происшедшего с нею. Наоборот, замыкает перед нею путь к пониманию первопричин её счастья и несчастья. Своим тёмным смыслом он ориентирован не на сентиментальную покаянную память, а на романтическое забвение. Он снится, чтобы исчезнуть с пробуждением. Поэтому, с одной стороны, „(...) созвучие балладным темам и приближение к балладной атмосфере создаёт ощущение прикосновения к субстанциональным тайнам бытия”, а с другой, „(...) в «зоне» Марьи Гавриловны метель сов-



падает с балладной темой (...) укоров совести” (Маркович 1989:73-75).

Став первоисточком событий и обуславливая „невинную вину” перед оставленным прошлым, природа рождает и соответствующий „балладный” контекст её переживания. Такова роль природы в „зимнем пути” героини.

### *Сон Татьяны*

В кульминационных главах *Евгения Онегина* и *Капитанской дочки* (сон Татьяны в V главе *Евгения Онегина* и глава *Вожатый* в *Капитанской дочке*) путеводительная стихия олицетворена, соответственно, в медведе и Пугачёве. Инициация (приобщение стихийному первоистоку и „временная смерть”) из скрытой превращается в явную, а сам „зимний путь” становится символическим обобщением национальной истории. Таким образом, дорога любовной авантюры, возвращаясь к сказке, получает национально-исторические и национально-культурные измерения.

На преемственность сна Татьяны и *Метели*, имеющих общий балладный адрес эпиграфов (*Светлану Жуковского*), указывали в разное время В. М. Маркович (Маркович 1989:74) и В. В. Виноградов, отметивший, между прочим, важное контекстуальное обстоятельство: „(...) до середины 20-х годов Светлана считалась лучшим и высшим воплощением *национального* характера русской девушки” (Виноградов 1941: 455-456).

Путь Татьяны, обобщённый в её вещем сне, безусловно повторяет и развивает смысл брачного пути Марьи Гавриловны. Обеим героиням ожидание и узнавание жениха внушено романским воспитанием. Героиня живёт,

(...) себе присвоя  
Чужой восторг, чужую грусть (...) (V:59).

Воображаясь героиней  
Своих возлюбленных творцов (...) (*там же*).

Ожидаемый ею жених – воплощение этого читательского опыта; для Татьяны герои любовных романов XVIII века „[в]

одном Онегине слились” (V:59; см. Лотман 1966:14). В обоих случаях „школой” романного воспитания героини выступает отчий дом. Для обеих девушек путь к суженому по снежной целине завершается встречей в „лесном доме” с „подменным” женихом. Причём здесь инициация окончательно переходит из подтекста в текст: дом в лесу уже не имеет обличия церкви, а подменный жених возглавляет пир бесов.

В *Онегине* олицетворяемая медведем зимняя природа – „фольклорно-родовая: циклы луны, солнца, времён года, ночи и дня” (Хаев 1981:94). Она уже не просто кухня судьбы Татьяны, а основное содержание её душевной жизни. Сон обобщает „зимнюю” тему в духовном самоопределении Татьяны, которая любит русскую зиму, будучи „русской душой” (V:100) Её пленяют „(...) страшные рассказы/ Зимой в темноте ночей” (V:48). В V главе в морозную ночь Татьяна выходит на заснеженный двор и вопрошает „младой двурогий лик луны” о своей судьбе (V:101). Последнее гадание накануне вещего сна предваряет „мгла крещенских вечеров” (V:101). Отъезд Тани в Москву и предчувствие нежеланного брака происходит снова зимой:

Вот ветер, тучи нагоняя,  
 Дохнул, завыл – и вот сама  
 Идёт *волшебница*-зима,  
 Татьяне страшен зимний путь. (V:153).<sup>5</sup>

Зимняя природа предстаёт по отношению к Татьяне как русская.<sup>6</sup> В обращениях героини к

(...) преданьям  
 Простонародной старины,  
 И снам, и карточным гаданьям,  
 И предсказаниям луны (V:101)

5 Подробнее о зимней теме в жизни Татьяны см. Маркович 1989:34-35.

6 По наблюдениям О. Н. Гречиной, имя героини идёт от дня Татьяны Крещенской (общеизвестный „Татьянин день”), 12 января по старому стилю. Это праздник, когда гадали на будущее лето и будущий урожай (Гречина 1978:23).

природа переживается героиней как „подземный” и родовой („национальный”) пласт души. Предвечная природа предстаёт как *почва*.

Е. С. Хаев отмечает взаимообусловленность „книжного”, европейского воспитания Татьяны, порождающего любовные ожидания, и её интуитивной связи с родовым/природным миром (Хаев 1981:87-94). Очевиднее, как будто, противоречия этих двух начал её характера. „Русская душой” Татьяна, тем не менее, „(...) по-русски плохо знала”; по-французски написано и письмо Онегину – перед нами „(...) неполный, слабый перевод”. Среди близких и любимых ею людей Татьяна

(...) казалась девушкой чужой;  
 (...) ласкаться не умела  
 К отцу, ни к матери своей;  
 Дитя сама, в толпе детей  
 Играть и прыгать не хотела (...) (V:47).

Она не в силах ничего сказать о своей любви ближайшему „конфиденту”, няне, воплощающей для неё родной, национально-природный мир. Татьяна – чужая среди своих:

Вообрази: я здесь одна  
 Никто меня не понимает,  
 Рассудок мой изнемогает,  
 И молча гибнуть я должна. (V:71-72).

Как же связаны „русскость” и „европейскость” Татьяны?

Татьяна, возвращённая русским помещным миром, одинока среди „своих” как более „русская душой”, глубже и интуитивнее устремлённая в праотеческое природное бытие. Сознание неполноты этой связи требует катарсиса. Им становятся нерусские любовные романы, „(...) обманы/ (...) Ричардсона и Руссо” (V:49). А романное воспитание, в свою очередь, движет ещё более глубоким и интимным приобщением „почве”. Чужая культура для Татьяны развивает чувствования своей почвы. И опыт чужой (романной) культуры рождает Татьянины „ожидания жениха” („Душа ждала... кого-нибудь.”).

Обнажается двусмысленность традиции. У Лариных она равна привычке, то есть статике:

Несносно видеть пред собою  
Одних обедов длинный ряд.<sup>7</sup>

Для Татьяны традиция – форма интимного переживания природы в себе и её претворения в „романное” воспитание чувств. Традиция тут предполагает динамику.

Итак, если в *Метели* стихия творила историю в неделимом пути необратимых „созидательных” потрясений, то в *Онегине* она обуславливает духовную судьбу героини, разрешающей в „культуре” свой опыт лирического диалога с природой. Судьба Татьяны обнажает путь формирования национального „я”.<sup>8</sup> Связь человека с национальной/природной почвой претворяется в формы всеобщей (т.е. европейской) культуры. Татьяна является „милым идеалом” Пушкина в национально-историческом смысле. „Уездная барышня” с „французской книжкой в руках” – это гармония универсальной культуры и национальной почвы. В итоге из традиционной культурной нормы (ритуально-интимная связь с природой/почвой) вырастает *дворянская* – новая редакция национальной.

Понимание национальной истории и культуры как формирования природой национального „я” имеет, видимо, точки соприкосновения с идеями *Sturm und Drang* и, в частности, с идеями *Философии истории человечества* И. Г. Гердера. Природа (в терминологии рационализма XVIII века – „климат”) полагается источником „душевного строя” человека данного „климата”. В соответствии с ним меняется, по Гердеру, характер „чувственности”. Им повсеместно определены формы человеческого „воображения”, а механизмом соотнесения „воображения” с „климатом” объявляется „традиция”. „Младшей” (частично профанированной, по сравнению с традицией) формой такого соотнесения выступает „привычка”. (В общем, такое соотношение традиции и привычки мы видим в соотношении Татьяны и её родни.) Преемственность по отно-

7 См. отмеченное О. Н. Гречиной обилие глаголов несовершенного вида в описании семейства Лариных: „хранили”, „говели”, „водились”, „носили” (Гречина 1978:26).

8 Национальное „Я” мы понимаем здесь в трёх взаимосвязанных значениях: а) определённая картина мира; б) определённая эмоциональная модальность её переживания; в) система душевных устремлений усвоить мир и определить себя в мире.

шению к „штюрмерству”, возможно, диктует и „балладный” смысл связи с природой в *Метели* и *Онегине*.

Медиаторный центр, переводящий „обрядовую” и лирическую связь с природой в романное воспитание, – это отчий дом героини. Он – перекрёсток её путей между культурой и почвой.

С одной стороны, отчий дом Татьяны замыкает на себе её связь с родовым, национально-природным миром. Как „идиллия”, он обеспечивает „сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и человеческой жизни” (Бахтин 1975:375). Соотнесённость человеческого мира с природным циклом, закреплённая в доме, аккумулируется этим домом как традиция: „Они хранили в жизни мирной/ Привычки милой старины” (V:52; ср. неоднократно отмечаемую этимологию фамилии Лариных от „Лар” – римских богов домашнего очага). „Бедное жилище” среди „русской зимы” оказывается не только миром собственного прошлого героини, но доместцированным продолжением природы, где человек живёт и чувствует в рамках природного цикла. Традицию песенно-сказочного и „гадательного” диалога с природой как со своим „праотчим” прошлым воплощает няня – носитель „народной мудрости и идиллической локальности” (Бахтин 1975:384). Поэтому именно через отчий дом героиня узнаёт свои природные корни как национальные.

Первая роль отчего дома героини обуславливает вторую. „Бедное жилище” романным воспитанием помогает героине поэтически освоить и развить эту связь с природой, внушённую тем же домом. Отчий дом оказывается точкой пересечения всё углубляющегося претворения чувствований природы в культуру. Каждая ступень культуры, которой поверяется связь Татьяны с природой, побуждает её к дальнейшему движению навстречу „почве” – для нового культурного („романного”) претворения.

В *Онегине*, в отличие от *Метели*, „романно-воспитательная” роль отчего дома героини обусловлена ролью „фольклорно-приобщающей”. И это романное воспитание переходит в „ожидание жениха”. Идиллия становится узлом дворянской культурно-бытийной нормы как связующего движения

между национальной почвой и всеобщей культурой и возвышения их двусторонней связи.

В сне Татьяна „ведущая” героиню стихия одушевлена. Медведь – патрон зимней, то есть русской природы. В славянской мифологии медведь – воплощение земли и мира предков (см. Иванов – Топоров 1965:160-161; Успенский 1983:185-212). Это „русский зверь”, прочитываемый исследователями романа как природный и национальный первопредок самой Татьяны (Маркович 1980:69-70, 76). Поэтому он оказывается конечным рубежом лирического движения Татьяны к природе. „Балладная” природа в *Метели* становится в Онегине природой сказки и мифа. И если для Марьи Гавриловны встреча с путеводительной зимней стихией никак не была связана с её предшествующей духовной судьбой, то Татьяна приходит к медведю (природному первоначалу) логикой своего душевного развития.

Встреча Татьяны с медведем прочитывается как инициационная встреча с первопредком. Она „обеспечивает сохранение *традиций*, единство и непрерывность *национального бытия*” (Маркович 1980:75). Но каков же пушкинский смысл инициации как „восстановления” связи с почвой?

Роль медведя двойственна. Он неотступно преследует Татьяну, заставляя идти всё дальше через зимний лес. Но когда обессиленная Татьяна падает в снег, осуществляется его роль „косматого лакея”: он несёт её не назад, в берлогу, а дальше, вперёд – принося к онегинскому шалашу.

Медвежье преследование Татьяны – воля прачеловеческой „почвы” к восстановлению своей власти над человеком. Но, страша её, уже „совершившегося” человека, своей дикой, звериной природой, медведь парадоксальным образом заставляя её всё дальше и дальше уходить от почвы к культуре – то есть пролагать *дороги* сквозь снежную целину. И именно медведь, почва и „корневая система” человека, питает её силами в этом бегстве. А в конце концов несёт её, обессиленную этим бегом. Словом, „почва” творит историю тем, что, преследуя героя, заставляя его пролагать путь „от себя” (природы) – к культуре.

Уходя от страшящего её медведя через лесные заросли и поминутно утопая в сугробах, Татьяна при каждом шаге роняет в снег что-то очень близкое и милое ей – и не пытается под-

нять, потому что её гонит страх перед дышащим в затылок зверем-пращуром:

То длинный сук её за шею  
 Зацепит вдруг, то из ушей  
 Златые серьги вырвет силой;  
 То в хрупком снеге с ножки милой  
 Увязнет мокрый башмачок;  
 То выронит она платок;  
*Поднять ей некогда; боится:*  
*Медведя слышит за собой.* (V:105).

Преследуя и страша, медведь вынуждает Татьяну оплачивать каждый шаг к „культуре” частицей домашнего („отчего”) прошлого. „Башмачок”, „платок”, „серьга” – это милое и привычное с детства, то есть мир отчего дома. Духовные обречения оказываются неотделимы от потерь – недаром Танино гадание „сулит утраты” (V:103).

Уход из отчего дома, обитателей которого она никогда больше не увидит, рождает в душе героини *раскаяние*. Больная совесть обожествляет потерянное прошлое, из чего возникает *ностальгия*. Татьяна признаётся Онегину, что готова отдать свой нынешний мир

За полку книг, за дикий сад,  
 За наше бедное жилище...  
 Да за смиренное кладбище,  
 Где нынче крест и тень ветвей  
 Над бедной нянею моей (V:189),

– понимая, что это невозможно. Мир утраченного обожествлён именно как добровольно принесённый в жертву. Прошлое, отчий дом („бедное жилище”) становится идиллическим „культурным” слоем памяти для оставившей его невольной „убийцы”.

Однако, как мы видели, дом не отделён от природы, а метонимически продолжает её. Спасаясь от медведя, Татьяна не просто оставляет домашнее, „отчее” прошлое, но с каждым шагом жертвует это прошлое медведю („праотчей” области). Отчий дом, продолжавший предвечную природу и приведший Татьяну к последней, теперь уходит в эту праотчую область. С

каждым шагом от медведя домашний мир всё в большей мере переживается героиней как часть предвечной („медвежьей“) природы, образуя с нею единое и неделимое прошлое.<sup>9</sup> Оно и обожествляется как земной эдем. Этим совестно-ностальгическим обожествлением навсегда оставляемого „отчего“ мира и осуществляется восполнение связи с „праотчей“ почвой.<sup>10</sup>

Таким образом, если движение Татьяны между почвой и культурой до встречи с первопредком совершалось через отчий дом, то встреча с медведем и погоня побуждают её к *новоселью*. Оно приводит её в „лесной дом“. Как и в *Метели*, героиню ждёт в лесном доме свидание с подменным женихом. Но если там один герой замещает другого, то здесь не совпадают два „лица“ одного и того же героя. Онегин в шалаше оказывается не просто „подменным женихом“, но „женихом-разбойником“. В „сонной“ встрече Татьяны с Онегиным (фактически – опознании Таней Онегина) легко увидеть пушкинскую автоцитату из сказки *Жених* – встречи Наташи с Ванькой Каином (см. об этой параллели Тмарченко 1987:108; Маркович 1980:74; Маркович 1989:25). Столь же очевидно прочитывается родство Онегина-разбойника („через“ *Жениха*) с „рыцарем-разбойником“ позднесредневековой и ренессансной Европы – от Улингера и Линденшмидта на германском Севере до Синеи Бороды на романском Юге. Неслучайно бесовская свита Онегина в хижине названа „шайкой“. Смысл встречи – искушение ложным женихом: Онегин предстаёт не тем, кем казался Татьяне наяву. Каков же смысл „испытания“ в лесном доме и в чём „кумовство“ Онегина и медведя?

9 Такое слияние своего прошлого („отеческих гробов“) с предвечной природой читается в стихотворении *Когда за городом, задумчив, я брожу...* Деревенское кладбище противопоставляется городскому как „полноценное“ прошлое, слитое с истоком времён.

10 Эта логика Татьянинного пути прочитывается яснее через сопоставление с *Бесами*. Бесы не только, подобно медведю, олицетворяют зимнюю природу и „ведут“ лирического героя, но и „Визгом жалобным и воем/Надрыва[ют] [его] сердце (...)“ (III:177). Это „бесы“ раскаяния и ностальгии. В итоге герой переживает своё прошлое неотделимо от его предвечной первопричины. О неразличении в фольклоре усопших и бесов („навьи“) пишет в приводимой работе Т. Новичкова (Новичкова 1994:14).



В лице Онегина дворянской культурной норме (Татьяне) предстает её двойник-антипод. В Онегине „перевернут” прослеженный нами Татьянин путь апперцепции почвы культурой: „Идейное построение *Евгения Онегина* основано на сопоставлении (...) и противопоставлении Онегина и Татьяны, то есть двух типов культуры и морально-психологического склада (обоснованных, в свою очередь, двумя видами среды, воспитания, культуры и бытовых воздействий) и – ещё глубже – двумя видами отношения к национально-народному началу в жизни и культуре” (Гуковский 1957:203-204).

Если для Татьяны культура – развитие её чувствований природы, то для Онегина она – культ удовольствия, питающий „обильную прихоть”, „вкус голодный”, „изнеженные чувства”, „модную негу” и „тоскующую лень”. Эта культура обращена к природе не как к почве, а как к бесовской оргиастической стихии (ср. прогулки Евгения в Летний сад как свернутый вариант тайных вылазок лирического героя стихотворения *В начале жизни школу помню я* и его любований „двух бесов изображенья[ми]“). Стержень культуры наслаждения – холодная „наука страсти нежной”, что символизируется переодеваниями Онегина в костюм „ветреной Венер[ы]“.

Разворачивается и направление „культурного движения” Онегина. Если Татьяну оно ведёт от „сочувствия” природе-почве к развитию и гармонизации этого сочувствия, то онегинская культура наслаждения ведёт к природе как оргиастической стихии. (В этом смысле этикетной формой взывания к земляной нечисти выступает „онегинский” театр в I главе, где „На сцене скачут и шумят [...] амуры, черти, змеи” [V:19], предваряющие бесовскую свиту Онегина в шалаше.)

Таким образом, смысл инициационного испытания героини в лесном доме – в преодолении соблазна ложной культуры, перевернутого соотношения культуры и природы: „культурой” движет гедонизм, а цель её устремлений – бесовские стихии земли. Как мы видим, сон Татьяны раскалывает смысл предвечной человеку природы (неделимой в *Метели*) на питающую „почву” и разрушительную „бесовскую” стихию.

Через фольклорное домашнее воспитание зимняя (национальная) природа в *Онегине* влечёт героиню к себе. В конце концов, являясь ей как таковая, природа устрашает и преследует её, вынуждая к бегству, движению к культуре (то есть

развитию). И та же природа, как питающая почва, даёт героине силу в этом движении. На своём пути героиня последовательно вынуждена расставаться с частицами родного, домашнего мира, отдавая их во власть (и область) медведя. Это рождает раскаяние и ностальгию, превращающие отчий дом в потерянный рай.

*„Мужской” путь к дворянской культурной норме. Капитанская дочка.*

Если Татьяна Ларина наследует Марье Гавриловне, то Гринёв – Бурмину. Их „служебно-авантюрные” странствия, венчаемые на одном из рубежей выбором невесты, начаты схожими „приключениями”. Первая встреча Гринёва с Пугачёвым в степи, прелюдия „пророческого” сна, подобна путешествию Бурмина в метель. Оба „буранных” путешествия ведут к счастливому браку.

Если для Бурмина метель – стихийный вожатый к альтернативной „станции” (церкви), то для Гринёва „патрон” снежной стихии Пугачёв – и „вожатый”, и искуситель, и исторический антагонист. Гринёв, в отличие от Бурмина, не „выбирает невесту” в „лесном доме” (умёте), куда он приведён „стихийным” вожатым. Умёт – промежуточный пункт на служебном пути в крепость, где этот выбор совершается. Пугачёв-антагонист пролагает герою путь службы как обретения невесты.

„Продолжая” путь Бурмина, Гринёв в то же время зеркально соотносён с Татьяной Лариной как женским „лицом” дворянской нормы. Большинство исследователей выделяют совпадения сюжетов самих снов Татьяны и Гринёва: развязок (Черняев 1900:233, Альми 1987:89), совпадений двойственных чувств, соответственно, Гринёва к Пугачёву и Татьяны к тому, „(...) кто мил и страшен ей” (Белькинд 1977:67). И герой, и героиня попадают в „лесной дом” на пиршество (Смирнов 1973:294). Но не учитывается, что начало сна Татьяны вынесено в *Капитанской дочке* за пределы сна – как реальная встреча Гринёва с Пугачёвым-„вожатым”. Именно медведю, а не Онегину соответствует Пугачёв. Поэтому соотносимы связи „Татьяна – медведь” и „Гринёв – Пугачёв”.

Как и медведь, Пугачёв – праотец Гринёва; во сне героя он стремится заместить ему отца. И. П. Смирнов проясняет сказочно-мифологический генезис Пугачёва как тотемного первопредка и отсюда бесовского „брата” и помощника героя. Именно по праву пращура и одновременно олицетворённой природы, стихии, Пугачёв становится, как и „косматый лакей” для Татьяны, „вожатым” Петруши в стихийном мире занесённых дорог и бездорожья. Пугачёв, как и медведь, воплощает *зимнее*, стихийно-предвечное первоначало природы: „Пугачёв должен появиться в повести из снежного бурана и исчезнуть в степи” (Кондратьева-Мейксон 1987:171-176).

Однако помощник – искуситель: условием помощи выступает отказ от человеческого естества, возвращение в животное (бесовское) состояние (Смирнов 1973:291-292; 300; см. также Сапожков 1986:67).

В отличие от метели и медведя, здесь зимняя стихия – не единственный исток судьбы героя. В судьбе Гринёва Пугачёв изофункционален своему антагонисту, Екатерине Великой, олицетворяющей дворянскую культурную норму. Отсюда – симметрия ситуаций, в которые попадает герой. В шпионаже Гринёва подозревают и пугачёвцы, и царские следователи; перед теми и другими его оговаривает Швабрин (см. Благой 1955:251-257; А. Ф. Виноградов 1972:78-79). Любовь к Маше грозит Гринёву гибелью от царицы и Пугачёва – и оба поочередно помогают герою в устройстве его любовных дел (Белькинд 1977:68; Лотман 1966:116). Обоим любовникам „сильные мира сего” в первый раз являются анонимно: Петруше – Пугачёв, Маше – царица (Белькинд 1977:66); оба властителя меняют гнев на милость в результате „узнавания” и прощают невольный обман Петруши. Оба властелина отдают долг благодарности любовникам либо их родителям (Елкин 1985: 51-52). „Любовно-авантюрный” путь Гринёва в итоге вознаграждается царицей как служба. „Странствие” как „служба”, подвиг, прозрачно указывают на рыцарский подтекст гринёвского пути.

Соучастие двух противостоящих миров культуры и стихии в гринёвском обретении невесты раздваивает линейный путь героя на основной и альтернативный – с двумя рядами испытательных рубежей.

*Основной путь* (отчий дом – Белогорская крепость – Оренбург – Царское Село) – путь *службы*. Это путь *крепостей*, ведущий героя к культурной норме. Он представлен рядом „учителей”: Савельич – отец – капитан Миронов – оренбургский комендант Р – Екатерина Великая.

*Альтернативный путь* (симбирский трактир – умёт – Бердская слобода – тюрьма) – *авантюрный* путь дорожных „пристаней”, где Петруша участвует в разбойных пиршествах. „Кабацкий” путь, отвращая, как будто, от основного, парадоксально помогает герою двигаться по нему. Симбирский трактир (место кутежа с Зуриным) лежит на пути в Оренбургскую крепость; умёт – „привал” на пути в Белогорскую крепость, месту выбора невесты; а неведомый Пугачёв выступает вожатым. Бердская слобода встаёт на пути к той же крепости – месту окончательного обретения невесты, а Пугачёв (антагонист и источник бедствий) оказывается главным помощником. Тюрьма и отказ Петруши от показаний о Маше – причина и условие поездки Маши в Царское Село и „увенчания” Петрушиных заслуг Екатериной.

В свою очередь, каждая из „крепостей” наделена чертами „пристаней” и отсюда – шалости, пиршества, игры и авантюры. Отчий дом – место псевдоучения Бопре и матушкиного варенья с „кипучими пенками”. Оренбургский комендант вспоминает общие с отцом „старые проказы” в обществе „Каролинки”, подобные ужину Гринёва-сына с Зуриным „у Аринушки”. В Белогорской крепости Гринёв не только учится службе у Миронова и Ивана Игнатъича, но и бражничает со Швабриным, а затем дерётся с ним на дуэли. Неслучайно основной путь не только линейный, но и ретардационный: и в отчий дом, и в крепость, и в Оренбург герой возвращается дважды, в общей упорядоченной последовательности: А – Б – В – Б – В – А. Это говорит о том, что кабацкий путь, внешне „искусительный” и противостоящий основному, соотносится с ним как часть и целое и вспомогателен ему.

Белогорская крепость внешне – патриархальная „идиллия”, где воинский порядок дан в снятом виде (солдаты-инвалиды; не стреляющая пушка, отсутствие учений, смотров и караулов) Она помещена, однако, среди *стихийного* мира „форпостом” иного, высшего состояния природы, человеческих отношений с нею и друг с другом:

Сия обширная и богатая губерния обитаема была множеством *полудиких* народов, признавших ещё недавно владычество российских государей. Их поминутные возмущения, *непривычка к законам и гражданской жизни, легкомыслие и жестокость* требовали со стороны правительства непрерывного надзора для удержания их в повиновении. *Крепости* были выстроены в местах, признанных удобными (...) (VI:446).

Таким образом, „крепость” закрепляет более высокие и устойчивые формы бытия среди хаоса в мире природы и людей.

В Оренбурге большая воинская неприступность для стихии и пугачёвщины также одухотворяет природу в образе *сада*, где застаёт коменданта Гринёв (VI, 485). Воинская „крепость” крепости – возвышения форм культуры в природе.

Екатерининское Царское Село – сад, „пожелтевши[й] под свежим дыханием *осени*” (V:536), когда для Пушкина входят в гармонию крайности, торжествующие в другие времена года: стихия и форма, движение и неподвижность, жизнь и смерть, духовное и телесное, разум и чувства (см. отрывок *Осень*). Его символика прочитывается как ряд пушкинских автоцитат из *Воспоминаний в Царском Селе* 1815 и 1829 годов. Это „элизиум полнощный”, „Минервы росской храм”, где „мирны дни вели земные боги” (I, 76). Хронотоп осеннего сада Екатерины – вершина гармонии природы и культуры.

Гармония природы и культуры означает и высшую воинскую неприступность. Об этом говорит вторая автоцитата:

Марья Ивановна прошла около прекрасного луга, где только что поставлен был памятник в честь недавних побед графа Петра Александровича Румянцева. (V:536).

– В *Воспоминании*... 1829 г. –

(...) Садятся призраки героев  
У посвящённых им столпов,

– и среди них –

(...) герой, стеснитель ратных строев,  
Перун кагульских берегов [*Румянцев – А. И.*]. (III:155).

В своём конечном значении крепость и сад сливаются.

„Крепости”, проходимые Петрушей, это ступени освоённости мира и взаимопроникновения природы и культуры, где первая умиротворяется, а затем поэтически переживается. Это уровни возвышения смысла природы как почвы. И по ступеням этих смыслов восходит герой. Крепости представлены рядом учителей службы как нормы. Во главе их стоит отец. Он представляет смысл службы как верность долгу и присяге („Служи верно, кому присягнёшь”). „Службу” как житейскую необходимость представляет Савельич. В Белогорской крепости капитан Миронов учит Гринёва службе как смиренно-созидательной и нравственной жизни. В Оренбурге комендант Р. воплощает службу как стойкость, дальновидность и умение „властвовать собою”. Екатеринбургский, „конечный”, смысл службы будет описан ниже.

В *Капитанской дочке* судьбой героя правят не одна, а две природы: стихия и почва. Первая объёмлет авантюрно-кабацкий путь, замыкаемый Пугачёвым. Стихия не есть монополярная „кухня истории”, она противостоит почве – природе, обретающей форму и смысл. Стихия и почва символически противопоставлены в повести как зима („время пугачёвцев”) и осень („время дворян”). Это подтверждают наблюдения над календарем повести:

Мирная жизнь Белогорской крепости – *осень*... С приходом Пугачёва в крепости осень сменяется зимой. (...) Оренбургская осада совпадает с зимой, а снятие осады – с весной (...) Пугачёв – только на фоне зимы, даже если вокруг – осень (...) Пугачёвщина это вторжение зимы в осень, бунта в мирную жизнь... (Кондратьева-Мейксон 1987:173).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Родство пугачёвщины зиме и защиты Оренбурга – „зимовке” развивает образный ряд первой строфы песни Вальсингама в *Пире во время чумы*, где зиме уподоблена чума: „Когда могущая зима/ Как бодрый вождь, ведёт сама/ На нас косматые дружины/ Своих морозов и снегов...” (V:418). Параллель зимы вражескому нашествию и осаде крепости, возможно, происходит из немецких баллад (ср. балладу из *Волшебного рога мальчика* – „Старинное предсказание близкой войны, которая, однако, закончится весной”).

Путь Гринёва раздваивается между почвой и стихией. Каков же смысл приобщений Гринёва к этим двум мирам?

На всех поворотных рубежах герой встаёт перед выбором между *хочу* и *надо*, представленных рядом „учителей”. И Гринёв попеременно выбирает то и другое. Выбор „надо” обусловлен культурной нормой „своего”, дворянского мира. Гринёв нехотя, по воле отца, едет служить в Оренбург вместо желанного Петербурга; оттуда, по воле коменданта, в ещё большую глушь, Белогорскую крепость. Он отказывается от тайного (вопреки воле отца) увоза Маши и венчания (в чём явная оппозиция Владимиру в *Метели*); отказывается целовать руку Пугачёву, предпочитая честь спасению жизни; отказывается перейти к Пугачёву даже в благодарность за возвращённую невесту. „В общественных связях и поступках герой предоставлен самому себе, т.е. делает экзистенциальный выбор, но условие верного выбора – овладение нормами социального поведения” (Смирнов 1973:302). „Сержант гвардии” от рождения, он „дитя” новой, послепетровской культуры чести, в его становлении осуществляется „(...) единство реальных противоречий и идеальной перспективы развития” (Гиршман – Ступишина 1982:94-96).<sup>12</sup>

„Надо” не представляет культуры целиком. В тех случаях, когда Гринёв выбирает „хочу”, советы отца, коменданта, капитана Миронова – представителей мира необходимости – выступают смертоносной рутинной (соответственно, отказ от брака с Машей, отказ от дуэли, отказ от вылазки из Оренбурга и спасения наречённой). Очевиднее всего ограниченность „надо” проявляется в помощи Савельича, воплощающего рабское смирение с житейской необходимостью. Послушание Савельичу дважды могло стоить Гринёву жизни. Неуплата игорного долга Зурину почти наверняка повлекла бы за собою расстрел Зуриным Гринёва как изменника. Недарение тулупчика Пугачёву принесло бы Гринёву смерть уже от рук бунтовщиков. Вмешательство Савельича во время поединка позволяет Швабрину ранить Гринёва. При взятии крепости Пугачёвым Савельич фактически идёт против отца Гринёва,

---

12 Очевидно, прав Н. К. Гей, говоря о том, что в повести „каждую минуту дан весь Гринёв: и мальчик, и муж (...) Гринёв больше и Гринёва молодого, и Гринёва пожилого” (Гей 1992:212).

от имени которого „хранит” Петрушу. Он молит последнего нарушить присягу – поцеловать руку Пугачёву. Рабское следование „букве” службы уничтожает самую службу. Именно преодолевая власть Савельича, власть „жителейской” необходимости, Гринёв утверждает свою личностную суверенность:

Я подумал, что если в сию решительную минуту не переспорю упрямого старика, то уж впоследствии времени трудно мне будет освободиться от его опеки, и, взглянув на него гордо, сказал: «Я твой *господин*, а ты мой *слуга*. Деньги мои. Я их проиграл, потому что так мне вздумалось. А тебе советую не умничать, а делать то, что тебе приказывают... Давай сюда деньги, или я тебя взащеи прогоню.» (VI:402- 403).

Выбор „хочу” последовательно обусловлен детской шалостью (изготовление змея из географической карты); желанием показать себя мужчиной (кутёж с Зуриным и уплата ста рублей долга); авантюрной отвагой (отказ вернуться в Оренбург, несмотря на буран), милосердием (дарение тулупчика) и, наконец, „куртуазной” любовью (дуэль со Швабриным, вылазка из Белогорской крепости, нежелание упоминать перед следователями имени суженой „между изветами гнусных злодеев” [VI:530]). В этом своеволии ради любви доля юношеской авантюристности постепенно уменьшается, а тяжесть проступка растёт.

Честь, стержень дворянской культуры, оказывается не исчерпываемой артикулом и уставом. *Хочу* выступает более высоким уровнем *надо*, второй ипостасью чести, когда служба сюзерену („*servise*”) переходит в куртуазное служение Прекрасной Даме. Преодолению „мёртвой” нормы на пути к подлинной и служит путь через авантюрные рубежи, обставленный рядом учителей „своеволия”. Они симметрично соотносены с учителями „нормы”.

Дядьке Савельичу в качестве его ненавистного соперника противостоит Бопре, представляющий альтернативное *учение*. Именно оно (фехтовальные уроки Бопре) помогает Гринёву в поединке со Швабриным – тогда как вмешательство Савельича едва не стоило ему жизни.

Оренбургскому коменданту Р. противостоит (и предшествует) ротмистр Зурин, чьё „учение” – питьё, игра и ужин



у Аринушки (антитеза скудного ужина у оренбургского коменданта) – альтернативное значение *службы*:

Зурин пил много и потчевал и меня, говоря, что надобно привыкать ко *службе* (...) Зурин велел подать пуншу и уговорил меня попробовать, повторяя, что к *службе* надобно мне привыкать; а *без пуншу что и служба!*... (...) Он [*Савельич, А. И.*] ахнул, увидя несомненные признаки моего *усердия к службе* (...) (VI:399-401); (...) выехал я из Оренбурга, не простясь с моим *учителем*. (VI:403).<sup>13</sup>

Капитану Миронову противопоставлен Швабрин („ложная” дворянская *культура*). Он сосуществует с Мироновым в крепости и наследует ему в качестве её лже-коменданта. И. М. Тойбин, справедливо видя в паре „Миронов – Швабрин” оппозицию дворянских культур верности и соблазна, обращает внимание на любопытный контраст: „Швабрин, дворянин до предела, переходит к Пугачёву, – а Миронов, человек из народа, верен присяге до конца” (Тойбин 1976:236).

Эта „ложная” дворянская культура имеет явно французские черты: французская речь, „несколько французских книг”, которые он даёт читать Гринёву (обучение „культуре”). Обдумывая измену, Швабрин насвистывает французскую арию (см. Тойбин 1976:219). Во Франции, где Просвещение в XVIII веке уже разошлось с абсолютизмом, дворянская культура чести раньше, чем в остальной Европе, перешла в имморальный культ соблазна. „Учителем” такой культуры и выступает Швабрин.<sup>14</sup>

13 И. П. Смирнов, говоря об этом соотношении учёбы и искусства, ложной и истинной помощи, делает упор только на Савельича и Зурин: „Зурин – пародийный антагонист и действительный помощник (учитель). Савельич – пародийный помощник и ложный вредитель” (Смирнов 1973: 308).

14 „Уроки” трёх учителей „хочу” для Петруши объединены сквозной связью. Признания Савельича говорят о том, что уже „уроки” Бопре внушили Гринёву-недорослю восприимчивость к урокам и Зурин, и Швабрина – это три „класса” одной „школы”: „Рано, Петр Андреич (...) начинаешь гулять... А кто всему виноват? Проклятый мусье. То и дело, бывало, к Антипьевне забежит: «Мадам, же ву при, водкою» (...) Нечего сказать, добру наставил, собачий сын (...) проклятый мусье всему виноват: он научил тебя тыкаться железными вертелами, да прито-

Как и пути Онегина и Татьяны, пути Гринёва и Швабрина зеркально развёрнуты: Швабрин начинает с желанного юному Гринёву Петербурга. Но швабринский Петербург – не „элизиум полнощный” Царского Села, а центр „мотовства и повесничанья”, где он, в отличие от Гринёва, стал „шематон, а не солдат”. Оттуда он выписан в Белогорскую крепость, где становится „ложным”, пугачёвским её комендантом. Потом тюрьма; в перспективе видится преисподняя.

Швабрин вредит Гринёву – любовному сопернику, оговаривая его перед отцом (сообщая о дуэли); дважды перед Пугачёвым (после взятия бунтовщиками Белогорской крепости и в Бердской слободе) и перед царицей, всякий раз испытывая Гринёва соблазнами: увезти Машу и обвенчаться тайно; присягнуть Пугачёву; повиниться перед ним в обмане (Маша – не племянница попадьи, а „капитанская дочка”); сознаться в комиссии, что ради Маши входил в сношения с Пугачёвым. Выдержав эти испытания, Гринёв становится „природным” дворянином, офицером и рыцарем „прекрасной дамы”. Швабрин, подобно гётевскому Мефистофелю, „часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо”.

В эпиграфе к главе „Вожатый” Гринёв иносказательно признаёт, что в „незнакомую сторону” (здесь: буранную степь) его завезла „хмелинушка кабацкая” (VI:404). Значит, симбирский трактир привел героя к разбойному умёту.<sup>15</sup> Путь авантюрного „обучения” приводит Гринёва к Пугачёву, стихийному первопредку.

Пугачёв как альтернативная (стихийная) *природа* противостоит отцу, стоящему во главе иерархии учителей необхо-

---

птывать, как будто тыканием да топанием уберёжешься от злого человека!” (VI:401, 442).

15 На инициационном значении пиршеств Гринёва делает упор И. П. Смирнов. Приезд в умёт – аналог сказочного „попадания в избушку/постоялый двор на пиршество по ту сторону леса или буранного поля (...) братанию с бесом предшествует совместная трапеза” (Смирнов 1973: 292-294). Встреча Гринёва с Пугачёвым – первопредком в конце „авантюрно-кабацкого” пути, возможно, мотивирована символикой кабака как посвященного места. Так, Т. Новичкова пишет о наделении кабака эмблематикой „дивного рогатого зверя” (Новичкова 1994:209, 224). Кабацкий путь Гринёва – путь последовательного уподобления другому миру.

димости (собственно, антитетичность отца и Пугачёва обнажается сном Гринёва).<sup>16</sup> Замыкающий на себе всё царство „хочу”, Пугачёв возглавляет ряд альтернативных помощников-„учителей”.

Преследующая стихия испытывает Гринёва, как и Татьяну, „ложной” дворянской культурой соблазна и греха. Если для героини это была встреча с подменным женихом, то для героя – столкновение с любовным соперником, Швабриным. Воздействие на Гринёва связки „Пугачёв – Швабрин” сродни воздействию на Татьяну связки „кумовьёв”: медведя и Онегина. Однако в *Капитанской дочке* отношения „кумовьёв” трансформируются в отношения господина и раба:

С омерзением глядел я на дворянина, валяющегося в ногах у беглого казака. (VI:511).

Пугачёв, как уже говорилось, „животный первопредок” героя. Он в равной мере и „медведь”, и человек.<sup>17</sup> Это символизировано его первым появлением в повести:

Вдруг увидел я что-то чёрное (...) Ямщик стал всматриваться. – А Бог знает, барин, – сказал он, садясь на своё место, – воз не воз, дерево не дерево, а кажется, что шевелится. Должно быть, волк или человек. Я приказал ехать на незнакомый предмет, который тотчас стал подвигаться к нам навстречу. (VI:406-407).<sup>18</sup>

16 Читающийся в этом сне спор отца (культуры, социума) и праотца отзывается в *Лесном царе* Гёте, в это время уже вошедшем в русский литературный обиход в переводе Жуковского и также связанном с линейным движением путника („под холодной мглой”) в лесной глуши.

17 И. П. Смирнов, возводя Пугачёва к бесу из *Повести о Савве...* („и зверю, и человеку”), уточняет, что не только сам Пугачёв, но „мир Пугачёва – получеловеческий и нечеловеческий” (Смирнов 1973:292, 319).

18 Здесь весьма вероятно пушкинская автореминисценция из *Бесов* с определённым смещением смысла: „Кони стали. Что там в поле?! – Кто их знает? – пень иль волк ?” (III:178). Ямщик затрудняется с ответом, потому что Пугачёв в равной мере и волк, и человек. О связях главы *Вожатый* и *Бесов* см. также: Непомнящий 1973:156, 158; Макогоненко 1974:102-104.

Поэтому Пугачёв не только преднесён герою как перво-предок, но и соотнесён с ним как спутник, партнёр по диалогу и объект „сочувствия”:

Зачем не сказать истины? В эту минуту сильное сочувствие влекло меня к нему. (VI:516).

В отличие от Татьяны, оставлявшей родное и близкое во власть преследующего её медведя, Гринёв в своём культурном развитии/движении не „жертвует” Пугачёву ничем „своим”. Поэтому сам Пугачёв оказывается для Гринёва предметом „сентиментального” переживания – как навсегда оставляемый, стихийный пласт естества! Именно „сочувствие” и „влечение” рождают ностальгию:

(...) странное чувство отравляло мою радость: мысль о злодее, обрызганном кровию стольких невинных жертв (...) тревожила меня поневоле: «Емеля, Емеля! – думал я с досадою, – зачем не наткнулся ты на штык или не подвернулся под картечь? Лучше ничего не мог бы ты придумать.» (VI:516, 525).

Ностальгия скрывает раскаяние: Гринёв не в силах спасти Пугачёва и фактически обрекает его на гибель:

Я пламенно желал вырвать его из среды злодеев, которыми он предводительствовал, и спасти его голову, пока ещё было время. Швабрин и народ, толпившийся около нас, помешали мне высказать всё, чем исполнено было моё сердце. (VI:516).

Ностальгия по оставленному (хотя и преодоленному) стихийному первоначалу – завершающая часть „воспитания” героя дворянской культуры.

Стихия питает желания героя и даёт ему силу и волю к их осуществлению. Этим формируется его личностная „самость”.

Фундаментальное тождество двух „служб” норме и воле, Маше и Екатерине, подтверждается словами Гринёва накануне пугачёвского приступа:

Я невольно стиснул рукоять моей шпаги, вспомня, что накануне получил её из её [Машиных – А. И.] рук, как бы на защиту моей

любезной. Сердце моё горело. Я воображал себя её *рыцарем*. (VI:461).

Шпага, символ дворянской чести и верности сюзерену, – в то же время символ верности куртуазной. В результате „капитанская дочка” Маша Миронова, выбранная и обретенная невеста, соединяет для Петруши „хочу” и „надо”. Куртуазия выступает второй ипостасью службы императрице. Встреча в Царском Селе Маши и Екатерины, двух „прекрасных дам” Петруши, когда царица своим последним словом оценивает правоту Гринёва, сводят две службы и два пути героя в один. Таким образом, суммарное значение „службы” Гринёва в повести подразумевает гармонизацию свободы и необходимости, артикула и авантюры, стихии и почвы. Вместе они составляют культуру.

Два изофункциональных пути героя имеют один исток – *отчий дом*. Там герой встречает первую из противостоящих учительских пар (Савельича и Бопре), и именно „уроки” Бопре (учения как шалости) предопределяют прохождение Петрушей всех авантурных „пристаней” авантурно-плутовского пути вплоть до Пугачёва. Расходясь из отчего дома, два пути снова сходятся в нём, куда Гринёв возвращается с обретенной невестой. Здесь они суммируют общий смысл службы, в котором наравне с нормой и почвой участвуют стихия и „воля”.

Суть испытаний героя в том, что он должен всякий раз отделить в „хочу” и в „надо” учение от искушения, распознать в учителе искусителя – и наоборот. Поэтому „Гринёв в ходе своего пути как *науки* не нормализован ни одной из сторон” (Лотман 1989:123).

При этом сама Екатерина, сюзерен Петруши, воплощает абсолютное, божественное единство свободы и необходимости. С одной стороны, царица безмерно дерзновенна: она шагнула на престол через труп убитого ею мужа, номинально законного царя. С другой стороны, безмерному дерзновению соответствует столь же безмерная, божественная мудрость. Екатерина воплощает абсолютное взаимопроникновение противоположных начал – свободы и необходимости. Если рыцарская служба героя – гармонизация противостоящих начал в своём „я”, а сюзерен рыцарской службы – идеал того

состояния, к которому герой восходит, то рыцарский путь службы совершается как „роман воспитания” XVIII века. Путь службы – это путь „обучения службе”. Поэтому „на однослойный код сказки наложен культурный код эпохи дворянского XVIII века: способы общения, воспитания, манеры, речевой этикет, мода, жест” (Смирнов 1973:306-308). „Сержант гвардии” выступает как рыцарь Нового Времени, сочетающий воспитание и авантюру.

### *ЗАКЛЮЧЕНИЕ*

1. „Зимний путь” раскрывает пушкинскую философию национальной истории. Она – в движении и становлении национального „я” под влиянием „материнской” природы. Формируясь, национальное „я” осмысляет и возвышает свою связь с природой. Этим обретается культурная норма.

Становление дворянской культурной нормы поэтически осознавалась Пушкиным в форме любовно-авантюрного романа XVIII – начала XIX веков. Поэтому „осуществителями” этой нормы становятся героиня и герой романа, проходящие навстречу друг другу пути обретения культурной нормы. Это, соответственно, ожидание/узнавание жениха и выбор/обретение невесты.

Вторжение зимней предвечной природы (движущей стихии и питающей почвы) превращает дворянского героя любовного романа в героя волшебной сказки. Он движется через целину.

Героиню она преследует, страшит и этим толкает вперёд, к культуре – давая ей силы в этом движении. Движение героини к культуре – её апперцепция задушевной связи с природой как почвой.

Герою природа-стихия пролагает альтернативный служебному авантюрный путь. Его смысл – в преодолении рутинных свойств почвы. Итогом становится обретенная культура (найденный смысл „службы” и завоёванная невеста). Пролагая герою авантюрный путь к месту выбора невесты, стихия, ставшая историей, пролагает ему путь службы как обретения невесты.

2. Узловым рубежом в культурном движении героя и героини к дворянской норме выступает отчий дом. Героиня приобщается здесь природе-почве через стихию песен и гаданий, и он же становится местом романного воспитания как культурного катарсиса связи с природой. То есть – ячейкой дворянской культуры.

Для героя отчий дом – исток синкретического служебно-авантюрного пути к культуре как „обучения службе”. Авантюрный путь оканчивается инициационной встречей со стихийным началом природы (Пугачёвым). В отличие от пути героини, путь героя к стихийному первоначалу идёт параллельно служебному пути и, формально сбивая героя, объективно помогает ему двигаться по основному пути.<sup>19</sup>

3. Местом встречи героя и героини и испытательным рубежом для обоих является „лесной дом”. Героиня выбирает в лесном доме неведомого подлинного жениха либо проходит испытание „ложным”. Герой в лесном доме должен преодолеть стихийное начало как искушение и одновременно получить его помощь.

4. У героя и героини инверсированы два ключевых испытания: испытание ложной культурой и совестно-ностальгическое расставание со своим прошлым.

Гонимая первопредком героиня вынуждена оставлять частицы отчего прошлого во власть праотчего; они сливаются в одно целое. Это неделимое прошлое обожествляется сентиментально-раскаянной памятью как потерянный земной рай. Предстоящее героине инициационное испытание в лесном доме – встреча с подменным женихом как культурой наоборот, где соотношения природы и культуры перевёрнуты: культура гедонистична, а природа, цель приобщения, предстаёт уже не питающей почвой, а оргиастической стихией.

У героя те же испытания соединены в обратной последовательности. Лесной дом, место испытания и помощи, появля-

---

<sup>19</sup> Здесь, по-видимому, ключ превращения „семейственных записок” в эпос. Эволюция домашнего мира становится историей лишь через связь с миром предвечной природы – „это позволяет семейному миру разрастаться до размеров эпопей” (Гиршман – Ступишина 1982:96).

ется вначале. Орудием испытания ложной культурой выступает любовный соперник-вредитель. Предметом же ностальгического воспоминания оказывается для героя сам „преодоленный” первопредок – как навсегда оставленный стихийный пласт души.

„Зимний путь” пушкинских героев – творение природой национальной истории как культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Айхенвальд, Ю.И.  
1916                    *Пушкин*, М. 1916<sup>2</sup>.
- Альми, И.Л.  
1987                    *Единство и полярность художественных систем Евгения Онегина и Капитанской дочери*, „Болдинские чтения”, Горький 1987:12.
- Бахтин, М.М.  
1975                    *Вопросы литературы и эстетики*, М. 1975, (см. *Формы времени и хронотопа в романе*).
- Белькинд, В.О.  
1977                    *Время и пространство в Капитанской дочке*, в: *Пушкинский сборник*, Л. 1977.
- Благой, Д.Д.  
1955                    *Мастерство Пушкина*, М. 1955.
- Виноградов, А.Ф.  
1972                    *Тематические модификации в архитектонике Капитанской дочери*, „Учёные записки Горьковского университета”, Горький 1972:132.
- Виноградов, В.В.  
1941                    *Стиль Пушкина*, М. 1941.
- Гей, Н.К.  
1992                    *Проза Пушкина*, М. 1992.



- Гершензон, М.О.  
1919 *Мудрость Пушкина*, М. 1919.
- Гиршман, М.М. – Ступишина, Л.П.  
1982 *О жанре Капитанской дочки*, „Вопросы русской литературы”, Львов 1982:1(39).
- Гречина, О.Н.  
1978 *О фольклоризме Евгения Онегина*, в: *Русский фольклор*, Л. 1978:VII.
- Гуковский, Г.А.  
1957 *Пушкин и проблемы реалистического стиля*, М. 1957.
- Елкин, В.  
1985 *Структура и смысл произведений Пушкина в аспекте систематического подхода*, Владимир 1985.
- Иванов, Вяч. Вс. – Топоров, В.Н.  
1965 *Славянские языковые моделирующие системы. Древнейший период*, М. 1965.
- Кондратьева-Мейксон, Н.  
1987 *По какому календарю (Время и пейзаж в Капитанской дочке)*, „Вопросы литературы”, М. 1987:2.
- Лотман, Ю.М.  
1966 *Художественная структура Онегина*, „Учёные записки Тартуского государственного университета”, (Труды по русской и славянской филологии), Тарту 1966:184.  
1989 *В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*, М. 1989, (см. *Идейная структура Капитанской дочки*).
- Лурье, С.Я.  
1932 *Дом в лесу*, „Язык и литература”, Л. 1932:VIII.
- Макогоненко, Г.П.  
1974 *Творчество Пушкина в 1830-е годы*, М. 1974.

- Маркович, В.М.  
1980 *Сон Татьяны в поэтической структуре* Евгения Онегина, „Болдинские чтения”, Горький 1980:5.  
1981 *О мифологическом подтексте Татьяны*, „Болдинские чтения”, Горький 1981:6.  
1989 *Повести Белкина и литературный контекст*, в: *Пушкин. Материалы и исследования*, Л. 1989:ХІІІ.
- Новичкова, Т.А.  
1994 *Пир в кабаке. Эволюция одного поэтического канона*, в: *Русская литература и культура времени*, СПб. 1994.
- Непомнящий, В.  
1973 *К творческой эволюции Пушкина в 1830-е годы*, „Вопросы литературы”, М. 1973:11.
- Пушкин, А.С.  
1949 *Полное собрание сочинений в десяти томах*, М. - Л. 1949:VI.
- Сапожков, Д.С.  
1986 *Фольклорно-сказочные мотивы в Капитанской дочке*, „Литература в школе”, М. 1986:1.
- Смирнов, И.П.  
1973 *От сказки к роману*, „Труды Отдела Древнерусской Литературы”, Л. 1973:XXIX.
- Степанов, Л.А.  
1987 *Структура комических микросюжетов в Капитанской дочке*, „Болдинские чтения”, Горький 1987:12.
- Тамарченко, Н.Д.  
1987 *Сюжет сна Татьяны и его источники*, „Болдинские чтения”, Горький 1987:12.
- Тойбин, И.М.  
1976 *Пушкин. Творчество 1830-х годов, проблемы историзма*, Воронеж 1976.

- Узин, В.И.  
1924                    *О Повестях Белкина. Из комментариев читателя*, Пг. 1924.
- Успенский, Б.А.  
1983                    *Филологические изыскания в области славянских древностей*, М. 1983.
- Хаев, Е.С.  
1981                    *Идиллические мотивы в Онегине*, „Болдинские чтения”, Горький 1981:6.
- Черняев, Н.  
1900                    *Критические статьи и заметки о Пушкине*, Харьков 1900.
- Якубович, Д.П.  
1939                    *Капитанская дочка и романы Вальтер-Скотта*, „Временник Пушкинской комиссии”, Л. 1939:4-5.

#### ABSTRACT

In *The Snowstorm*, *Captain's daughter* and *Eugene Onegin* (chapter V, *The dream of Tatyana*) Pushkin's heroes of adventurous or sentimental novels are becoming partly fairy tales heroes and their roads in lives are receiving national and historical meaning.

First, the adventurous way for the hero is laid by the fairy nature. Acting like a storm reforming the world, nature is continued in history (the 1812 war), or tallies with history (Pugachev's rebellion). The storm joins adventure and service giving the meaning of courtesy to service. Pushing the hero to the adventurous way, the storm takes him to the choice of a bride. Being continued in history (or becoming history), the storm lays for him the way of service as the way of getting a bride.

Nature, while becoming the contest of the life of heroine's soul, presents itself like a family's (national) soil. The tie with soil ("nationality") is realized and harmonized by reading novels, e.g. of universal culture.

The family house of the hero acts as the beginning of both service and adventurous ways, which are being harmonized step by step and finish at the same house. The heroine family house is a mediator between soil and culture – the channel which joins folklore and the school of the novel's development.

Returning to fairy tale roots and the epic scale, cultural norm of nobility becomes national cultural norm of New Time in Pushkin's works.

ПРОСТРАНСТВО И ДВИЖЕНИЕ В ПОВЕСТИ  
А. С. ПУШКИНА *ПИКОВАЯ ДАМА*<sup>1</sup>

Михаил Евзлин

*Двери и лестницы*

В *Пиковой даме* наиболее употребительными являются два карточных числа: «три» и «семь»; на них практически строится весь сюжет повести. Существенны обстоятельства, при которых впервые происходит явление числа «три». История о трёх картах рассказывается на квартире у конногвардейца Нарумова, в пятом часу утра, после игры, за ужином, после шампанского, в состоянии всеобщего оживления.

„В тот же самый вечер” (Пушкин 1948:229, 18)<sup>2</sup> после разговора с Сен-Жерменом графиня отправляется в Версаль, играет *тремя картами*, которые *выигрывают ей соника* (229, 22). Все последующие значения *троичных систем* задаются начальной «окультурной» семантикой трёх карт:<sup>3</sup> графиню окружают „три девушки” (231, 8), в спальню графини вбегают „три старые горничные” (240, 20); „три дамы” (244, 14) прерывают разговор Лизаветы Ивановны с Томским именно в тот самый момент, когда речь зашла о Германне и любопытство девушки было крайне возбуждено; третья карта в третьей последней игре становится фатальной для Германна (251, 20-40). Число «три», таким образом, повёрнуто в *Пиковой даме* исключительно своей тёмной, *инфернальной* стороной.

Другое *опасное* число – «семь». Оно является само по себе

---

1 Эта статья продолжает нашу работу: Евзлин 1993.

2 Все цитаты даются по: Пушкин 1948. Далее в скобках указывается номер страницы и строки. *Курсив в цитатах наш, М. Е.*

3 Указанием на „окультурный” характер трёх карт могут служить слова Карумова: „У тебя есть бабушка, которая угадывает три карты сряду, а ты до сих пор не перенял у ней её кабалистики?” (229, 29-30). „Кабалистика”, разумеется, здесь не имеет ничего общего с еврейскими мистическими учениями, известными под общим названием Каббалы; имеются в виду распространённые в XVIII веке нумерологические сочинения, вроде имевшегося в библиотеке Пушкина *Корана аиста* (см. Модзалевский 1910:52).

или в окружении других чисел в следующих контекстах: „она лет семь как умерла” (231, 28-29); „ей восемьдесят семь лет” (235, 35-36); „она может умереть через неделю” (235, 36); „усмерит мой капитал” (235, 39); „семёрка” (247, 36); „без пяти минут семёрка” (249, 13); „семёрка представлялась готическими воротами” (249, 16-17); „сорок семь тысяч” (250, 23); „никто более двух сот семидесяти пяти семпелем здесь ещё не ставил” (250, 28-29); „Он сидит в Обуховской больнице в 17 номере” (252, 6-7). Таким образом, первое появление числа «семь» происходит в контексте *смерти*, а последнее – *безумия*.

Контекст смерти определяет значение числа «семь» как *предела*, отделяющего мир живых от мира мёртвых. И действительно, Германну „семёрка представлялась готическими воротами” (249, 16-17), символизирующими здесь *врата ада*. Образ *семёрки-ворот* указывает на функцию дверей и лестниц в доме графини. В 3-й и 4-й главах, в которых рассказывается о пребывании Германа в доме графини, ключевыми словами являются «дверь» и «лестница». Впервые они упоминаются в «инструкциях» Лизаветы Ивановны, как войти в дом графини:

(...) ступайте прямо на *лестницу* (...) Из передней ступайте налево, идите всё прямо до графининой спальни. В спальне за ширмами увидите две маленькие *двери*: справа в кабинет, куда графиня никогда не входит: слева в коридор, и тут же узенькая витая *лестница*: она ведёт в мою комнату. (239, 5, 9-13).

„Ровно в половине двенадцатого Германн ступил на графинино *крыльцо* и вошёл в ярко освещённые *сени*” (239, 28-29). «Крыльцо», «сени» можно рассматривать как *внешний* дом, который отделяется от *внутреннего* дверьми в переднюю. Из передней Германн попадает в спальню графини, идёт за ширмы и видит две двери – *правую и левую*. Сначала он открывает *левую* дверь (240, 8), но не входит в неё. Он входит в *правую* дверь (240, 9-10), ведущую в тёмный кабинет, в который графиня *никогда* не входит. Почему? Потому что он есть *sancta sanctorum* графинино дома? Об этом ничего не говорится. Сообщается только, что Германн „вошёл в тёмный кабинет” (240, 9-10), а что он там видел и

какие изменения претерпел в нём остается неизвестным. Можно предположить, что именно в *тёмном кабинете* происходит перерождение Германна в *чудовище*, поскольку именно оттуда он наблюдает за *отвратительными таинствами* графини и, выходя из него, говорит, что готов *взять грех на свою душу* (242, 1).

До сих пор, чтобы проникнуть в *тайную комнату* графини, Германн шёл по лестницам и открывал двери. Теперь он должен выйти из дома. Из спальни Германн идёт к Лизавете Ивановне, которая сообщает ему о *потайной лестнице* (245, 21). Германн спускается по *витой лестнице* (245, 28) в спальню графини, входит в кабинет и там *за обоями* находит новую дверь (245, 32), которая выходит на *тёмную лестницу* (245, 33), по которой он опять спускается и *под лестницею* (245, 39) находит другую дверь, которая, однако, выводит его сначала в *сквозной коридор* (245, 40) и только потом, по коридору, Германн выходит *на улицу* (245, 40).

Две двери в спальне, таким образом, соответствуют двум дверям в кабинете. Одна дверь (ведущая в кабинет из спальни и в спальню из кабинета) – общая для спальни и кабинета. Другая дверь, ведущая из спальни „в комнату бедной воспитанницы” (240, 9), выходит на лестницу, которая ведёт *наверх* (выходя от воспитанницы, Германн *спускается*). Второй двери в спальне соответствует вторая дверь в кабинете, которая ведёт *вниз*. Указанием на «низовое» качество лестницы может служить то обстоятельство, что последнюю дверь Германн находит „под лестницею” (245, 39).

Описание переходов по лестницам и открываний дверей создаёт впечатление, что движение Германна происходит уверенно, на основании точной информации. И действительно, он просит свидания у воспитанницы, а затем приходит к ней после смерти графини с целью получить *точную* информацию. По видимости, Германн её получает, и поэтому двигается уверенно, не замечая некоторых весьма существенных «пропусков» в инструкциях воспитанницы.

С крыльца Германн сразу попадает в сени (239, 29). Здесь должна быть дверь, но о ней ничего не говорится. Дверь в переднюю – *первая* дверь, которую Германн открывает (239, 30), однако в своих «инструкциях» Лизавета Ивановна о ней не упоминает.

Из передней Германн попадает в спальню. Здесь также ничего не говорится о двери, но поскольку речь идёт о *спальне* – тайном центре дома, – то естественно предположить, что *главная дверь* находится здесь, и она не могла оставаться открытой. Тем не менее, умолчание о двери в спальню не может быть случайным. Поскольку проникновение в спальню графини было главной целью Германна, то открывание этой двери, по всей видимости, представляло наибольшую трудность или имело какое-то особое значение, и поэтому о ней многозначительно умалчивается.

В спальне Германн находит две двери: одну в кабинет (240, 7), другую – на витую лестницу, ведущую в комнату воспитанницы (240, 9). Сначала Германн открывает дверь на витую лестницу (240, 8).

Потом он открывает дверь в кабинет и входит в него (240, 9-10).

Пятая дверь – в комнату воспитанницы (244, 29).

Шестая дверь – тайная, ведущая из кабинета на потаённую лестницу (245, 32).

И последняя, седьмая, – под лестницей в коридор (245, 39-40).

Слово «лестница» в 3-й и 4-й главах встречается 11 раз и соответствует трём реальным лестницам.

1) Лестница, ведущая в переднюю (239, 5, 30), – *явная*.

2) Витая лестница (239, 13; 240, 8, 23; 245, 28) – *не явная*, но и не тайная, поскольку используется для сообщения воспитанницы с графиней. Она определяется как „её лестница” (240, 23), т. е. Лизаветы Ивановны.

3) Потаённая лестница (245, 21, 23, 33, 34, 39), о существовании которой знают только графиня и её воспитанница.

Достоинно внимания и то, что *явная* лестница (в переднюю) упоминается только 2 раза, *не явная* (витая) – 4 раза, потаённая – 5 раз, все упоминания о которой приходятся на последние 20 строк 4-й главы. Сама по себе словесная «плотность» названия потаённой двери заставляет предполагать её особое значение. Также и последовательность движения по лестницам является в высшей степени значимой: 1-я лестница, по которой идёт Германн, – *явная*; 2-я – *полуявная*, 3-я – *потаённая*. И о ней Германн узнаёт только *после* смерти гра-



фини.

Значима и другая последовательность: 1-я явная лестница (в переднюю) ведёт *наверх*; 2-я, *не явная*, имеет две возможности движения – *вверх* и *вниз* (Германн сначала поднимается по ней, а потом спускается); 3-я потаённая ведёт *вниз* и только вниз. Сходя „по тёмной лестнице” (245, 33), Германн думает о *молодом счастливец*, который *в такой же час* (245, 35) прокрадывался в спальню, что можно интерпретировать как указание на определённую функцию потаённой лестницы. Однако отсутствует какое-либо указание на то, что «счастливец» пробирается в спальню именно по потаённой лестнице. Говорится только «в такой же час» и сообщается, что он «давно истлел в могиле» (245, 37). Здесь возможно следующее толкование: тот, кто *тайно* проникает в спальню, входит в мир смерти, а «счастливец» – это сам Германн, и его путь по тёмной лестнице – безвозвратный, потому что ведёт в мир смерти.

Обращает на себя внимание обстоятельство, касающееся дверей и лестниц в доме графини: все двери за исключением одной (из спальни в кабинет) соединены лестницами. Германн по лестнице подымается к двери в переднюю, из которой попадает в спальню графини. Спальня и передняя находятся на одной плоскости, и поэтому дверям в переднюю и в спальню соответствует только одна лестница. Из спальни одна дверь выходит на лестницу, которая ведёт в комнату воспитанницы, т. е. дверь её комнаты соединена со второй дверью спальни лестницей. Лестница соединяет потаённую дверь из кабинета с дверью «под лестницею» (245, 39).

Лестница может рассматриваться как символ перехода с одного онтологического уровня на другой (Топоров 1988; Chevalier – Gherbrant 1986).<sup>4</sup> Определение последней лестницы, ведущей в комнату воспитанницы, как «витой» указывает, как кажется, на её *полутайный* характер по отношению к «прямой» лестнице в переднюю. Каждый *новый* переход по *новой* лестнице соответствует определённому действию и душевному состоянию совершающего восхождение/нисхождение героя. Отсутствие лестничного перехода между спальней и кабинетом можно интерпретировать как достижение пре-

---

4 О культовой функции лестницы см. Цивьян 1987:288-300.

дельного пункта странствия, в котором кабинет есть *другая* (тайная, невидимая) сторона спальни. И действительно, именно в кабинете Германн становится свидетелем *отвратительных таинств* графини.

Обращает на себя внимание другая странность: дверь «под лестницею» (245, 39) не выходит сразу на улицу, а в *коридор*, идя по которому, Германн выходит на улицу. Таким образом, дверь как предел *внутреннего пространства* соединяется с *внешним* пространством посредством *коридора*. Зачем нужен этот посредник-коридор? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо решить: в самом ли деле Германн выходит на улицу?

Отсутствие упоминания двери как предела внутреннего пространства, как будто её вовсе нет, удивляет и в другом месте: „Германн ступил на графинино крыльцо и взошёл в ярко освещённые сени” (239, 29). Потом он вбегает по лестнице и отворяет дверь в переднюю. Создаётся впечатление, что крыльцо никак не отделено от сеней, и последние являются непосредственным продолжением первого. По аналогии с потаённым коридором, не отделённым дверьми от улицы, крыльцо с сенями можно рассматривать как *переход* от *открытого* пространства города к *закрытому* пространству графинино дома.<sup>5</sup>

Тема *дверей* возобновляется в описании прихода призрака графини в дом Германна. Вначале он слышит, как „отпирали дверь в передней комнате” (247, 27), затем отворяется *дверь* во внутреннюю комнату (247, 30), входит графиня и сразу же сообщает Германну три карты (247, 30-40). Дверь в передней комнате, по всей видимости, есть та же самая, что и дверь в сенях (248, 2). Проникновение графини в дом Германна в *миниатюре* повторяет проникновение Германна в дом графини. Различие между двумя «проникновениями» состоит в отсутствии лестниц в доме Германна. Особое значение имеет *дверь в сенях*. Германн видит, как графиня входит в комнату и выходит из неё, а дверь в переднюю остаётся *запертой* (248, 7).

Дверь под лестницею Германн отпирает *тем же самым*

---

5 Коридор (или туннель) представляет архетипическую деталь. В академическом эпосе герой Гильгамеш проникает в страну смерти через туннель.

*ключом* (245, 39-40), который ему вручила Лизавета Ивановна (245, 24-25). По всей видимости, речь идёт о ключе, которым Германн отпирает дверь за обоями (245, 32). Это последнее обстоятельство может служить указанием на особую связь между двумя дверьми, более того, рассматриваться как свидетельство того, что речь идёт не о двух дверях, а об одной. И эта дверь есть дверь в комнату Германна.

### *Дом-лабиринт*

Разрыв между *словами и вещами* в отношении лестниц создаёт ощущение, что в доме графини много лестниц и что это очень большой дом, более того, что это вовсе не дом, а *лабиринт*. Собственно, что есть лабиринт? Если принять в качестве исходной формы лабиринта *спираль*,<sup>6</sup> то лабиринт можно рассматривать как определённый *тип движения*, следуя которому происходит «сворачивание» или «разворачивание» (в зависимости от направления) пространства. И поэтому в предельной точке лабиринта пространство должно совершенно исчезать.

Следует подчеркнуть *инициационный* характер движения по лабиринту (Eliade 1987:228). Общеизвестен универсальный характер инициационных обрядов в архаичных обществах (Eliade 1974). В первую очередь это относится не столько к «схеме» инициационных обрядов, сколько к *направлению*, в котором они разворачиваются. Предельной точкой движения посвящаемого является *лес*, символизирующий мир смерти. В этой точке посвящаемый «пожирается» хтоническим чудовищем (Eliade 1976:230), т. е. претерпевает *основное* испытание: *инициационную смерть*. Входящий в лабиринт, ведая о том или нет, попадает в сакральное *силовое поле*, которое *затягивает* его в *глубину*, из которой он больше не может выйти (если при этом не совершается специальных обрядов), потому что эта глубина есть *утроба* хтонического чудовища.<sup>7</sup>

Если рассматривать дом графини как лабиринт, то

6 О спирали как исходной форме (Urform) лабиринта см.: Kerényi 1983:31-96.

7 О вхождении в лабиринт как regressus ad uterum и нисхождении в преисподнюю см.: Lima de Freitas 1987.

движение по его «лестницам» и «коридорам» должно подчиняться *архетипической логике* инициационного обряда, оканчиваясь в точке, в которой посвящаемый встречается *лицом к лицу* с чудовищем. Этой предельной точкой дома-лабиринта является кабинет, „куда графиня никогда не входит” (239, 11). Почему не входит? Может быть, потому что из него невозможно выйти? И действительно, можно войти в непространство, но нельзя обратно выйти из него в пространство. И всё же, по крайней мере, один раз графиня входит в кабинет, когда... приходит в дом к Германну (247, 25-40), т. е. *после своей смерти*.

Это последнее обстоятельство заставляет сомневаться, что комната Германна представляет *реальное пространство*. Присутствие в нём мёртвой графини (в виде призрака или сновидения) указывает на его призрачный, иллюзорный характер. Рассматривая «кабинет-спальню» графини как предельную точку лабиринта, в которой происходит «сворачивание» пространства, следует предположить, что, входя в тайные покои графини, Германн, *сам того не ведая*, выходит из реального пространства и входит в *иллюзорное*, которое в силу этого есть «искривлённое». Это означает, что Германн не мог выйти на улицу. А если не на улицу, куда он выходит? Позволим себе сделать утверждение: он никуда не выходит, также как графиня никуда не приходит. Входя в тёмный кабинет, Германн в действительности входит в 17 номер Обуховской больницы, и всё, что происходит потом, есть *священный бред* неофита.

#### *Неподвижность и подвижность*

Германн или неподвижно сидит/стоит или быстро передвигается:

– А каков Германн! (...) отроду не брал он карты в руки, отроду не загнул ни одного пароли, а до пяти часов *сидит* с нами, и смотрит на нашу игру! (227, 26-29);

Лизавета Ивановна (...) увидела молодого инженера, *стоящего неподвижно* (234, 24-26);

(...) молодой офицер *стоял на том же месте* (234, 28);

Он *стоял* у самого подъезда (234, 37);

(...) офицер *стоял на прежнем месте* (235, 1-2).

Физическая неподвижность подчёркивается жизненной неподвижностью:

Германн *не касался* процентов (235, 18);  
(...) целые ночи *просиживал* за карточными столами (235, 26-27).

И действительно, главной целью Германа является не действие, а покой:

(...) расчёт, умеренность и трудолюбие (...) доставит мне *покой* и независимость (235, 37-40).

Выводит Германна из естественной для него неподвижности *неведомая сила*, которая влечёт его к дому графини (236, 19-20). Вынужденность движений Германна подчёркивается соответствующими глаголами:

(...) *очутился* он в одной из главных улиц Петербурга (236, 1-2);  
(...) он *стал ходить* около дома (236, 11);  
(...) пошёл опять *бродить* по городу, и опять *очутился* перед домом графини (236, 18-19).

Движения Германна вызываются исходящей от дома графини *неведомой силой*, и поэтому они есть *бессознательные*. С того момента, как в окне графинино дома Германн видит „свежее личико и чёрные глаза” (236, 23), он обретает «сознание», вследствие чего его движения становятся *целенаправленными*. Однако *сознание* и *целенаправленность* являются здесь *отражёнными*, поскольку возбуждены *неведомой силой*, вначале безличной, а затем приобретшей *привлекательные черты* Лизаветы Ивановны, которые решают *участь* Германна. Но что значит «участь»? Лизавета Ивановна в действительности решила *мойру* (μοῖρα – «часть») молодого инженера. Но почему именно Лизавета Ивановна?

Германн желает „вынудить клад у очарованной *фортуны*” (249, 20). Он говорит: „Подумайте, что *счастье* человека находится в ваших руках” (242, 1-2). Значимо, что Германн не говорит *моё счастье*, а „счастье человека”, т. е. он обращается к графине словно она есть Богиня Судьбы, владеющая тайной *счастия* человека, т. е. его *фортуной*. Проникая в тём-

ный кабинет, Германн оказывается *лицом к лицу* с Хозяйкой лабиринта-преисподней. Богиня Судьбы, принявшая образ старой графини, оборачивается к *искателю счастья* страшным ликом смерти:

Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах её изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на неё, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от её воли, но по действию скрытого гальванизма. (240, 36-40).

Значима *неподвижность* графини. Её *качание* не есть собственное движение, но *отражённое* („по действию скрытого гальванизма”). Поэтому она «оживает», когда видит незнакомого мужчину: „вдруг это *мёртвое* лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться, глаза *оживились*” (241, 1-2). Перед тем, как снова погрузиться в естественную для себя неподвижность,

(...) графиня во второй раз оказала сильное чувство. Она закивала головою, и подняла руку (...) Потом покатила навзничь... и осталась *недвижима*. (242, 10-12).

В том и в другом случае её движение есть вынужденное, отражённое, вызванное *другим*, и поэтому смерть графини не может быть никакой иной, как *иллюзорной*.<sup>8</sup>

То же самое можно сказать в отношении движений-передвижений Германна. Глаза графини оживают, встречаясь с глазами молодого человека. Но если *зрительный контакт* для графини имеет *эффект оживления*, то на Германна он оказывает противоположное действие, которое усиливается и доводится до своего логического завершения при посредстве двух других зрительных контактов:

В эту минуту показалось ему, что мёртвая насмешливо *взглянула*

8 Смерть графини можно было бы определить как „ритуальную”, т. е. как смерть, после которой происходит воскрешение жертвы. „Ритуальность” смерти графини подчёркивается, как кажется, тем обстоятельством, что „умирает” она при виде незаряженного пистолета, т. е. „инструмент” смерти с самого начала оказывается не настоящим, а „ритуальным”.

на него, прищуривая одним глазом (247, 7-8);  
В эту минуту ему показалось, что пиковая дама *прищурилась* и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его... – Старуха! – закричал он в ужасе (251, 38-40).

Третий зрительный контакт с «горгоньим» взглядом дамы-графини оканчивается для Германна ужасом, безумием и совершенной неподвижностью 17 номера Обуховской больницы.

### *Воспитанница*

Старая графиня не в состоянии возбудить реального движения. Её *вечная старость* делает невозможным всякое к ней приближение. Поэтому Германн после лихорадочных размышлений отказывается от своих «планов»:

Почему ж не попробовать своего счастья?.. Представиться ей, подбиться в её милость, – пожалуй, сделаться её любовником, – но на это всё требуется время – а ей восемьдесят семь лет, – и она может умереть через неделю, через два дня! (235, 33-36).

Возвращается он к ним, когда видит „свежее личико и чёрные *глаза*” (236, 23) воспитанницы Лизаветы Ивановны. Отправляясь в дом графини, Германн пребывает в полном убеждении, что в графинином доме его ожидает сообщница. Однако вместо Ариадны он встречает Эринию, направляющую его по *ложному пути*.

Лизавета Ивановна разделяет с графиней *тайну* потаённой лестницы. Можно спросить: какое отношение воспитанница имеет к лестнице, идущей от кабинета, в который графиня *никогда* не входит? И если графиня не входит в кабинет, то естественно предположить, что *никто* в него не входит и *никто* о нём не знает. Но если воспитанница *знает* о том, что *никто* не знает, естественным делается предположение, что связь между «служанкой» и «хозяйкой» должна иметь более глубокие основания, чем те, которые представляются на поверхности.

Весьма подозрительным в отношении Лизаветы Ивановны является и другой факт: она сообщает Германну о существо-

вании потаённой двери только после смерти графини. Почему она не говорит о двери в самом начале? Это могло бы значительно упростить проникновение в дом. В любом случае Германн должен был бы пройти через спальню. Но Лизавета Ивановна указывает ему *другой путь*, значительно более сложный и сопряжённый с опасностями (он должен пройти незамеченным через переднюю). Кроме того, каким образом ключ от тайной двери в кабинете, в который нельзя войти иначе, как через спальню, и в который графиня никогда не входит, оказался в комодике воспитанницы (245, 24)?

Рассматривая «хождение» Германна по дому графини как движение по лабиринту, естественно предположить, что тайна потаённой двери есть *тайна*, которая могла быть открыта только *посвящённому*. Германн становится свидетелем *отвергательных таинств* графини, т. е. посвящённым, после чего Лизавета Ивановна сообщает ему тайну потаённой двери, через которую он входит, сам того не ведая, в *страну без возврата*.

После смерти графини воспитанница „повторяет путь старой графини” (Лотман 1975:139):

Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека (...) он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны *воспитывается* бедная *родственница*. (252, 11-12).

Значимо, что воспитанница выходит замуж за *сына* управителя *графини* и берёт бедную *родственницу* в качестве *воспитанницы*, таким образом *замещая* графиню на её *месте*. Сообщничество Лизаветы Ивановны не оставляет более сомнений после того, как призрак графини ставит условие, чтобы Германн женился на воспитаннице (247, 39-40). Именно это требование окончательно убеждает его в реальности видения и истинности сообщаемой информации.

Лизавета Ивановна персонифицирует начало, которое заставляет Германна двигаться *направленно*. Германн выходит из неподвижности после того, как слышит анекдот о трёх картах. Однако на этом этапе его движения характеризуются *хаотичностью*, хотя и имеют своей бессознательной целью дом графини. Движения Германна становятся *целенаправлен-*



ными с того момента, когда он видит в окне Лизавету Ивановну, которая вводит его в дом графини и сообщает о потайной лестнице. Таким образом, функция Лизаветы Ивановны состоит не в возбуждении движения, а в *направлении* его. И в самом деле, будучи воспитанницей графини, т. е. разделяя с ней её *природу*, она не может быть источником или причиной движения. Истинной причиной движения является *анекдот*, без которого не было бы ни движения, ни судьбы. Что же тогда есть судьба, которая приходит в движение от анекдота? Сообщается только о следствиях, о том, что есть *по сю сторону*, и остается в *совершенной тьме* то, что находится *по ту сторону* анекдота.

#### *Три дня – три игры*

*Три* дня после роковой ночи, в *девять* часов утра, Германн отправился в \*\*\* монастырь, где должны были отпевать тело усопшей графини. Не чувствуя раскаяния, он не мог совершенно заглушить голос совести, твердившей ему: ты убийца старухи! (246, 7-10).

Совесьть – принадлежность мира живых, и поэтому её голос – голос жизни. Германн делает бессознательную попытку вернуться в мир живых, но избирает ложный путь:

(...) он поклонился в землю (...) *взошёл на ступени* [т.е. по лестнице – М. Е.] катафалка и наклонился (...) мёртвая насмешливо взглянула на него (...) Германн, поспешно подавшись назад, *остутился*, и навзничь грянулся об землю. (247, 4, 6, 8-10).

Германн поднимается по ступенькам и встречается со взглядом мёртвой графини, которая, подобно демону-стражу нижнего мира, насмехаясь, преграждает ему путь наверх. С этой насмешкою Германн встретится ещё один раз, после чего он навсегда погрузится в ночь безумия.

Ночью, после похорон, „без четверти *три*” (247, 23) к Германну приходит призрак графини и сообщает ему тайну трёх карт: „Тройка, семерка и туз выиграют тебе сряду” (247, 36-37). Собственно, графиня сообщает Германну тайну, которая была *закодирована* в структуре её дома (*три* лестницы и

семь дверей). Некоторое сомнение оставляла только третья карта, и поэтому приходит призрак с тем, чтобы разрешить его. Игра у Чекалинского происходит, когда нервное возбуждение Германна доходит до последней крайности.

В первый день игры Германн ставит „сорок семь тысяч” (250, 23). Чекалинский замечает:

(...) никто более двух сот семидесяти пяти семпелем здесь ещё не ставил. (250, 28-29).

Сорок семь тысяч соответствуют одному банковскому билету. (250, 37).

Чекалинский мечет: „Направо легла девятка, налево тройка” (250, 40). Существенно отметить (без всякого отношения к правилам игры), что в первый день выходят карты, имеющие точное числовое обозначение (девятка и тройка) и Германн выигрывает с левой стороны.

Во второй день Германн ставит „сорок семь тысяч и вчерашний выигрыш” (251, 14). Вызывает удивление, что одна часть ставки обозначается числом („сорок семь тысяч”), а другая – словами („вчерашний выигрыш”). В черновых записях к *Пиковой даме* подсчитываются цифрами выигрыш и проигрыш Германна (Пушкин 1940:836), но в тексте эти подсчёты отсутствуют. Почему? Объяснения следует искать в особом свойстве ведущейся игры: „Это похоже было на поединок” (251, 29). Кроме того, имеются и «технические причины». Чекалинский мечет: „Валет выпал направо, семёрка налево” (251, 15). Если в первый день вышедшие карты имели числовое обозначение, то во второй оно имеется только у второй карты, т. е. у семёрки, которая выпадает на выигрышную левую сторону. В данном случае представляется irrelevantным, какую объективную ценность имеет валет. Важно то, что он не обозначен *числом*. Поэтому только половина ставки обозначена цифрой в соответствии с семёркой, а другая словами в соответствии с валетом:

Германн дождался новой тальи, поставил карту, положив на неё свои сорок семь тысяч и вчерашний выигрыш. (...) Валет выпал направо, семёрка налево. Германн открыл семёрку (251, 13-16).

Соответственно, и выигрыш второго дня обозначается половиной цифры: „Он отсчитал девяноста четыре тысячи и передал их Германну” (251, 17-18). В черновике выигрыш записан в полном виде – 188.

Предположение о числовых и не числовых соответствиях находит, как кажется, подтверждение в *третьей игре*. В 1-ой игре Германн ставит один банковский билет, соответствующий сорока семи тысячам. В 3-ей: „Германн снял, и поставил свою карту, покрыв её *кипой* банковских билетов” (251, 27-29). Числа более не называются. Игра идёт за *кипу*, т. е. за что-то неопределённое и не определяемое никаким числом. Более того, *кипа* покрывает все числа, поскольку не соответствует никакому карточному числу. „Направо легла дама, налево туз” (251, 31-32). Туз может рассматриваться как *сверхчисло*, которое должно было принести Германну *абсолютное богатство*, счастье и покой. Но на место туза ложится дама, т. е. вместо того, чтобы оставаться на *правой* стороне, дама идёт на *левую*.

Германн не понимает, „как мог он обдёрнуться” (251, 36-37). Он и не «обдёрнулся», а не принял во внимание одного фундаментального свойства дамы-графини: её сторона – *левая*, и поэтому она необходимо должна была перейти с правой стороны на левую. В этом и состоял обман: выигрышная сторона – *левая*, а туз и дама всегда идут вместе, вследствие чего туз необходимо должен ложиться на правую сторону, а дама – на левую. Кроме того, в высшей степени существенно, *где* происходит игра. Позволим себе высказать предположение: игра идёт в больном воображении «неофита» Германна. И поэтому происходят удивительные метаморфозы: дама и туз меняются местами, разыгрывая балаганное убийство: „Дама ваша убита” (251, 34).

*Левое* место дамы в карточной игре имеет точное соответствие с расположением спальни графини с *левой* стороны. Лизавета Ивановна говорит Германну: „Из передней ступайте *налево*, идите всё прямо до графининой спальни” (239, 9-10). *Правая* сторона – *запретная*, поскольку с этой стороны находится кабинет, „куда графиня *никогда* не входит” (239, 11). Германн открывает запретную правую дверь, через которую он входит в безумное царство Туза-Аида, чтобы, как и графиня, больше *никогда* из него не выйти.

## ЛИТЕРАТУРА

- Евзлин, М.  
1993 *Мифологическая структура преступления и безумия в повести А. С. Пушкина Пиковая дама, „Славяноведение”, 1993:2:67-80.*
- Лотман, Ю.М.  
1975 *Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XX века, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1975:VII.*
- Модзалевский, Б.Л.  
1910 *Библиотека А. С. Пушкина, СПб. 1910:193.*
- Пушкин, А.С.  
1940 *Полное собрание сочинений, М. 1940:VIII/2.*  
1948 *Полное собрание сочинений, М. 1948:VIII/1.*
- Топоров, В.Н.  
1988 *Лестница, в: Мифы народов мира, М. 1988: II:50-51.*
- Цивьян, Т.В.  
1987 *К семиотической интерпретации мотива лестницы-„лесенки” в античной вазописи (вокруг Адониса и Диониса), в: Исследования по структуре текста, М. 1987.*
- Chevalier, J. – Gherbrant, A.  
1986 *Scala, в: Dizionario dei simboli, Milano 1986: II:328-334.*
- Eliade, M.  
1974 *La nascita mistica. Riti e simboli d’iniziazione, Brescia 1974.*  
1976 *Miti, sogni e misteri, Milano 1976.*  
1987 *Initiation: An Overview. Martial and Heroic Initiation, в: The Encyclopedia of Religion, editor in chief M. Eliade, N.Y.-London 1987:XII (далее ER).*

Kerényi, K.  
1983

*Nel labirinto*, Torino 1983.

Lima de Freitas  
1987

*Labirint*, в: *ER*, VIII:412-413.



## СНЫ РАСКОЛЬНИКОВА В ПЕРСПЕКТИВЕ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

*Катрин Яхл*

Темой настоящего анализа является определение некоторых основных, до сих пор не выявленных мотивов романа Ф. М. Достоевского *Преступление и наказание*.<sup>1</sup> Детальное изучение семантического и символического планов в их соотносённости с повествовательной структурой свидетельствует о том, что архесюжет *кладоискания* представляет собой один из основных инвариантов смыслового содержания романа. Представленный ниже анализ в первую очередь – семантический, т.е. направлен на фиксирование тех моментов смыслопорождения, на которых базируется автономная, неповторимо индивидуальная модель художественного мира произведения.

По мнению П. Рикёра, метафора выполняет в поэтическом тексте ту же функцию, которую выполняет модель в научном описании действительности (Ricoeur 1995:97). Аналогия между метафорой и моделью заключается в их основной функции: в открытии новых реляций (фикция) между фактами и проекции фикции на действительность. Семантический анализ состоит именно из этих двух фаз рассмотрения предмета. На первом этапе возникает вопрос о поэтической семантике, которая обнаруживается посредством ретимологизации и реметафоризации лексических единиц. На этом этапе исследования подход можно назвать „имманентным”, так как соотношение лексических единиц устанавливается на звуко-буквенном уровне текста, соответственно тому, как это было установлено Л. С. Выготским в связи с внутренней речью, где „слово как бы вбирает в себя смысл предыдущих и последующих слов, расширяя почти безгранично рамки своего значения.” (Выготский 1985:142). Однако как раз за счёт включения уровня фоники, – когда „содержание формирует свой собственный образ в звуках.” (Топоров 1987а:195-196) – возможно не только расширение

---

1 Текст цитируется по изданию: Достоевский 1972-1990.

смысловых перспектив, но и фиксация смысла. На втором этапе посредством фиксации смыслов устанавливается та единая и целостная „модель” мира (герой, пространство, время, сюжет), которую можно назвать индивидуальным миропониманием автора.

Относительно исследования микроструктур художественного текста В. Н. Топоров предупреждает:

(...) как важно умение установить (и теоретически, и практически) те места текста, где формируется ещё до появления анаграмм своего рода «анаграмматическое» поле, зона благоприятная для анаграмм, во-первых, и более того провоцирующая их во-вторых. (*там же*, 194).

Как уже было сказано выше, Л. С. Выготский считает, что в текстах с внутренней речью: „обнаруживаются иные законы объединения и слияния” (Выготский 1985:142). А. Ковач связывает такие, семантически насыщенные, сегменты текста с актом самоидентификации субъекта высказывания; в языке описания это сопровождается актом символаобразования (Ковач 1996:8-9).

Мы постараемся проследить три этапа в последовательности самоидентификации Раскольникова – три сна героя – и связанные с ними некоторые контекстуальные периоды. В то время как по ходу сюжета воспроизводится архесюжет *кладоискания*, связанный с добычей материального *клада*, настоящая мотивировка убийства обнажается постепенно в снах, демонстрирующих символический приём автора. Если учитывать, что „(...) словесные значения во внутренней речи являются всегда идиомами, не переводимыми на язык внешней речи,“ и что „[э]то всегда индивидуальные значения“ (Выготский 1985:143), то логично предположить, что в снах Раскольникова (при посредстве славянских мифопоэтических и библейских аллюзий) строится личный миф героя.

Так как в снах происходит дублирование реальных событий (трижды воспроизводится убийство), – с повышенной символической значимостью – референция тоже удваивается: как в сторону контекстуальности, так и в сторону интертекстуальности, приобретая сугубо метафорический характер.



В первом сне происходит интериоризация внешнего, диффузного мира в сознании Раскольникова и воплощается в общий мифологический инвариант пережитых героем впечатлений. Во втором сне происходит дифференциация в сторону конкретизации архетипичности убийства, так как символика языка описания строится из образов славянской мифологии. В третьем сне четко вырисовывается корреляция между двумя субъектами в образе героя. Раскольников находит заповедный клад в качестве своего *sub ego*. Таким образом таинственная самоуглублённость Раскольникова приобретает адекватную референцию: у него появляется возможность истинного *кладоискания*, т.е. открывания этой ценности в самом себе. Переход к новой самоидентификации аргументируется аллюзиями из книги *Бытия*.

С первых же слов романа вопреки тому, что наррация даёт неточные сведения о герое (о времени и месте действия):

(...) один молодой человек вышел из своей каморки (...) с некоторого времени он был в раздражительном и напряжённом состоянии (...) (VI:5).

Герой появляется, как претендент, заявляющий право на компетенцию повествования:

Это я в этот последний месяц выучился болтать (...) – Раскольников, студент, был у вас назад тому месяц, – поспешил пробормотать молодой человек (...) Гм... да... всё в руках человека, и всё-то он мимо носу пронесит, единственно от одной трусости... это уж аксиома... (VI:6, 8, 6).

Однако отрывистые высказывания Раскольникова расширяются именно в наррации:

Не то чтоб он был так труслив и забит, совсем даже напротив (...). Но останавливаться на лестнице (...) нет уж (...) (VI:5).

Раскольников не трус в буквальном смысле, он лишь не хочет останавливаться, хочет действовать, поэтому именно с этого момента начинается роман. Поступать не по трусости, не по нужде является главной дилеммой для Раскольникова, в этом заключается основа становления его личности. Лексе-

ма „трусость” по своей внутренней форме обозначает не пассивность, а связана с глаголом „трясти” („дрожать, трепетать”; см. Фасмер 1996:IV:113) – т.е. с таким действием, которое не зависит от воли героя. В таком значении говорится о трусости и в повествовании вопреки самонадеянным высказываниям Раскольникова. Курсивом мы выделяем звукобуквенную текстовую манифестацию этого свойства:

На улице жара *стояла страшная*, к тому же духота, толкотня (...) – все это *разом* неприятно *потрясло* и без того уже *расстроенные* нервы юноши (...) отвратительный и *грустный* колорит картины (VI:6).

Стоит обратить внимание и на признаки внешнего облика юноши: „с прекрасными тёмными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен” (VI:6).

Таким образом, уже в экспозиции романа однозначно нагнетается та фонетическая упорядоченность текста (-*рас*\ *раз*; -*рус*; -*ст*; -*рост*),<sup>2</sup> на основе которой затем развёртываются как сюжетная, так и повествовательная последовательность романа.

Перед убийством главное стремление юноши заключается в том, чтобы отделиться от статичного внешнего мира, который, проникая в его сознание, всё более овладевает им, поэтому единственным спасением для него становится уединение и углубление в себя:

Он до того углубился в себя и уединился от всех, что боялся даже всякой *встречи*, не только *встречи* с хозяйкой (VI:5).

Внешний мир кажется страшной „картиной”, как нечто неподвижное, то, что надлежит только визуальному обозрению и незыблемо. В то время, как внешний мир вторгается в сознание Раскольникова и стираются грани внешнего и внутреннего мира, в наррации, наоборот, на первом этапе именно визуально происходит разграничение и дискретизация полюсов:

2 Ср.: „(...) Род и Рост – самые активные мотивы поэтики Достоевского” (Ковач 1994:145-157).

С замиранием *сердца* и нервной *дрожью* подошёл он к *преогромнейшему* дому (...). Этот дом *стоял* весь в *мелких* квартирах и заселён был (...) *мелким* чиновничеством и проч. (VI:7).

На пути героя пространство то расширяется, то суживается. При этом в тексте выделяются семантически отмеченные предметы:

(...) в *огромной* телеге, запряжённой *огромною* ломовою лошадыю (...) (VI:7);  
 (...) дверь приотворилась на *крошечную щёлочку*: жилища оглядывала *из щели* пришедшего (...); (...) *крошечная* кухня (...) Это была *крошечная*, *сухая старушонка* (...). Мебель (...) состояла из дивана с *огромною* (...) спинкой, (...) *крошечную* комнатку; (...) И там один ключ есть *всех* *больше*, *втрое* (...). *Стало* быть, есть ещё какая-нибудь *шкатулка*, али *укладка* (...). У *укладок* все такие *ключи*... (VI:8, 9);  
 (...) письмо было *большое*, *плотное* в два лота, два *большие* почтовые листа были *мелко-намелко* исписаны. (...) *мелкий* и *косенький* почерк его матери (...) (VI:27).

Текст изобилует подобными примерами. Пространство, в котором живут и действуют герои, также характеризует их внутренний мир,<sup>3</sup> напр.: „*крошечные, как щёлочки, глазки Мармеладова*” (VI:12).

Стоит обратить внимание и на то, что в повествовании доминируют слова с приставкой „раз-”/„роз-” („рос-”), которая происходит от др. „ardhas” и обозначает „часть”, „половина”.<sup>4</sup> Далее: „*клетки, на которые разбивалась квартира*” [*Мармеладовых – К.Я.*] (VI:22); или „*распивочная*” (VI:10), где Раскольников встретился с Мармеладовым. Как уже было сказано выше, эта приставка появляется и при описании внешнего облика Раскольникова, но также и Катерины Ивановны („с *прекрасными тёмно-русскими волосами*”) (VI: 22); и в фамилиях персонажей: *Раскольников, Разумихин*.

3 Ср.: „Комната, где живёт человек, есть ландшафт его души.” (Мочульский 1995:363).

4 Ср. первонач. знач. \*газь: „удар”, связанное с чередованием гласных с „резать” (Фасмер III:432, 494); см. также *Мифы народов мира* 1994:II: 340-341.

Можно было бы продолжить список примеров, но текст настолько пронизан лексемами с этой приставкой, что такой перечень не уместится в рамки нашей работы. Тем не менее следует сделать хотя бы один вывод: семантическая нагрузка в приведённых выше примерах свидетельствуют о раздробленности внешнего и внутреннего мира персонажей. Б. М. Энгельгарт в своей работе о Достоевском указывает на то, что у Достоевского

(...) нельзя найти так называемого объективного описания внешнего мира (...), благодаря этому возникает та многоплановость в художественном произведении, которая преемников Достоевского приводит к своеобразному *распаду* бытия (...) (Энгельгарт 1925:94).

На наш взгляд о распаде бытия свидетельствует заранее уже и язык описания Достоевского.

Распад личности, пространственно-временных и причинно-следственных отношений у Достоевского имеет глубоко архетипичный смысл (см.: Топоров 1990, Сыркин 1991, Ковач 1994). В мифопоэтической традиции пространство не гомогенно, а качественно разнородно, расчленено. Членимость пространства и времени является основой для выделения элементов и вещей, их обособления и установления между ними организованности. В мифопоэтической традиции распад является потенциальной возможностью нового синтеза, подобно ритуалу расчленения тела жертвы и собирания его воедино.

Главным признаком диффузного (хаотичного) пространства является отсутствие преград. На пути Раскольникова к преступлению, наоборот, появляются преграды, отделяющие героя на уровне повествования от окружающего мира:

Молодой человек *переступил* через порог, в тёмную прихожую, *разгороженную перегородкой* (...) (VI:8).

Кажется, у Достоевского преступление – т.е. переступление одновременно через моральные и физические преграды – ведёт к настоящему обособлению персонажей от внешнего мира. В то время, как в языке повествования внеш-

ний мир в высшей степени расчленён, это не осознаётся Раскольниковым, несмотря на то, что он именно стремится к обособлению. Наоборот, сознание героя как бы „тяготеет” к мифологическому восприятию. Это ощущается наиболее явно в подаче первого сновидения Раскольникова, ибо этот сон сопровождается доведённым до предела изоморфизмом самых разнородных событий: все сюжетные линии сводятся здесь к единому инварианту.

По ходу сюжета до первого сна, мы узнаём через „встречи” Раскольникова так или иначе о всех главных действующих лицах романа, кроме Порфирия Петровича, который появляется после убийства. В первом сновидении создаётся некая кульминация всех встреч и внешних впечатлений, интериоризирующихся в сознании героя. Впечатления превращаются в единое действие сновидения. Разграничение наслаивающихся смысловых пластов в тексте сна мы можем провести только путём анализа языка описания.

Важнейшим признаком мифопоэтического пространства является его отделённость и выделение из хаоса. В космологизированном пространстве намечается изоморфизм макромира с микромиром т.е. микромир ставится в соответствие с частью макромира (напр.: членами тела первочеловека). Например:

Приснилось ему его детство, ещё в их *городке* (...), *местность* совершенно такая же, как *уцелела* в его памяти (...). *Городок* стоит *открыто*, как на ладони (...) (VI:46).

„Городок” по первоначальному – огороженный участок земли (Фасмер 1996:1:443), т.е. как бы космологизированное пространство, за пределами которого господствует хаос.

В нескольких шагах *от последнего городского огорода* стоит *кабак*, *большой кабак*, *всегда* производивший на него неприятнейшее впечатление и даже *страх* (...) (VI:46).

Космологизированное пространство к тому же не только выделяется из хаоса, но и развёртывается вовне по отношению к некоему центру, вытесняя хаос из этого мира. Поэтому кроме кабака, как устойчивого фольклорного локуса

хаотических сил, за городком обнаруживаются и другие мифопоэтические объекты.

Возле кабака дорога (...) пыль на ней *всегда* такая чёрная. Идёт она, извиваясь, далее шагах в трёхстах огибает вправо *городское кладбище*. (VI:46).

Развёртывающееся пространство к тому же организовано, в нём размещаются сакральные ценности, подобно тому, как в отмеченном центре мифопоэтического пространства:

*Среди кладбища* каменная *церковь* с зелёным куполом (...). Он любил эту церковь и *старинные* в ней *образа*, большею частью без *окладов* (...) (VI:46).

Космологизированное пространство всегда открыто. В данном фрагменте открытость становится признаком сакральных ценностей, образов. Сама лексема „образ” происходит от „раз”, фонетически близкого приставке „роз-/ рос-” и глаголу „резать”, первоначально означавшему „проводить борозду” (см. *примечание 4*); значение отделённости в символическом плане может маркировать принадлежность к иной сфере бытия;<sup>5</sup> „без окладов” – тоже указывает на направленность в открытую сферу.

Иной мир соотносится именно с образом замкнутости – с *кладбищем*. Неслучайно повторяется основа „*клад*” в словах „*оклады*”, „*кладбище*”, потому что таким образом тематизируется амбивалентная семантика *кладоискания* (см.: Афанасьев 1994:361-363, Потебня 1989:257), связанная как с небесной сферой, так и с подземным миром. „*Прикладами*” назывались деревянные сооружения, напоминавшие крышку гроба. Сам обычай панихиды, в которой участвует во сне и Раскольников, тоже связан с разграничением мира: на мир усопших и живых, и проводом предков на тот свет. Если учитывать такой контекст, могилку „меньшого брата” на *кладбище* можно воспринять символически, как умершее альтерэго

5 Ср. др. инд. "rajas" – „пространство” и обозначение творч. женск. принципа Vi-raj, букв. „раз” и „простор” („пространство”). Внутр. форма русск. „пространство” (\*pro-stor) – „вперед”, „вовне”, „открытость” (*Мифы народов мира* 1994:II:340-341).

Раскольникова, в то время как он сам принадлежит к земному пространству, в котором, однако, царит хаос.<sup>6</sup>

Значит, в контексте сновидения замкнутость связана с дезорганизованным пространством, где царят хохот и пьяные крики толпы. В. Н. Топоров в анализе *Пр. и наказ.*, пишет о том, что „*толпа-хохот-хаос*” многократно соотносятся в тексте, характеризуя срединное пространство Петербургского локуса, имея не столько количественное, сколько нравственное значение (Топоров 1990:313).

В первом сне Раскольникова триада „*толпа-хохот-хаос*”, является признаком парадокса мироустройства: воплощая в себе признаки одновременно безграничности и замкнутости.

Вдруг *хохот* раздаётся залпом и покрывает всё, кобылёнка не вынесла учащённых ударов и в бессилии начала лягаться. (VI:48).

Ср. значение греч. эквивалента глагола „лягаться”: „трясти, приводить в дрожь, потрясать” (Фасмер 1996:II:548). Ср. также: „Там всегда была такая *толпа*, так орали, *хохотали*, ругались так *безобразно* (...)”; (VI:46).

Но не только признак „дрожи” сближает образ Раскольникова с клячонкой. Мы уже говорили о том, что именно на уровне фоники увеличивается степень дискретности, которая приводит к обнаруживанию новых смысловых связей между элементами текста.

Ср.:

<i>Раскольников</i>	<i>Савраска</i>
(...) бросается со своими кулачонками на Миколку (...) (VI:49) ( <i>старуха</i> )	<i>клячонка</i>  ( <i>страх</i> )

Однако Раскольников не осознаёт своё отождествление с клячонкой, это лишь намечается в повествовании (во сне): „Папочка, бедную лошаде́нку *бьют!*” (VI:48); (и после сна ): „*Всё тело* его было как бы *разбито*” (VI:49).

6 Ср.: „– Сейчас непременно падет, *братцы*, тут ей и конец!” (VI:49).

В страшном эпизоде сна мир раздваивается на противоположных полюсах: на одной стороне стоит Миколка, бьющий клячу, и толпа; на другой же – стоящая под ударами беззащитная кляча. В этой сцене интегрируется всё то, что пережито Раскольниковым, – [ср.: Катерину Ивановну избил Лебезятников:

Оттого и господину Лебезятникову грубость его не захотела спустить, и когда *прибил* её за то (...) (VI:15);  
 (...) Марфа Петровна даже *ударила* Дуню (...) (VI:29);  
 Разумихин (...) *ссадил одним ударом* одного блюстителя (...) (VI:44);

Раскольников тоже бросился на плотного господина соблазнителя, защищая девочку: „(...) но между ними стал *городовой*” (VI:40)] – мир состоит из „бьющих” и „терпящих поби”. Во сне Раскольников пребывает в безграничном мире хаоса [ср.: в этот день Раскольников гуляет со своим отцом „*за городом*” (VI:46), сам олицетворяет „*перегородку*”:

С криком пробивается он *сквозь толпу* к савраске, обхватывает её мёртвую, окровавленную морду и *целует* её (...) (VI:49)].

Однако в образе клячки воплощается не только Раскольников, но одновременно и Соня.

Ср.:

*Слова Катерины  
Ивановны перед  
падением Сони:*

«Живёшь, дескать, ты,  
*дармоедка*, у нас, ешь и  
пьёшь и теплом пользу-  
ешься», (VI:17);

«(...) – чего *беречь?*  
Эко *сокровище!*»  
(VI:17).

*Слова Миколки:*

(...) так бы, кажись, её  
убил, *даром хлеб ест*  
(...), (VI:47);

*Берегись* – кричит он  
[Миколка – К.Я.] и что  
есть силы *огорошивает*  
с *размаху* свою бедную  
лошадёнку. (VI:49).



Гибель Сони состоит не только в том, что она переступает моральные преграды, но и в том, что своим поступком стирает грани между своим внутренним и внешним миром: в символическом плане с прикосновением к общему миру хаоса, её сокровенный внутренний дар замыкается.

Ср. (после её падения):

Ни словечка при этом не вымолвила (...), а взяла только наш большой, *драдедамовый* зелёный платок, *обиций* у нас такой платок есть драдедамовый, накрыла им совсем голову (...) легла на кровать (...) только плечики (...) всё *вздрагивают*... (VI: 17).

Стоит обратить внимание на межтекстовое созвучие: лексема „драдедам” пришла из французского „*drap de dames*” (дамское сукно) (Фасмер 1996:I:534) и имя „мадам” *Дарья Францевна*. По народным обычаям только девица может ходить с открытой головою, замужним женщинам строго запрещалось показывать хотя бы один волосок из платка. Это же воззрение высказывается в слове „покрытка”, которым клеймили девицу, потерявшую невинность. В *Пр. и наказ.* воспроизводится это старинное представление. Однако именно своим падением Соня приобретает потенциальную возможность духовного воскресения, это проявляется в том, что как раз с этого момента Мармеладов начинает называть её Софией, и одновременно она обособляется в пространстве, а обособление является первым этапом приобретения мудрости (Топоров 1983:158-167, Иванов 1987:533, Ковач 1994: 153).

(...) с тех пор дочь моя, *София Семёновна* (...) и уже с нами по случаю *сему* не могла *оставаться* (...). Живёт же на квартире у портного Каперноумова (...). В одной комнатке помещаются, а Соня свою имеет *особую*, с *перегородкой*... (VI:17, 18).

Образ телеги „подле кабачного крыльца” напоминает и о Дунечкином „падении”.

А тут поднялся *проливной дождь* и Дуня (...) *должна* была проехать с мужиком *целых семнадцать* вёрст в *некрытой* телеге. (VI:29).

Некрытая телега в данном случае тоже указывает на прикосновение к хаотическому миру. Хаос часто мыслится как разлитая вода и вроде бы само слово „хаос” происходит от „cheo” – „лью”, „разливаю” (*Мифы народов мира* 1994: II:579). На хаос указывает и числовая символика, которая появляется и в *Библии* в связи со всемирным потопом, когда Бог освобождает бездну хаоса от преград: „в семнадцатый день месяца, в сей день разверглись все источники великой бездны и ока небесные отворились и лился на землю дождь” (*Ветхий Завет, Бытие 7:11*).

С образом Миколки и его пьяного окружения соотносится образ Лужина, который по словам матери Раскольниковова: „сам вызвался, на свой счёт, доставить нашу поклажу и большой сундук” (VI:34). Лексема „поклажа” от той же основы, что и „клад”, но в данном контексте обозначает ложное добро. Ср. внутреннюю речь Раскольниковова:

Да и тут деловой-то человек их поднадул немножко: поклажа-то стоит дешевле ихнего проезда, а, пожалуй, что и задаром пройдёт. (VI:36).

Созвучие лексем: „поклажа” – „поклажу” – „пожалуй” – „лужа” (т.е. нечистое место) – *Лужин*, составляет единый семантический ряд. Как и во сне, во внутренней речи Раскольниковова „имманентно”, на звуко-буквенном уровне улавливается адекватная семантика. (См. еще: „поднадул” – *Дуня*). В первом сне Раскольниковова вся хаотичная толпалицетворяет поклажу [„Все лезут в миколкину телегу с хохотом и остротами” (VI:47); „– видано ль, чтобы такая лошада́нка такую поклажу везла...” (VI:48)].

С фигурой Лужина связана тема приобретения материального капитала (*клада*). Его фамилия и отчество, Пётр Петрович, и его стремление нажить капитал в Петербурге, указывают на соприкосновение петербургского мифа с архесюжетом *кладоискания*. Неслучайно первый сон Раскольниковов видит, заснувши на Петровском острове. (VI:45)

В.Н.Топоров пишет о том, что в *Пр. и наказ*.

(...) путь героя в романе сугубо семиотичен, при этом вырисовывается концентрическая структура с возрастанием от-

рицательного значения по мере приближения к центру (Топоров 1990:312).

В данном случае под центром подразумевается центр Петербурга, и как мы уже говорили, пассивное восприятие этого центра. Стоит обратить внимание и на тот факт, что признаки статичности на уровне фонетики присущи и языку описания этого локуса и персонажей, находившихся в нём.

Он [*Раск. – К. Я.*] узнал, он вдруг внезапно узнал, что завтра ровно в семь часов вечера, Лизаветы, старухиной сестры и единственной её сожительницы, дома не будет и что, стало быть, старуха ровно в семь часов вечера останется дома одна. (VI:52),

или в связи с образом Мармеладова ср.:

полтора года уже будет назад, как очутились мы наконец, после странствий и многочисленных бедствий в сей (...) столице. И здесь я место достал (...) и опять потерял (...) Тут уже по собственной вине потерял, ибо черта моя наступила... (VI:16).

В данном фрагменте сближение выделенных лексических единиц обуславливается не только на звуко-буквенном уровне, но аргументируется и этимологическими данными. (А. А. Потебня пишет о том, что слово „стар” собственно обозначает „стоящий”; там же упоминая о том, что корень „трас” равняется с скр. „сантраса” – т.е. „страх”; см. Потебня 1989: 448, 451.)

Внешний статичный мир проникает в сознание Раскольникова, как это отражается в его внутреннем монологе: накануне убийства мир для него становится, как в пространственном, так и во временном смысле гомогенным т.е. без преград. Итак, раскрывается та же картина миропорядка, которая появилась и в первом сне Раскольникова. Ср.: безграничность – „вечная Сонечка” (VI:38) как ложная дешифровка слов Мармеладова: „Ни словечка при этом не вымолвила” [*о падении Сони – К. Я.*] (VI:17); статичность – „пока мир стоит!” (VI:38).

Таким образом, бесконечность, то есть отсутствие надёжных границ в пространственно-временном континууме, и в то

же время признаки замкнутости индивидуума в эмпирическом мире являются основным парадоксом, пережитым героем романа. („Чувство *бесконечного* отворачивания, начинавшее *давить* и мутить его *сердце* ещё в то время, как он только шёл к старухе (...)\"); VI:10).

В таком сугубо символическом контексте преступление обозначает выход из внутреннего „я”, так возникает барьер, отгораживающий героя от внешнего мира. По пути к убийству впервые осознаётся Раскольниковым существование и другого типа пространства: космологизированного, т.е. не только открытого вертикально и горизонтально, но устремлённого в иные сферы бытия.

Занимали его в это мгновение даже какие-то *посторонние* мысли, только все не надолго. Проходя мимо Юсупова сада, он даже было занялся мыслью об *устройстве высоких фонтанов* и о том, как бы они хорошо освежали *воздух* на всех площадях. Мало-помалу он *перешёл* к убеждению, что если бы *распространить Летний сад* на всё Марсово поле и даже *соединить* с дворцовым Михайловским садом, то была бы прекраснейшая и полезнейшая для *города* вещь. Тут заинтересовало его вдруг: почему именно во всех *больших городах* человек не то что по одной необходимости, но как-то *особенно* склонен жить и селиться именно в таких частях *города*, где нет ни *садов*, ни *фонтанов*, где грязь и вонь и всякая *гадость*. Тут ему вспомнились его *собственные* прогулки по Сенной и он на минуту очнулся. (VI:60)

Уже говорилось о том, что по мере приближения к центру в петербургском пространстве возрастает отрицательное значение локуса. На наш взгляд в центре этого пространства именно образ старухи представляет собой олицетворение гадости: „такая *маленькая* и *гаденькая*” (VI:53).

В славянской мифопоэтической традиции гады – это нечистые животные, связанные с подземным миром (*Славянская Мифология* 1995:130-131). Вячеслав Иванов хотя и не приводит конкретные примеры, подобным образом характеризует старуху: „В мифическом плане один ответ: это существо хтоническое.” (Иванов 1987:532). Словом „гадина” называют различных насекомых и паразитов (*Славянская Ми-*

фология 1995:130-131), такая аналогия наблюдается и в романе.

(...) не загладится ли одно крошечное преступление тысячами добрых дел? (...) Да и что значит на *общих* весах жизнь этой одной чахоточной, глупой и злой *старушонки*? Не более, как жизнь *вши*, *таракана*, да и того не *стоит*, потому что *старушонка вредна*. (VI:54).

Во внутренней речи Расколникова его собственный поступок, как и поведение Дуни, оцениваются подобным же образом:

В чём же разгадка? (...) Понимаете ли вы, что лужинская чистота всё равно, что и Сонечкина чистота, а может быть, *даже* и *хуже, гаже* (...) (VI:38);

Ну придумай-ка, что может быть с сестрой через десять лет али в эти десять лет? *Догадался?* (VI:39).

В мифопоэтической традиции приобретение мудрости проявляется в разгадывании загадок. Архаичная загадка всегда выступает как загадка о самом себе и связана с повторяющимися рефлексивными ходами (Топоров 1983: 157). В случае Расколникова разгадывание загадки – это нахождение архетипичности своих поступков, адекватная „разгадка” проявляется постепенно в третьем сне героя (см. ниже). Однако в повествовании протообразы поступка всегда появляются на шаг раньше, но не осознаются героем. Наличие архесюжета кладоискания подтверждается и тем, что в славянской мифологии кладами обладают именно гады (*Славянская Мифология* 1995:130-131).

Мотив кладоискания, как один из основных мифологических подоснов романа, тесно связан и с пространственно-временными классификаторами текста. Мы уже указывали, что клад обозначает запрытанное, погребённое сокровище („со-крыть”), отсюда и старославянск. „кров” (Афанасьев 1994:361-362, Фасмер 1996:II:378) (см. выше: первый сон). Стоит обратить внимание и на то, что квартира Расколникова чаще всего называется каморкой.

Ср. напр.:

*Slavica tergestina* 6 (1998)

*Каморка* его приходилась под самую *кровлей* высокого пятиэтажного дома и походила более на *шкаф*, чем на квартиру. (VI:5).

Сама лексема „каморка” этимологически восходит к „комора”, обозначающей „кладовая”, которая является устойчивым локусом *клада* (Афанасьев 1994:362, Фасмер 1996:II: 305). Ср. также: „каморка Разумихина”, „каморка дворника” (VI:82, 59).

Каморка находится именно в замкнутом и хаотичном центре Петербурга, население которого в повествовании определяется как „заживо погребённое”.

Впрочем, квартал был таков, костюмом трудно было кого-нибудь удивить. Близость Сенной (...) население, скученное в этих *серединных* петербургских улицах и *переулках*, *пестрили* иную *общую* панораму такими субъектами, что *странно* было бы и удивляться при *встрече* с иной фигурой. Но *столько* злобного презрения уже *накопилось* в душе молодого человека (...) (VI:6).

Лексема „куча” по своей внутренней форме обозначает „холм”, как и глагол „копить” первоначально обозначал „складывать кучкой” и происходит от лексемы „копа”, – „могила, кладбище, куча” (Фасмер 1996:II:316, 318, 390 [„крыть” - „куча”], 437).

Ср. состояние Раскольников на кануне убийства:

(...) давным-давно как зародилась в нём вся эта теперешняя тоска, *нарастал*, *накоплялась* и в последнее время созревала и концентрировалась, приняв форму дикого и фантастического *вопроса*, который замучил его *сердце* и ум, неотразимо требуя *разрешения* (VI:39).

В старину *клады* зарывались именно в курганах, т.е. могильных холмах. Неслучайно добытые у старухи „заклады” сложены в кучу.

Вдруг он вспомнил, что кошелек и вещи, которые он вытащил у старухи из сундука, все до сих пор у него по карманам лежат (...). Выбрав всё, даже выворотив карманы, чтоб удостове-

риться, не остаётся ли ещё чего, он всю эту кучу перенёс в угол (VI:71).

Ср. также при запрятывании вещей: „Тут всё *разом* сбросить где-нибудь в кучу и уйти!” (VI:85).

Лексема „шкаф” тоже включается в этот семантический ряд. Она происходит от „шкап” (ср. созвучие: „шкаф” - „шкапа” („кляча, старуха”), которая фонетически связана с лексемой „скопец” (интересно, что греческий эквивалент обозначает именно „топор”, „бью, рублю”; а лат. „*carulo*” - „раскалывать”; Фасмер 1996 III:650, IV:447). Ср.:

*Наконец, ему стало душно и тесно в этой жёлтой камерке, похожей на шкаф или на сундук. Взор и мысли просили простору.* (VI:35).

Простор не обозначает безграничность, неорганизованность. Неорганизованность является признаком Петербургского пространства, это сказывается и в том, что двери в нём всегда „открыты настежь”, т.е. пространство лишено важнейшего свойства космологизированного пространства – дискретности.

Напр.:

Маленькая закоптелая дверь (...) на самом верху, была *отворена*; (...) опять двери квартир *отворены настежь* (...) Поровнявшись с хозяйкиной кухней, как и *всегда отворённой настежь* (...) Во втором этаже одна пустая квартира была, правда, *растворена настежь* и в ней работали маляры (...) [и т.д.] (VI:22, 406, 61).

В. Н. Топоров пишет о том, что детальные описания выхода героя из дома связаны с такими приходами, которые не могут принести спасения, упоминая о том, что путь из дома описывается по тому же принципу, что и в заговорах (Топоров 1990:319). Однако эти детальные описания, возможно, связаны именно с заговорами на сокрытие *клада* (и таким образом с архесюжетом *кладоискания*), в которых детально

описывается именно процесс замыкания.<sup>7</sup> Архесюжет материального кладоискания воспроизводится в языке описания эпизода убийства.<sup>8</sup> Но после убийства, когда Раскольников начинает запирается в своей камере (ср.: „ – А крюком что ж заперся; возразила Настасья, – Ишь запирасть стал! Самого штоль унесут?“), кладоискание начинается в иной сфере, внутри самого героя.

„Основной мотив восточнославянских легенд о *кладах* – невозможность завладеть спрятанными сокровищами” (Макаров 1981). Того, кто воспользуется кладом, ожидает гибель. Раскольников и не думает воспользоваться добытым „кладом”, таким образом он не нарушает запрет. В наррации это аргументируется тем, что добыча клада связана с кровопролитием.

Вдруг он вспомнил, что и на кошельке была *кровь* (...). Мигом выворотил он карман, и – так и есть – на подкладке кармана есть следы-пятна! (...) И он вырвал всю подкладку из левого кармана панталон (...). Он сбросил сапог: действительно знаки! Весь кончик носка пропитан *кровью* (...). Он сгреб всё это в руку и стоял *среди* комнаты (...). И долго, несколько часов, ему всё мерещилось порывами, что вот бы сейчас, не откладывая, пойти куда-нибудь и всё выбросить (...) (VI:72).

С этого момента Раскольников тоже начинает приобретать признаки жертвы: „соображение его ослабело, *раздроблено*” (VI:72), как и череп старухи при убийстве (ср.: „он увидел ясно, что череп был *раздроблен*”; VI:63). Распад в мифопоэтике всегда возникает на стыке старого с новым. Новый мир возникает *из частей* старого, как и новая идентификация основывается на *постепенном* приобретении мифопоэтического образца происшедшего.

7 Ср.: „Кладу я, раб Б., *поклажу*, каменным тыном *огораживаю*, каменной *дверью* запираю, за тридевять *замков*, за тридевять *ключов*, (...)” (Макаров 1981).

8 Ср.: „(...) *ключи* (...) не *вкладывались* (...) в замки. (...) *ключ* (...) от какой-нибудь *укладки*. Он *бросил* комод и тотчас же полез *под кровать*, зная, что *укладки* обыкновенно *ставятся* у *старух* *под кроватями*. Так и *есть*: *стояла* значительная *укладка*, побольше *аршина* в длину (...)” (VI:64).



Через Настасью – деревенскую бабу – в текст привносится эксплицитно тема кладоискания, ее имя (Анастасия) буквально обозначает „воскресение”: „– Ишь лохмотьев каких набрал и спит с ними, *ровно с кладом...*” (VI:73).

В заговорах о кладах основной является следующая формула: „Чьи ручки загребают, те и выгребайте” (Макаров 1981). Эта формула действует и в обратном направлении – клад надо вернуть на прежнее место. Основным локусом клада является не только глубь земли,<sup>9</sup> но и признак отгороженности (Макаров 1981). Ср. куда прячет заклады Раск.: „Это было глухое, *отгороженное* место, где лежали какие-то материалы” (VI:85). Может быть, неслучайно заклады были положены под камень, образ которого в заговорах совпадает с образом замка (*Славянская Мифология* 1995:189).

По словам В. Н. Топорова, противостоящее косному пространству „*иги loka*” связано с периферией (Топоров 1990: 315). Однако и в центре Петербурга обнаруживаются просторные локусы. На наш взгляд, выход из узости соотнесён со встречами, „просторность” связана с определёнными персонажами. При встрече с Мармеладовым в распивочной, впервые обнаруживаются признаки простора в повествовании:

В *распивочной* на ту пору оставалось *мало народу* (...). Стало тихо и *просторно* (...). Был тут и ещё *один* человек, с виду похожий как бы на *отставного* чиновника. Он сидел *особо* (...) (VI:11).

В этом эпизоде в повествовании впервые указывается на переход в другой пласт времени, – в будущее:

Молодой человек [Раск. – К. Я.] *несколько раз* припоминал *потом* это первое впечатление и даже приписывал его *предчувствию*. (VI:12).

---

9 Ср.: „(...) шагов на двадцать в *глубь* двора (...). Далее, в углублении двора, (...). Он *нагнулся* к камню (...). *Под* камнем образовалось небольшое углубление, (...) и всё-таки в углублении (...)” (VI:85, 86).

В описании распивочной обнаруживаются одновременно и мотивы, направленные в противоположный, замкнутый локус, связанный с убийством:

Хозяин заведения был в другой комнате (...), а всё его лицо было как будто *смазано маслом*, точно железный замок. (VI:11, 12).

Описание хозяина метафорически связано и с другим персонажем:

Это была крошечная, сухая старушонка (...). Белобрысые, *мало* поседевшие волосы её жирно было *смазаны маслом*. (VI:8).

Сравнение становится контекстуальным: на стороне сравниваемого выступает старуха и косная среда Петербурга, а на стороне сравнивающего – замок. В таком контексте убийство – это метафора удара по замку, хотя при описании сравнивающее лишь подразумевается:

Светлые с *проседью* жиденькие волосы её, *по обыкновению* жирно *смазанные маслом* (...). Удар пришёлся в самое темя (...). (VI:63).

Стоит обратить внимание и на то, что во время убийства пространство „безгранично“:

Он *стоял*, всё смотрел и не верил глазам своим: *дверь, наружная дверь* из прихожей на лестницу, та самая, *в которую* он давече звонил и *вошёл*, *стояла отпертая*, даже на целую ладонь приотворённая: *ни замка, ни запора всё время*, во всё это время! (VI:66).

Аналогия топора с запором подчёркивается и тем, что они „на петле“ (VI:56, 67).

В ритуалах, связанных с кладом, топор и замок (запор) имеют одинаковую функцию – магическое значение ритуального замыкания, так как проведение магической границы железным предметом служило защитой от нечистой силы. Вкладах обычно тоже находились замки и запоры (Макаров 1981). То, что при убийстве воспроизводится ритуальное за-

мыкание от безграничного, внешнего мира, аргументируется и тем, что это экстериоризуется и во внешнюю речь Раскольникова:

– *Не запираешь разве?* – спросил Разумихин (...) – *Никогда!..* Впрочем, вот уж два года хочу замок купить, – прибавил он [*Раск. – К. Я.*] небрежно. – *Счастливые ведь люди, которым запереть нечего?* – обратился он, смеясь, к Соне. (VI:186).

Можно сделать вывод, что весь текст *Пр. и наказ*. пронизан мотивами кладоискания. Кладоискание в романе имеет, как бы два хода: первый ход кончается при захоронении закладов; второй ход связан с поисками истинного клада, который имеет более древние истоки в славянской мифологии. Во втором случае клад обозначает уже не материальное сокровище, а представляет собой метафору внутреннего мира персонажа. На этом этапе приградой становится слово, которое (как и клад) символически появляется „при ударах грома” (см. ниже).

В повествовании первые аллюзии из славянской мифологии появляются при первом посещении конторы, когда активизируется память о первом сне Раскольникова. В то время, как в первом сне с образом Миколки связаны демонические силы (ср. напр. о Миколке: „– Да что на тебе креста, что ли, нет, *леший!*”, VI:48), то в конторе нападающий поручик на уровне мотивов соотнесён с верхними божествами славянской мифологии:

Вдруг с некоторым шумом весьма *молодцевато* (...) вошёл офицер (...). Тебе чего? – крикнул он, вероятно удивляясь, что такой оборванец и не думает ступешаться от его *молниеносного* взгляда (...). Помощник до того *вспыл*л, что в первую минуту даже ничего не мог выговорить, и только какие-то *брызги вылетали из уст его* (...). Но в эту самую минуту в конторе произошло что-то вроде *грома и молнии*. (...). Поручик (...) набросился всеми *перунами* на несчастную *«пышную даму»* (...) (VI:76, 77, 78).

Обратим внимание и на имя поручика – *Илья Петрович*. „Пышная дама” по внешним признакам, с одной стороны, сопоставляется с красной девицей из славянской мифологии

(ср.: „очень полная и багрово красная; платье её точно воздушный шар”; VI:76), с другой стороны, её имя Луиза Ивановна, напоминает имя жертвы (Лизаветы Ивановны); слова Ильи Петровича к ней совпадают с угрозой Миколки: „(...) тогда берегись! Слышала?” (VI:79).

В этом эпизоде Раскольников приобретает свойства косной толпы, т.е. не отделяется, а лишается внутренней интеграции: „(...) вся эта история начала ему очень даже нравиться. Он слушал с удовольствием, так даже, что хотелось хохотать, хохотать” (VI:78). Тут наблюдается ложная идентификация Раскольникова, это возникает из-за того, что он отождествляется не с той стороной противостоящих образов, к которой принадлежит в действительности. (Как и после первого своего сна.) Ему кажется, что весь космос перевернулся: „Он чувствовал во всем себе страшный беспорядок” (VI:75). Беспорядок интериоризуется во второй сон Раскольникова, в котором главный славянский бог бьёт свою супругу, красную девицу.

Голос бившего стал до того ужасен от злобы и бешенства, что уже только хрипел, но всё-таки и бивший что-то такое говорил, и тоже скоро, неразборчиво, торопясь и захлёбываясь. Вдруг Раскольников затрепетал, как лист: он узнал этот голос; это был голос Ильи Петровича. Илья Петрович здесь и бьёт хозяйку! (...) Что это, свет перевернулся, что ли? (VI:91).

Фамилия хозяйки Раскольникова: Зарница, этим уже эксплицитно улавливается её соотносимость с красной девицей из славянской мифологии. Важно и то, что её имя Прасковья (ср. Раскольников). Именно в этом неистовом хаосе Раскольников хочет себя отгородить („Он хотел было запереться на крючок, но рука не поднялась...”; VI:91). Хаос сна не прекращается и после пробуждения (ср.: „он пролежал полчаса в страдании, таком нестерпимом ощущении безграничного ужаса, какого никогда ещё не испытывал”; VI:91).

По словам Мочульского: „Раскольников – ночной человек; в его каморке почти всегда темно; он – гордый дух тьмы и его мечта о господстве порождена мраком” (Мочульский 1995:364). Однако свет проникает в мрачную каморку Раскольникова, соединяясь с человеческими образами, в первую

очередь, при появлении Настасьи, как носителя адекватного архесюжета. После второго сна:

Вдруг *яркий свет озарил* его комнату: вошла Настасья *со свечой* (...), она поставила *свечку* на стол и начала *раскладывать* принесённое: хлеб, соль, тарелку, ложку. (VI:91).

Можно предположить, что невеста Раскольникова (Зарница) также озарила его тёмную каморку. Неслучайно она в своём имени несёт признак восходящего солнца, чем и объясняется привязанность героя к ней. В то время как после первого сна Раскольников осознаёт себя на стороне „бывших”, во втором сне происходит перестановка полюсов: Раскольников начинает отождествлять себя со стороной жертв. Перемену можно зафиксировать после того, как Раскольников зарывает заклады. Как было сказано выше, после этого начинается второй ход кладоискания. Вспомним его состояние после этого момента:

Он шёл, смотря *кругом рассеянно* и злобно. Все мысли его *кружились* теперь около одного какого-то пункта – и он сам чувствовал, что это такой главный пункт (...). Но *началось*, так и *началось*, чёрт с ней и с новой жизнью (...). Как мерзко *лебезил* я и заигрывал давеча с сквернейшим Ильей Петровичем! (VI:86).

Мотив круга как символа замкнутости связан с образом *Луизы Ивановны*:

Светло-голубое с белою *кружевною* отделкой платье её, точно *воздушный шар*, *распространилось* вокруг стула и заняло чуть не полкомнаты. (VI:76).

С момента убийства, когда впервые закружилась голова Раскольникова,<sup>10</sup> а потом именно при виде Луизы Ивановны<sup>11</sup> он осознаёт себя в центре замкнутого круга (в то время как до убийства в центре стояла старуха). Как и клад, Раскольников заключается в магический круг, проведённый острым

---

10 Ср.: „(...) вдруг голова его как бы *закружилась*.”; „Голова его как будто опять начала *кружиться*.” (VI:63, 6).

11 Ср.: „Голова ещё больше *кружится*...” (VI:75).

лезвием топора (Макаров 1981). Символ круга проявляется и в том, что для героя прошедшее и настоящее соединяются тоже в замкнутый круг. Он идёт на мост, на котором часто останавливался и перед убийством:

Он стоял и смотрел *вдаль* долго и пристально; это *место* было ему *особенно* знакомо. Когда он ходил в университет, то *обыкновенно*, – чаще всего, *возвращаясь* домой, – случалось ему, может быть *раз сто*, *останавливаться* именно на этом же *месте*, пристально *вглядываться* в эту действительно великолепную панораму (...). Необъяснимым холодом веяло на него от этой великолепной панорамы; духом глухим и немым была для него эта *пышная* картина... (VI:90).

Вспомним образ пышно одетой Луизы Ивановны в конторе, которая олицетворяет пошлость и низость, поэтому и становится „жертвой” Ильи Петровича. В сознании Раскольникова на этом этапе жертвенность обозначает тоже соприкосновение с пошлостью, грязью, поэтому он отождествляет себя с ней. В конторе „Луиза Ивановна поспешила присесть чуть не до полу и частыми мелкими шагами, подпрыгивая, *полетела* из конторы” (VI:79). Аналогично у Раскольникова:

Дивился он каждый *раз* своему угрюмому и *загадочному* впечатлению и откладывал *разгадку* его, не доверяя себе в будущем. Теперь вдруг резко вспомнил про эти прежние свои *вопросы* и недоумение (...). В какой-то *глубине*, внизу, где-то чуть видно под ногами, *показалось* ему теперь всё это *прежнее* прошлое (...). *Казалось*, он *улетал куда-то вверх* и всё исчезало в глазах его (...). Ему *показалось*, что он как-будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту. (VI:90).

Как будто под камень с запрятанными закладами похоронены и концы его жизни, и он становится „камнем преткновения” для самого себя. Причиной отчуждённости являются не только воспоминания о прошлом, но и наоборот, кажется, в прошедшем уже виднелось будущее. Выходит: убийством не удалось преодолеть парадокс мироустройства, произошла лишь перестановка образов: соприкосновением к всеобщему хаосу Раскольников не приобщается к миру, а становится „безгранично одиноким” (ср. в конторе: „Мрачное ощущение

мучительного, *бесконечного уединения* и отчуждения вдруг сознательно сказались душе его”; VI:81).

Выход Раскольникова из дому после „болезни” пронизан в повествовании мотивами, взятыми из восточнославянского ритуала Ивана Купалы. Выходит Раскольников на этот раз, как и всегда, на закате солнца, с желанием „всё” кончить в этот вечер:

Голова его слегка было *начала кружиться*; какая-то дикая *энергия заблестала* вдруг в его *воспалённых* глазах (...). Он не знал, да и не думал о том, куда идти; он знал одно: «(...) *что домой он иначе не воротится, потому что не хочет так жить*». (VI:120, 121).

Как самые обряды, так и Купала от глагола „купать”, „кипеть” родственно лат. „cupido”; (Купидон „стремление”: ср. инд. корень „kup” со значением „кипеть”, „вскипать”, „страстно желать” (*Мифы народов мира* 1994:II:29).<sup>12</sup> Купальские обряды составляют сложный обрядовый комплекс, включающий сбор трав и цветов, гадание, выслеживание ведьмы и её символическое уничтожение, выпроваживание нечистой силы. Широко распространено предание о цветке, который раскрывается накануне этого дня и огненным своим цветом указывает на клад. В этот вечер первое, что бросается Раскольникову в глаза, девица, которая поёт под шарманку. На уровне мотивов её внешний облик предвещает появление Сони, так как имеет сходные с Соней внешние признаки:

(...) одетой, как барышня, в кринолине, в мантильке, в перчатках и в соломенной *шляпке с огненного цвета пером* (...) Раскольников приостановился рядом (...). Послушал, вынул пятак и положил в руку девушки. Та вдруг *пресекла* пение на *самой чувствительной и высокой нотке, точно отрезала, резко* крикнула шарманщику: «будет!», и оба поплелись дальше к следующей лавочке. (VI:121).

---

12 Ср.: „Злоба в нём *накипала*, и он [Раск. – К. Я.] не мог подавить её. (...) Но это ещё более *подкипятило* злобу Раскольникова (...)” (VI:194, 256).

В пространственной символике голос девушки не проник в более высокие открытые сферы. Однако для Раскольникова этот образ напоминает о чём-то любимом:

*(...) я люблю, как поют под шарманку в холодный тёмный и сырой осенний вечер, непременно в сырой (...) ещё лучше, когда снег мокрый падает (...) без ветру, знаете? а сквозь него фонари с газом блистают... (VI:121).*

В данном фрагменте мы обнаруживаем сплетение двух основных предтекстов романа: мифопоэтический и литературный. Оба предтекста уже давно известны в литературоведении. Под мифопоэтическим предтекстом мы подразумеваем миф о матери сырой земле и Софии как субститута мудрости Земли, который появляется и в других романах Достоевского (напр. в *Бесах*, см. Топоров 1983:168-169). В *Пр. и наказ.* образ Сони связан с этим предтекстом (Ковач 1994: 153). В данной цитате двукратное упоминание о „сырости” организует эту тематику, однако подключается и другой миф, эквивалентный по своей семантике: миф о кладоискании. „Огненное перо” – один из самых главных атрибутов Сони и тесно связан с темой кладоискания. О присутствии этого мифа свидетельствует литературный предтекст – *Пиковая дама* А. С. Пушкина.

Вопрос о генетической связи этих двух произведений становился неоднократно предметом анализа (Иванов 1987:531-532), однако об ориентации на такой общий архесюжет ещё не упоминалось. У Достоевского, включая мифопоэтический предтекст о софийности образа Земли, переосмыслиется вариант темы кладоискания. В *Пиковой даме* главной причиной падения Германна становится нарушение основного запрета, а именно запрета на использование клада, которого Раскольников не нарушает.

*Все мысли его [Германна – К. Я.] слились в одно, – воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила (...). Он хотел в открытых игрецких домах Парижа вынудить клад у очарованной Фортуны (...)* (Пушкин 1949:774).

В пушкинском тексте сама графиня является олицетворением клада, это сказывается прямо в её внешних атрибу-



тах. Она имела „высокий чепец с лентами *огненного цвета*” (*там же*, 760).

Достоевский, соединяя миф кладоискания с мифом о Софии мудрой, снимает сугубо материальную мотивировку поступков героя и этим обуславливается его будущее воскресение, („второй ход в кладоискании”). Пушкинский предтекст интериоризуется в сознание Раскольникова. Об этом свидетельствуют его собственные слова, почти дословно совпадающие с описанием ландшафта в *Ликовой даме*. (Кроме образа ветра, который обычно ассоциируется с хаотичными силами, вместо него на первый план выдвигается „сырость” как признак земли.) Ср.:

Погода была ужасная: *ветер выл, мокрый снег падал* хлопьями, *фонари светились* тускло, улицы были пусты (...) (*там же*, 767).

Большинство купальских растений имеет одно и то же мифическое значение, они показывают своему обладателю, где находится клад, и тесно связаны со стихией огня. Примечательно, что на уровне звуковой организации имена *Раскольников* и *Сонечка* имеют аналогию в названиях таких растений: *Раскольников* – *расковник*; *Сонечка* – *солнечник*. (Как раз в вышеупомянутый вечер *Раскольников* и *Соня* впервые встречаются лично.)

По ходу действия *Раскольников*, ища путь к выходу из своего положения, проходит через разные встречи. Напр.: сталкивается на улице с группой гуляющих женщин:

Он залез в самую *густоту* (...) Но мужики (...) сбиваясь *кучками*. (...) *Раскольников остановился* у *большой группы* женщин. (...) *все* были в ситцевых платьях, *козлиных башмаках* и *простоволосые*. (VI:122).

Козловые башмаки связывают этих героев с образом *Лизаветы*, которая была „*всегда в стоптанных козловых башмаках*” (VI:54); *простоволосой* называлась старуха процентщица (VI:8, 63). Их признаки таким образом проецируются (из центра) на всю середину Петербурга, и потому концентрическая структура с возрастанием зла (после убийства) приобретает экстенсивное направление. Однако и в таком

пространстве встречаются исключения (см. *примечание 20*). Всю эту толпу характеризует шум, гам и неистовый хохот, такие же звуки характерны и для ситуации искания клада, когда нечистый старается спугнуть искателя нечеловеческим визгом, криком и хохотом. Раскольников не может ассимилироваться в этом мире. Жить в нём означает для него „жить на аршине пространства”, но не смерть, а возвращение к прежнему своему существованию, которое характеризовалось также признаком статичности.

(...) где это я читал, как один *приговорённый к смерти*, за час до смерти, говорит или думает, что если бы пришлось ему жить *где-нибудь на высоте, на скале, и на такой узенькой площадке, чтобы только две ноги можно было поставить*, – а кругом будут пропасти, океан, *вечный мрак, вечное уединение и вечная буря*, – и оставаться так, *стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность*, – то лучше так жить, чем *сейчас умирать!* (VI:123).

Р. Я. Клейман данный фрагмент связывает с романом Гюго *Собор Парижской Богоматери*, которому Достоевский придает „вселенское” звучание (Клейман 1985:33).

На наш взгляд, тут можно подметить символику из библейского прототекста. Аршин пространства (находящийся высоко на горе), на котором можно поставить лишь две ноги ассоциируется с темой всемирного потопа, когда Ной выпускает голубя, чтобы тот нашёл : „*место покоя для ног своих*” (*Ветхий Завет, Бытие 7:9*), и этим сообщает ему, что хаосу конец. Символика голубя тесно связана с символикой обновлённой жизни. Хотя в романе *Прест. и наказ.* образ голубя не появляется эксплицитно, но по нашим наблюдениям такая символика присутствует в этом романе. В мифопоэтической традиции голубю противопоставляется воробей, образ которого в романе примыкает к фигуре Заметова (см. ниже), именно он вводит эксплицитно тему потопа. „Дом – *Ноев ковчег* – заметил письмоводитель, прислушивавшийся со своего места” (VI:83), (см.: Тороп 1984:157-158).

В купальских обрядах колесо и круг считаются атрибутами ведьм. Существует поверье о превращениях ведьмы в колесо, которое во время обряда уничтожается. Центральный

акт купальского обряда – уничтожение ведьмы. Раскольников тоже хочет выйти из замкнутого круга, уничтожая остатки нечистой силы в самом себе. Именно такой переход описывается в следующей сцене:

Раскольников прошёл прямо на -ский мост, стал на середине (...), у перил, (...) со вниманием всматривался в эту воду. *Наконец* в глазах его *завертелись* какие-то *красные круги*, дома заходили, прохожие, набережные, экипажи – *всё это завертелось* и заплясало *кругом*. (...) Он взглянул – и увидел женщину (...). Вдруг она (...) *бросилась* в канаву. Грязная вода *раздалась*, поглотила на мгновение жертву, но через минуту *утопленница всплыла*, и её тихо понесло вниз по течению, головой и ногами в воде, спиной вверх, со сбившеюся и вспухшею над водой, как подушка юбкою (...). Нет, *гадко...* вода... не стоит, – бормотал он [Раск. – К. Я.] про себя. (VI:131, 132).

Раскольников отказывается от идеи самоубийства и решает идти в контору, которая для него обозначает как бы возвращение к прошлому: „*А всё равно! Аршин пространства будет, – хе!*” (VI:132).

Однако именно в этот момент происходит выбор совершенно иного пути. Мотив „разрыва” воплощается и в образе утопленницы. В мифопоэтических представлениях ведьма не тонет, она как и разрыв-трава, всегда всплывает: это является главным признаком разрыв-травы, которая, подобно папоротнику, разрывает запоры и таким образом делает допустимым клад (Афанасьев 1994:397, Потебня 1989:548-549). Образ Афросиньюшки предвещает и образ Мармеладова, тоже тесно связанного с кладоисканием.

С символикой купальской обрядности соотнесён второй ход кладоискания, в котором преградой к кладу становится вербальность, а именно – слово. Это впервые обнаруживается не в узком, хаотичном пространстве, а в ином локусе:

– *Газеты* есть? – спросил он [Раск. – К. Я.], входя в *весьма просторное* и даже *опрятное* трактирное заведение о нескольких комнатах, впрочем *довольно пустых*. (VI:123).

Здесь он встречается с Заметовым, и рассказывает о том, куда положил заклады. Таким образом выдвигается на первый план устное сообщение о прошедшем:

Я бы вот как сделал: я бы взял деньги и вещи (...) и тотчас, не заходя никуда, пошел куда-нибудь, где *место глухое* и только *заборы одни*, и почти *нет никого*, – *огород* какой-нибудь или в этом *роде*. (...) какой-нибудь такой *камень*, этак в пуд или полтора весу где-нибудь в углу (...) под ним ямка должна быть, – да в ямку-то эту все бы вещи и деньги и сложил. (VI:128).

Признак отгороженности, который проходит через весь роман и выступает уже в заглавии *Преступление*, – переступление границ – в данном фрагменте играет решающую роль. Проводится сравнение спрятанных закладов с покаянными словами Раскольникова:

Страшное *слово*, как тогдашний *запор* в дверях, *так и прыгало на его губах*: вот-вот сорвется; вот-вот только спустить его, вот-вот только *выговорить!* (VI:128).

В мифопоэтической традиции наблюдается аналогия замка с речевым актом, особенно в заговорах.<sup>13</sup>

Также наблюдается аналогия ключа, отпирающего тайны души и молнии, которая „отпирает” язык бога-громовика. Этот мотив тоже тесно связан с сюжетом кладоискания (Афанасьев 1994:401) и проходит через весь роман,<sup>14</sup> возобновляясь в библейских цитатах о воскресении Лазаря:

*Голос* её [Сони – К. Я.] стал *звонок*, как *металл* (...). При последнем стихе (...) укор и хулу неверующих, слепых иудеев, которые сейчас, через минуту, как *громом поражённые*, *падут*, зарыдают и *уверуют*... (VI:251).

13 Ср.: „закрываю вас (слова) тридевятью замками, запираю я вас тридевятью ключами”; „Как у замков смычи крепки, так мои словеса метки.”; „Слово – замок, ключ – язык.” и т.д.; см: Потебня 1989:367, *Славянская мифология* 1995:189.

14 Напр.: „Теперь же письмо матери вдруг, как *громом* в него ударило.”; „Но он стоял, как мёртвый; невыносимое внезапное сознание в него как *громом*”; „Знает! – промелькнуло в нём, как *молния*. Всё это, как *молния*, пронеслось в его голове.” и т.д. (VI:39, 150, 193, 196).

Неслучайно и то, что Раскольников именно при Илье Петровиче сознается в убийстве (см.: VI:409-410). В заговорах часто упоминается камень-алтырь, подтверждая неодолимую твёрдость заговора.<sup>15</sup> Камень в фольклоре осмысливается, как некая основа, центр мира или замок, скрепляющий небо и землю. Отсюда понятно, что и Раскольников прячет заклады под камень, а не в воду или под дерево: происхождение человека от камня и от сырой земли имеет архаичный характер.<sup>16</sup> О том, что в сцене с Заметовым говорится о кладоискании, свидетельствуют слова самого Раскольникова, во внешнюю речь которого включаются мотивы сюжета о кладях:

– А может, я где-нибудь *клад нашёл*, а ты не знаешь? Вот я вчера и *расщедрился*... Вон господин *Заметов* знает, что я *клад нашёл!*.. (VI:195).

Таким образом тема клада из материального мира переходит в вербальный план героев. Об этом свидетельствует и то, что лексема „заклад” (тоже с корнем „клад”), появляется во фразеологизме: „*Бьюсь об заклад*” в значении – уверенность в каком-либо знании.<sup>17</sup>

После трактира Раскольников не решает идти в контору, а возвращается на место убийства. Он хочет вернуться к тому моменту, когда он совершил поступок, чтобы снова пережить этот момент, так как впереди не видит путей исхода. Поэтому не нравятся ему изменения в квартире старухи:

Они оклеивали *стены новыми обоями* (...) вместо прежних жёлтых (...). Раскольникову это почему-то ужасно *не понравилось*, он смотрел на эти *обои* враждебно, *точно жаль* было, что *всё так изменили*. (VI:133).

Напомним, что слово „обои” происходит от глагола „бить” (Фасмер 1996: III: 105). При возвращении на место

15 Ср.: „замыкаю свои *словеса*, бросая ключи *под* бел-горюч *камень-алтырь*” (Афанасьев 1988:345, *Славянская мифология* 1995:188-189).

16 Ср.: „*Зародился я от сырой земли*, Я от батюшка, все *от камешка*” (*Славянская Мифология* 1995:220).

17 Ср.: „(...) *об заклад* бьюсь, что Анна в петлице (...)”; „*Об заклад*, что придёшь! – крикнул ему вдогонку Разумихин.”; „*И бьюсь об заклад*, предполагаете, что я (...)” и т.д. (VI:37, 131, 352).

убийства Раскольников представляется второй раз, но в отличие от начала романа, он ведёт себя не как действующий „субъект”, а, наоборот, рассчитывает на действие посторонних:

*Я Родион Романович Раскольников, бывший студент, а живу в доме Шиля, здесь в переулке, отсюда недалеко, в квартире номер четырнадцать. (VI:135).*

Возвращение на место убийства активизирует память о моменте преступления – переступления созданной самой собой границы. Ср. (при убийстве):

*Он не выдержал, медленно протянул руку к колокольчику и позвонил (...) потом позвонил ещё раз (...). Кто-то неприметно стоял у самого замка, и точно также, как он здесь снаружи, прислушивался, притаясь изнутри и, кажется, тоже приложил ухо к двери (...) эта минута отчеканилась в нём навеки (...) послышалось, что снимают запор. (VI:61).*

В этот момент Раскольников сливается в один образ со старухой, символически переступая границы своего я: личность его раздваивается на внешнюю и внутреннюю части. Ср. (при возвращении на место преступления):

*(...) взялся за колокольчик и дёрнул. Тот же колокольчик, тот же жестяной звук! (...) он вслушивался и припоминал. Прежнее, мучительно страшное, безобразное ощущение начинало все ярче и живее припомиаться ему, он вздрагивал с каждым ударом, и ему всё приятнее становилось. (VI:134).*

(Созвучие двух эпизодов отмечено и на звуко-буквенном уровне: „тоже” – „тот же”).

В народных повериях колокольный звон останавливает вора, убегающего с места преступления, вынуждая его вернуться назад (*Славянская мифология* 1995:226). В русских заговорах, произносимых при отыскании клада, колокольный звон обнажает хранившееся в земле сокровище, поражая стерегущую его нечистую силу (*там же*, 227).

В этот же вечер Раскольников представляется и в третий раз, – после первой встречи с Соней – употребляя лексику, характерную главным образом для заговоров (Забылин 1990).

Полечка, *меня зовут Родион*, помолитесь когда-нибудь и обо мне: и *раба Родиона* – больше ничего (...). Раскольников *сказал ей своё имя, дал адрес* (...) (VI:147).

С первой встречей с Соней связано первое появление надежды на жизнь:

А ведь я уже *соглашался жить на аршине пространства!* (...) *Гордость* и *самоуверенность* нарастали в нём каждую минуту, уже в следующую минуту это *становился не тот человек* (...). Что же, однако, случилось такого *особенного*, что так *передёрнуло* его? (VI:147).

С ответом на этот вопрос связан очередной мотив кладоискания.

По народным поверьям цветок папортника цветёт в ночь на Ивана Купалу и указывает на клад. Именно этот атрибут Сони запоминается Раскольникову: „(...) я там видел ещё другое одно *существо... с огненным пером...*” (VI:150).

Огненное перо, символ принадлежности к иному миру, аналогично перу Жар-птицы в русских волшебных сказках, о котором В. Я. Пропп пишет следующее:

Всё, что окрашено в золотой цвет, этим самым выдаёт свою *принадлежность к иному царству* (...). Иное царство означало тридцатое царство, небесное, солнечное царство. (Пропп 1946: 264).

Принадлежность к иному миру характеризует Соню как внешне, так и внутренне:

Она была тоже в лохмотьях (...) под вкус, сложившийся *в своём особом мире* (...) забыв (...) о смешной соломенной круглой шляпке с ярким *огненного цвета пером*. (VI:143).<sup>18</sup>

18 Ср.: „В немецких сагах упоминается wunderblume; glucksblume, белый, синий или пурпуровый цветок; кто его отыщет и воткнёт в свою

В повествовании иной мир аналогичен смерти, но во внутреннем, своём мире Соня соотносима с открытым пространством:

Вдруг он [Мармеладов – К. Я.] узнал её, приниженную, убитую (...) ожидающую *проститься* с умирающим отцом. (VI:145).

Глагол „проститься” на уровне звукового оформления можно сблизить с лексемой „простор” (от „простереть”) и глаголом „простить” (Фасмер 1996:III:379, 380). Умирающий Мармеладов старается тоже протянуть руки, т.е. простереть их к Соне: „Соня! Дочь! *Прости!* – крикнул он и хотел было *протянуть к ней руку (...)*” (VI:145).

Лексемы „прощение” и „прощание” – как последние слова умирающего – духовно насыщенные, так как в них воплощается „живая нужда в прощении и бесконечная надежда на нравственное, духовное воскресение даже для того, кто находится в бездне греха.” (Топоров 1987б:220). Семантический ряд „прощение-прощание-простор” – как стремление к другому человеку и его отклики на просьбу – заключаются в понятии воскресенья (*там же*). Катерина Ивановна как раз в прощении отказывает своему супругу:

(...) Слова да слова одни! *Простить!* Вот он пришел бы сегодня пьяный, как бы не *раздавили-то*, (...) а я бы до *рассвета* в воде полоскалась (...). Так чего уж тут *про прощение* говорить! И то *простила*. (...) *Простить бы надо в предсмертный час*, а это грех, сударыня (...). Мармеладов был *в последней агонии* (...), но Катерина Ивановна, понявшая, что он хочет *просить* у неё *прощения*, тотчас же повелительно крикнула на него: Молчи! Не надо! (...) но в ту же минуту *блуждающий взгляд* его [Мармеладова – К. Я.] упал на дверь, и он *увидал Соню* (...). *Бесконечное страдание* изобразилось в лице его. (VI:144, 145).

В мифопоэтической традиции:

Крестьянские страдания, муки и их конец (прерыв), заменяющие начало новой жизни, не могут не соотноситься с крестьян-

---

*шляпу, тому открыты входы ко всем сокровищам, заключённым в горах.*” (Афанасьев 1994:384).



янской страдой, прерываемой праздником, также трактуемым как обновление жизни. (Топоров 1987б:219).

На наш взгляд эта же схема вырисовывается и в романном действии: бесконечные страдания Мармеладова прерываются не смертью, а так как ему прощают (ср.: *”Он умер у неё [Сони – К. Я.] в руках.”*; VI:145), – своего рода воскресением. Последний „блуждающий взгляд” Мармеладова связан с Соней. Прилагательное „блуждающий” этимологически связано с лексемой „блуд” и обозначает „заблуждение, ошибку”, а н.-луж. *”blud”* обозначает „блуждающий огонёк” (Фасмер 1996: I:177), т.е. сигнал клада.<sup>19</sup> Мотив блуждающего огонька в романе связан как раз со смертью Мармеладова:

Так идти, что ли, или нет, – думал Раскольников, *остановясь посреди мостовой на перекрёстке и осматриваясь кругом, как будто ожидая от кого-то последнего слова. (...) всё было глухо и мёртво, как камни (...)*. Вдруг, далеко, шагов за двести от него, в конце улицы, *в сгущавшейся темноте, различил он толпу, говор, крики... Среди толпы стоял какой-то экипаж... Замелькал среди улицы огонёк.* (VI:135).

Таким образом начинается переход Раскольника ко второму центру – к другому человеку. При первой встрече Раскольника с Соней наедине, в тексте появляется именно лексема „блуд”:

Огарок уже давно погасал (...) тускло освещая в этой нищенской комнате *убийцу и блудницу, странно соединившихся* за чтением вечной книги. (VI:251-252).

Падение становится общим соединяющим признаком. Вечность уже не обозначает бесконечность, хаос, а связана с *Библией* как настоящим пределом и соединяющим началом.

Купальские мотивы соотносимы с каждым персонажем романа, даже самым побочным. Папоротник обычно распускается в летнюю ночь, известную также под именем „воро-

<sup>19</sup> Ср.: „(...) приметив *блуждающий огонёк*, стараются искать вблизи *клада (...)*” (Афанасьев 1994:363).

бьяная” или „рябиновая”.<sup>20</sup> Название „воробьяная ночь” берёт начало в старинных сказаниях о птицах как мифических спутниках грозы и вихрей (Афанасьев 1994:377-378). В романе с образом воробья соотнесён Заметов:

Ах ты мой *воробушек!* С *пробором*, в перстнях – богатый человек! (...) тут Раскольников *залился нервным смехом*, прямо в *лицо Заметову* (...). Вдруг он [*Раск. – К. Я.*] *залился опять* тем же нервным *хохотом* (...). И в один миг *припомнилось ему* до чрезвычайной ясности (...) когда он *стоял за дверью* с топором, *запор прыгал*, они за дверью ругались и ломились, а ему вдруг захотелось *закричать им*, ругаться с ними, высунуть язык, *дразнить их*, смеяться, и *хохотать, хохотать, хохотать!* (VI:126).

Свист и гам, неистовый хохот, такими звуками сопровождается и добывание клада, раскатами грома и бури, предвестником которых является воробей (Афанасьев 1994:377-378).

Вследствие убийства произошло раздвоение личности Раскольникова: на статичную и динамичную части. Динамичная часть отделилась, „выступила” из „я” и вылилась в убийстве. После убийства Раскольников хочет найти свою активную половину личности. Во время возвращения на место убийства, активизируется пассивная половина „я” Раскольникова, но не полностью (см. второе представление Раскольникова). Полная активизация статичной половины личности Раскольникова произойдёт благодаря встрече с мещанином, олицетворённым путеводителем, ведущим героя к утраченной динамичной стороне своего „я”, которую статичная сторона ликвидировала. Таким образом, разрешение парадоксальной ситуации возможна парадоксальным путём: соединение раздвоенной личности героя возможно при уничтожении одной из двух сторон, а именно динамичной при активизации ста-

20 На рябине начинают краснеть ягоды в середине лета, когда происходит и романное действие. Ветка рябины принималась за символ „перуновой палицы”, которая подобно папоротнику указывает на клад. В *Пр. и наказ.* из хаотичной толпы уличных девок выделяется *образ „рябой девки”* (VI:123) из-за её слов. (Ср.: слово – перо-папороть-громовая стрела (Потебня 1989:465, 467); „рябиновая ночь” – „грозовая ночь” (Фасмер 1996:III:535).

тичной. Такая перестановка позиций воплощается в третьем сне Раскольникова.

Возвращение на место убийства для героя обозначает искание действующей стороны своей личности, когда он поступил *"imitacio dei"*, т.е. подобно богу, разграничивая мир и становясь преградой в бесконечном хаосе. Ложное осознание протообраза поступка делает совершившееся необъяснимым. В таком контексте возвращение на место убийства для Раскольникова обозначает возвращение к первоначальному моменту, когда он поступил как некий демиург. Однако в таком случае его поступок совершился бы в космическом плане и не имел бы взаимосвязи с убийством, а в повествовании вырисовываются именно причинно-следственные связи мотивировки убийства. На самом деле поступок Раскольникова имеет протообраз в мифопоэтическом представлении о кладоискании, согласно которому какая-либо кризисная ситуация могла бы разрешиться разовым актом, но это никогда не осуществляется. Мнимое *imitacio dei* поступка Раскольникова обнажается в связи со вторым убийством – в том случае, если протообразом была рекосмогонизация мира, т.е. повторение разделения света и тьмы, он должен был убивать Лизавету.

В первом сне Раскольникова все герои романа, принадлежат к миру „бьющих” и „жертв”, кроме наиболее адекватных: старухи и Лизаветы. Это свидетельствует о том, что Раскольников не осознавал жертвенности Лизаветы, хотя в тот момент уже знал о ней из рассказа одного студента. В оценке Лизаветы слова незнакомого ему студента стали эталоном: на основе этого рассказа Лизавета приобщается к тому же безграничному миру, что и старуха: „Была же Лизавета *мещанка*, а не чиновница, девица, и собой ужасно *нескладная* (...)” (VI:53). Прилагательное „*нескладная*” содержит тот же корень – „*клад*”, который появляется и при характеристике других героев,<sup>21</sup> но в случае Лизаветы отрицательная частица „не” подчёркивает её отрицательную харак-

---

21 Напр.: „(...) верно, дивитесь, что я такой *складной* человек? – Нет, я тому дивлюсь, что уж слишком вы *складной* человек.”; „(...) есть у меня дядя (я вас познакомлю; *прескладной* [...])”; „И увидите, какой я *складной* человек.” (VI:217, 238, 335).

теристику. С всеобщей неорганизованностью связаны и другие её эпитеты: „(...) *поминутно* была беременна (...) *на всё согласная*.” (VI:54).

Однако нельзя забывать, что всё это прозвучало в диалоге незнакомых для Раскольникова героев; несмотря на это, он предполагает, что всё знает о Лизавете: „Раскольников не проронил ни одного слова и *зараз всё* узнал: Лизавета была (...)” (VI:53). То, что он её знает поверхностно, сказывается и в том, что он удивляется, что Соня именно от Лизаветы получила *Новый Завет*.<sup>22</sup> Раскольников получает сведения о ней „разом”, как и кончина её совершается разом. Неслучайно и то, что Лизавета мещанка, – после появления мещанина (перед третьим сном) Раскольников впервые вспоминает о ней как о жертве, соединяя её образ с образом Сони:

Бедная Лизавета! Зачем тут подвернулась!.. *Странно*, однако ж, почему я о ней почти и не думаю, точно и не убивал?.. *Лизавета! Соня!* Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!.. (VI:212).

Убийство Лизаветы является редупликацией основного поступка Раскольникова, обнажающей его истинный смысл, т.е. разрешение проблемы разом. Именно в этом смысле убийство противоречит „*imitacio dei*”, ведь в *Библии* разграничение мира происходит не разом; ср. „и совершил Бог *к седьмому дню* дела свои” (*Ветхий Завет, Бытие 2:2*). Символика числа „семь” в романе связана с будущим, „постепенным обновлением” (VI:422) Раскольникова („*Семь лет*, только *семь лет* ! (...) они оба готовы были смотреть на эти *семь лет*, как на *семь дней*.”; VI:422).

Стоит далее обратить внимание на то, как появляется Лизавета в эпизоде убийства:

*Среди* комнаты стояла Лизавета, с большим *узлом* в руках (...). Стала отодвигаться от него в угол (...). Удар пришёлся прямо по черепу, *остриём* и *сразу* прорубил всю верхнюю часть лба

22 Ср.: „Это был *Новый завет* в русском переводе. (...) – Кто принёс? – Лизавета принесла, я просила. – Лизавета! *Странно!* – подумал он [*Раск. – К. Я.*]” (VI:248-249).

(...). Раскольников (...) схватил её узел, бросил его опять и побежал (...) (VI:65).

С данным фрагментом ассоциируется миф о Гордиевом узле, что достигается соединением акта „рубить” и объекта „узел” (в руках жертвы), посредством чего обновляется семантика древней метафоры: т.е. разрешение разом сплетения различных обстоятельств.<sup>23</sup> В романе эта древняя легенда подключается и к теме кладоискания. Ср. как был сделан заклад:

Этот заклад был, впрочем, вовсе не заклад, а просто деревянная, гладко обструганная дощечка (...) прибавил к дощечке гладкую и тоненькую полоску (...). Сложив обе дощечки, из коих железная была меньше деревянной, он связал их вместе накрепко, крест-накрест, ниткой; потом аккуратно и щеголевато увертел их в чистую белую бумагу и обвязал тоненькою тесёмочкой, тоже накрест, а узелок приладил так, чтобы помудрёнее было развязать. (VI:57).

Да что он тут навертел! – с досадой вскричала старуха, пошевелившись в его сторону. Ни одного мига нельзя было терять более. Он вынул топор (...) (VI:63).

Двойная кодировка поступка Раскольникова вырисовывается и здесь: завязывая заклад („узел”) он поступает, как Гордий (отправитель), а совершая убийство, как Александр Македонский (адресат), – таким образом загадывающий загадку и отгадывающий её совпадают.

Бесконечные страдания Лизаветы (которую старуха „бьёт поминутно”; VI:53) кончаются так же, как и жизнь „бьющей”. Выходит, что Раскольников не навёл порядок во всеобщем хаосе; он не заметил жертву в Лизавете:

Она только чуть-чуть приподняла свою свободную левую руку, далеко не до лица, и медленно протянула её к нему вперёд, как бы отстраняя его. (VI:65).

23 Ср.: „Молодой человек, исключённый из студентов университета (...) решил разом выйти из скверного своего положения.” (VI:136).

Жест Лизаветы можно воспринять как просьбу о прощении, как и в случае умирающего Мармеладова, которого Соня, однако, прощает.

Мы уже говорили о том, что Раскольников хочет найти бывшую действующую сторону своей личности. В то время как именно статичная половина, „субстанциональное” „я”, олицетворяется в фигуре мещанина:

Раскольников бросился вслед за мещанином, и тотчас же увидел его, идущего по другой стороне улицы. Он скоро догнал его, но некоторое время шёл сзади, наконец поровнялся с ним (...). И так шли они с минуту один подле другого и не говоря ни слова (...). Так пошли они шагов сотню, рядом и опять совсем молча. (VI:209).

Как в сцене убийства Раскольников переходит границу „я”, так и в данном случае соединяется в один образ не со старухой, а как бы со своим „субстанциональным” „я”. Аналогия между Раскольниковым и мещанином сказывается и в их движениях: мещанин, как и Раскольников, идёт тоже „уткнув глаза в землю, как бы что-то обдумывая” (VI:209).<sup>24</sup> Полное слияние образов происходит лишь в третьем сне, наяву Раскольников провожает мещанина лишь до перекрёстка, т.е. символа выбора пути:

Оба подошли тогда к перекрёстку. Мещанин повернулся в улицу (...). Раскольников остался на месте [ср.: „мещанин” – „место” – „miasto” – „город”, т.е. „горожанин”, Фасмер 1996: II:616] и долго глядел ему вслед. (VI:209).

По словам Раскольникова мещанин вышел из подземного мира, как бы из „*sub ego*”:

Кто он? Кто этот вышедший из-под земли человек? (...). Он видел всё, это несомненно. Где ж он тогда стоял и откуда смотрел? Почему он только теперь выходит из-под полу? (VI:210).

24 Ср.: „Вы выходите из дому – ещё держите голову прямо. С двадцати шагов вы уже её опускаете, руки складываете назад. (...) Наконец, начинаете шевелить губами, разговаривать сами с собой (...) останавливаетесь среди дороги надолго.” (VI:357).

В третьем сне именно мещанин ведёт Раскольникова обратно на место преступления, к исходной точке событий, чтобы уничтожить остатки зла в себе, что происходит при встрече двух сторон Раскольникова – статичной и динамичной, но меняясь местами. На приближение к некоему центру, исходной точке, указывают как вне-, так и внутритекстовые коннотации лексики данного фрагмента:

Вот и третий этаж, идти ли дальше? И какая там тишина, даже страшно... Но он пошёл. (...) *Боже, как темно!* (...) В передней было *очень темно и пусто*, ни души, как-будто *всё вынесли* (...) (VI:213).

Первый шаг при возвращении в старухину квартиру (во сне) становится настоящим приближением к *"imitacio dei"*, т.е. к постепенному преодолению преград. Ср.: *„В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною”* (*Ветхий Завет, Бытие 1:1*). Во внутритекстовом контексте „пустота” связана именно с серединой, т.е. с сердцем Раскольников. Ср. при первом посещении конторы:

Напротив, теперь, если бы комната наполнилась не квартальными, а первейшими друзьями его, то и тогда, *кажется*, не нашлось бы для них у него одного человеческого слова, до того вдруг *опустело его сердце*. (VI:81).

Именно с мотивом сердца связано и само преступление (переступление):

*Но сердце, не переставало*. Напротив, как нарочно, стучало сильней, сильней, сильней... (VI:61), [*подобно стуку топора – К. Я.*].

Мотив крюка, связанный с приходами и выходами Раскольникова, в конечном счёте характеризует тоже внутреннее состояние героя:

– *Убивец!* – проговорил он [*мещанин – К. Я.*] вдруг (...) Ноги его [*Раскольникова – К. Я.*] ужасно вдруг ослабли (...) и *сердце*

на мгновение как будто замерло, потом вдруг застучало, *точно с крюка сорвалось*. (VI:209).

Таким образом осознание себя убийцей соотносится с открытием своего сердца и возобновлением жизни. В третьем сне именно в крюк свёртывается образ старухи: „На стуле в уголку сидит *старушонка, скрючившись*” (VI:213). Раскольников тоже „делает крюк”, опять-таки дублируя мотив, как и при убийстве:

Он испугался, *нагнулся ближе и стал её разглядывать*; но *она ещё ниже нагнула голову*. Он *пригнулся тогда совсем к полу и заглянул ей снизу в лицо*, заглянул и помертвел: старуха сидела и смеялась (...) из всех сил крепясь, чтоб он её не услышал. (VI:213).

В облике старухи Раскольников узнаёт самого себя. На уровне повествования порождается созвучие с моментом после убийства:

И вдруг показалось ему, что он точно окостенел, что это *точно во сне, когда снится*, что догоняют, близко, убить хотят, а сам точно *прирос к месту* и руками пошевелить нельзя. (VI:66). Он готовился даже *драться с ними, когда они войдут*. Когда стучались и сговаривались (...). Порой *хотелось ему ругаться с ними, дразнить их*, покамест не отперли. (VI:68).

Соотношение Раскольникова с образом старухи наблюдается и на уровне других мотивов. Ср. перед убийством:

Руки его были ужасно слабы; самому ему слышалось, как они, с каждым мгновением, всё более немели и *деревенели*. (VI:63).

В третьем сне:

(...) тихонько высвободил из петли топор и ударил *старуху по темени, раз и другой*. Но *странно*: она даже не шевельнулась от ударов, *точно деревянная*. (VI:213).

Нагибаясь к полу, Раскольников приближается и к тому локусу, откуда вышел и мещанин: стремление к соприкосно-



вению со своим "sub ego" предвещает уже покорный поцелуй земли. В конце романа:

Он вдруг вспомнил слова Сони: *Пойди на перекрёсток, поклонись народу, поцелуй землю*, потому что ты и перед ней согрешил, и скажи всему миру вслух: «*Я убийца!*» (VI:405).

Таким образом в третьем сне Раскольников делает шаг обратно, возвращаясь к моменту перед убийством, приобщаясь к людям:

Он бросился бежать, но вся прихожая уже *полна людей*, двери на лестнице отворены *настежь*, и на площадке, на лестнице и туда вниз – *всё люди*, голова с головой, все смотрят, – но *все притаились и ждут*, молчат... (VI:213).

Вспомним сцену перед убийством:

*Кто-то* неприметно стоял у самого замка и точно так же, как он здесь, снаружи, прислушивался, *притаясь изнутри* (...) (VI:61).

Однако во сне происходит перестановка образов, снаружи стоят люди, ждущие, чтобы пройти в сердце Раскольникова.<sup>25</sup> Но сон прерывается:

*Сердце* его *стеснилось*, ноги не движутся, *приросли* (...) *проснулся*. (VI:213).

Соотношение мотива клада с мотивом сердца намечается с ранних произведений Достоевского. В *Петербургской летописи* романист писал:

Только при обобщённых интересах *сочувствия к массе общества* и к её прямым непосредственным требованиям, а не в дремоте, не в равнодушии, от которого *распадается масса*, не в

---

25 Ср.: „Божия правда, земной закон берёт своё, и он [Раск. – К. Я.] – кончает тем, что *принуждён* на себя донести. Принуждён, чтобы хотя погибнуть на каторге, но *примкнуть опять к людям*; чувство *разомкнутости* и *разъединённости* с человечеством (...) замучило его.” (VI:137).

*уединении* может отшлифоваться в драгоценный, в блестящий алмаз его клад, его капитал, его *доброе сердце!* (XVIII:13-14).

## ЛИТЕРАТУРА

- Афанасьев, А.Н.  
1982 *Облачные скалы и Перунов цвет, в: Древо жизни, М. 1982:228-250.*  
1988 *Живая вода и вещее слово, М. 1988.*  
1994 *Поэтические воззрения славян на природу, М. 1994:II:361-415.*
- Ветхий Завет* *Первая книга Моисеева. Бытие.*
- Выготский, Л.С.  
1985 *Мышление и речь, в: Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ, под ред. Д. Кирая и А. Ковача, Будапешт 1985: 129-152.*
- Достоевский, Ф.М.  
1972-1990 *Полное собрание сочинений в тридцати томах, Л. 1972-1990:I-XXX.*
- Забылин, М.  
1990 *Русский народ его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. (Иван Купало и Аграфена Купальница. Заговоры. Народный цветник. Клады), М. 1990.*
- Иванов, Вяч.  
1987 *Собрание сочинений, Брюссель 1987:VI, (Трагедия – Миф – Мистика).*
- Клейман, Р.Я.  
1985 *Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе, Кишинев 1985.*

- Ковач, А.  
1994 *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*, Frankfurt am Main 1994.  
1996 *Szerzői válasz H.Tóth Imre, Karancsy László, Szili József professzorok opponensi véleményére*, Budapest 1996.
- Макаров, Н.А.  
1981 *Магические обряды при сокрытии клада на Руси*, „Советская Археология”, 1981:4.
- Мифы народов мира*  
1994 *Мифы народов мира*, ред. Токарев С. А., М. 1994:I-II.
- Мочульский, Б.М.  
1995 *Гоголь, Соловьев, Достоевский*, М. 1995.
- Потебня, А.А.  
1989 *Слово и миф*, М. 1989, (*Миф и слово*, стр. 256-270; *О некоторых символах в славянской народной поэзии*, стр. 285-379; *О связи некоторых представлений в языке*, стр. 444-472; *О купальских огнях и сродных с ними представлениях*, стр. 530-553).
- Пропп, В.Я.  
1946 *Исторические корни волшебной сказки*, Л. 1946, (*За тридцать земель*, VIII:260-276).
- Пушкин, А.С.  
1949 *Избранные произведения*, М. 1949, (*Пиковая дама*).
- Славянская мифология*  
1995 *Энциклопедический словарь*, М. 1995.
- Сыркин, А.  
1991 *Заметки о Преступлении и наказании*, “Wiener Slawistischer Almanach”, 1991:28.

- Топоров, В.Н.  
1983 *Ещё раз о др.-греч. ΣΟΦΙΑ: Происхождение слова и его внутренний смысл*, в: *Текст: семантика и структура*, М. 1983.
- 1986 *О некоторых аспектах этимологии*, „Этимология 1984”, М. 1986:205-210.
- 1987a *К исследованию анаграмматических структур (анализы)*, в: *Исследования по структуре текста*, М. 1987.
- 1987b *Об одном архаичном индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре – \*svkt-*, в: *Языки культуры и проблемы переводимости*, М. 1987.
- 1990 *Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления (Преступление и наказание)*, Filológiai szöveggyűjtemény, Dosztojevszkij, Szerk.: Kovács Árpád, Budapest 1990.
- Тороп, П.Х.  
1984 *Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского*, (Труды по знаковым системам), XVII, Тарту 1984.
- Фасмер, М.  
1996 *Этимологический словарь русского языка*, С.-П. 1996:I-IV.
- Энгельгарт, Б.М.  
1925 *Идеологический роман Достоевского*, в: *Достоевский*, ред. Долинин А. С., М.-Л. 1925.
- Ricoeur, P.  
1995 *Bibliai Hermeneutika*, Hermeneutikai Fuzetek 6, Budapest 1995.

МОТИВ МУЗЫКИ В *КРЕЙЦЕРОВОЙ СОНАТЕ*  
Л.Н. ТОЛСТОГО

*Денди Терен*

Рассказ Толстого в ранних рукописях называется *Как муж убил жену*, в нём вообще нет темы музыки: в качестве любовника фигурирует ещё не музыкант, а художник. На основе этих данных В. А. Жданов подчёркивает, что „замысел *Крейцеровой сонаты* не связан ни с музыкой вообще, ни с бетховенской сонатой в частности“ (Жданов 1968:155). По нашим представлениям музыка является одним из важнейших текстообразующих и смыслопорождающих мотивов повести. В данной работе предпринимается попытка разработки этого мотива. Кроме анализа текста, мы ссылаемся также и на биографические и автобиографические данные и приводим некоторые примеры из ранних вариантов произведения для того, чтобы выяснить, как менялся сюжет и текст повести после того, что Толстой ввёл тему музыки.<sup>1</sup>

Основные изменения по сравнению с первыми вариантами произведения после введения в текст темы музыки мы видим в следующем:

– добавляются многие примечания рассказчика о разных жестах Позднышева, которые – как увидим в дальнейшем – будут сигналами выработки нового языка героя, нового отношения к жизни и к себе;

– вычёркиваются из текста детали теоретических размышлений героя о ревности вообще и о своей ревности в частности;

– измена жены уже не является фактом, в связи с этим главным предметом ревности Позднышева будет музыкальная (непосредственная, бессловесная, более аутентичная) коммуникация Трухачевского и жены.

---

1 Хотя в критической литературе о Толстом многие уделяли специальное внимание изучению истории создания повести (напр., В. А. Жданов, Н. К. Гудзий, К. М. Ломунов, Л. Д. Опульская), ещё не изучены сюжетные и текстовые последствия введения в текст темы музыки.

В ранних вариантах повести Позднышев рассказывает свою историю анонимно, от третьего лица, и только в конце признаёт, что он Позднышев. В окончательном варианте доминирует рассказ главного героя от первого лица и чётко выделяются два временных пласта: время событий и время рассказывания. Позднышев не раз упоминает о резком изменении, которое совершилось у него в душе после событий до момента рассказывания:

(...) с тех пор, как случился со мной этот эпизод, у меня открылись глаза, и я увидел всё совсем в другом свете. Всё навыворот, всё навыворот. (107-108);<sup>2</sup>

Ведь я сам этого до последнего времени ничего не видал. А теперь увидел. (114);

Много я передумал, на многое я смотрю по-иному (...) (138).<sup>3</sup>

В ходе рассказывания совершается, с одной стороны, процесс осмысления пережитых событий, с другой стороны – переоценка теоретически оформленного размышления о причине убийства. То есть Позднышев является субъектом и действия, и «текста»: но текста неоднородного. В процессе рассказывания Позднышев оказывается в ситуации диалога с самим собой, в котором «псевдо-собеседником» является своё собственное высказывание. Здесь ярко выражается его борьба с языком самовыражения. В то время как в начале изложения повествователем не раз указывается на странность, необыкновенность главного героя, в ходе развёртывания рассказа наблюдается всё нарастающая симпатия к Позднышеву, а в конце даже близкое, понимающее отношение повествователя к герою:

Он подал мне руку и чуть улыбнулся, но так жалобно, что мне захотелось плакать. (173).

2 Цитаты из повести Толстого даются по изданию: Толстой 1984. (Курсив здесь и в дальнейших цитатах из *Крейцеровой сонаты* мой – Д. Т.)

3 Перемена взглядов Позднышева в промежутке времени от событий до рассказывания подробно и чётко анализируется в работе: Реформатский 1987.

*Тематическая реализация прозрения Позднышева*

Позднышев, чувствуя недостаточность вербальной коммуникации уже в самом начале повести обращается к пассажирам:

Да-с, но что *разуметь* под любовью истинной (...) (103);  
Надо определить, что вы *разумете* (...) (103).

Уже в первых главах произведения Позднышев сомневается относительно адекватности общезыкового употребления и значения слов:

Я стал тем, что *называют* блудником. (110);  
(...) за мою так *называемую* невинность (...) (110);  
Я был то, что *называется* влюблён. (118);  
*Я называл* ссорой то, что произошло между нами, но это было не ссора (...) (124).

В дальнейшем герой даёт своё, непривычное уточнение слов, резко отличающееся от общепринятого:

(...) это враждебное отношение в первое время очень скоро опять закрылось от нас вновь поднявшеюся перегонной чувственностью, *то есть* влюблением. (124);  
(...) опять эта взаимная ненависть скрылась под влюблённостью, *то есть* чувственностью. (124).

Позднышев, приближаясь к моменту описания музыкального концерта, всё чаще и чаще прерывает себя словами: „Но не в этом дело. Дело в том, что (...)“ (130, 132). Здесь выражается всё нарастающее сомнение героя в правоте своих размышлений о причинах убийства жены. В конце 17-ой главы перемена взглядов героя появляется и в пространственной сфере, где после своего выхода из вагона Позднышев „вернулся из другой двери“ (138). В начале следующей главы героем опять подчёркивается: „Много я передумал, на многое я смотрю по-иному“ (138). В начале 19-ой главы, где в первый раз упоминается о музыке и о Трухачевском, рассказчик акцентирует пространственное движение героя: „Он вдруг приподнялся и *пересел к самому окну*.“ (140). В данной ситуации окно высту-

паёт в качестве конечной цели этого передвижения, однако не как источник света, а как зеркальная плоскость, в которой герой видит самого себя. При сопоставлении этого действия с его словами из 11-ой главы: „Мне неприятен этот свет, можно закрыть?“ (120), в тексте рассказчика подчёркивается, с одной стороны, желание Позднышева понять убийство (и самого себя) – т. е. путь от обособленности к свету, а с другой – даётся возможность метафорического понимания высказывания: „не рассветало ещё“ (140), где свет впоследствии будет знаком прозрения героя.

Проследив повторяющийся элемент „ничего бы этого не бывало“, мы получаем вероятный путь переосмысления причин всего происшедшего. Первоначальной причиной герой считает свою любовь к жене:

Не будь, с одной стороны, катаний на лодках, не будь портних с талиями и т. п. (...) я бы не влюбился, и ничего бы этого не было. (115).

В дальнейшем ни рождение детей, ни появление Трухачевского, ни ревность не изменили бы ход действия, который Позднышев считает закономерным для блудника, как он называет себя:

Если бы не это [дети – Д. Т.], всё случилось бы раньше. [то есть не иначе – Д. Т.] (132);

Если бы явился не он, то другой бы явился. Если бы не предлог ревности, то другой. (143).

В связи с музыкой, как причиной всего случившегося, Позднышев говорит следующее: „Вот он-то с своей музыкой был причиной всего.“ (142) Очевидно, что Позднышев, сомневаясь в верности своего истолкования, всё ярче видит свою ответственность за трагедию:

Помню я эту минуту именно потому, что в эту минуту я мог не позвать его, и тогда ничего бы не было. (147);

Но, несмотря на то или, может быть, вследствие этого, какая-то сила против моей воли заставляла меня быть особенно не только учтивым, но ласковым с ним. (148);



На её лице было то же выражение ужаса, но с ним вместе было и другое. Если бы оно было одно, *может быть, не случилось бы того, что случилось*; но в выражении её лица было, *по крайней мере показалось мне в первое мгновенье*, было ещё (...) (166-167).

Не случайно, что Толстой в последних вариантах текста вычеркнул многое из того, где речь шла о разных видах ревности и о мучениях ревницев в теоретическом плане. Прозрение главного героя проявляется в изменении синтаксического оформления его предложений: это путь от синтаксически корректно оформленных предложений – через восклицательные, вопросительные, незаконченные предложения – до молчания в конце произведения.

Молчание, как и другие компоненты текста (напр. звук, курение, тон и т. п.), закодированы в двух планах. С одной стороны, с точки зрения коммуникации Позднышева с другими персонажами повести (с женой, с Трухачевским, с повествователем), с другой стороны, с точки зрения «автокоммуникации» героя, им самим не осознанной.<sup>4</sup> Молчание в ходе событий выступает как сигнал нулевой коммуникации, выражающий в первую очередь враждебные, «взаимно-непонимающие» отношения людей:

Все *молчали*. Было неловко. (105);

Никто не нашёлся, что сказать, и все *молчали*. (106);

Вдвоём мы были почти обречены на *молчание* (...) (137);

Целый день этот я не говорил с ней, не мог. (151);

Я не сказал ничего и *молча* просидел за столом и *молча* ушёл в кабинет. (151).

В развёртывании рассказа тогда, когда Позднышев становится уже не субъектом действия, а носителем текста, молчание будет сигналом разных ступеней зарождения языка самоописания и самосознания. Герой останавливается и умолкает, прерывая готовые, уже умом познанные им клише о причинах убийства, когда начинает переосмысливать не только проис-

---

4 О двух типах коммуникации в художественной литературе см. Лотман 1973.

шедшие события, но и аутентичность, верность своего истолкования:

Он долго *молчал* после этого, выпил ещё чаю (...) (122);  
 (...) устремив глаза в окно, *молча* просидел так минуты три.  
 (140).

Повторяющийся элемент «молчание» связывает разные сюжетные линии: враждебную связь Позднышева с женой, поездку на поезде и – в менее явном виде – музыкальный концерт, во время которого все молчат, слышны только звуки музыкальных инструментов.

В повести мы находим много компонентов, так или иначе связывающих разные сюжетные линии, напр.: слово «соната», происходящее от латинского *sono, sonare, sonui, sonitus*, которое входит в качестве жанрового обозначения в заглавие бетховенского музыкального произведения и становится элементом заглавия рассказа Толстого.<sup>5</sup> Латинское *sono* обозначает среди прочего: «звучать, звенеть, раздаваться, издавать звук» (*Латинско-р.* 1952:634). Оформление этих значений тематизируется в тексте следующим образом: надвластная позиция звукового эффекта выявляется во-первых тогда, когда Позднышев слушает музыку, сонату, во-вторых, когда он, теряя контроль над собой, издаёт «странный звук» („он изредка издавал странные звуки“) (97), в-третьих, когда звонок в поезде становится таким звуковым эффектом, которому все должны «подчиняться»:

---

5 Сама музыкальная тема в литературных произведениях второй половины XIX-ого века не является исключением, достаточно вспомнить рассказы Тургенева (*Певцы*), Чехова (*Певчие, Скрипка Ротшильда*) и др. Об этом см. подробнее сборник *Миньона* 1991 и послесловие М. П. Рахмановой. Но *Крейцеровая соната* Толстого отличается от выше-названных произведений именно в том, что в ней тема музыки является не только сюжетобразующим элементом, но и важнейшим текстообразующим и смыслопорождающим мотивом. В литературе о *Крейцеровой сонате* особого внимания достойна работа: Семанова 1980, где автор указывает на общие композиционные элементы повести и бетховенской сонаты.

Не успеете, – сказал мне общительный адвокат, – сейчас второй звонок. И точно, я не успел дойти до конца вагонов, как раздался звонок. (99).

*Железная дорога и музыка как семантический комплекс*

Тематические компоненты текста могут считаться не только сюжетными, но и досюжетными, по сравнению с актом создания «текста», в ходе чего реализуется осмысление происшедших событий в качестве прозрения героя, в качестве выработки «особенного языка» Позднышева. Музыка является важнейшим мотивом произведения не только с точки зрения темы и сюжетосложения, но и с точки зрения нарратологии. Ведь рассказ Позднышева можно считать персональным повествованием,<sup>6</sup> где элементы мотива музыки появляются и в плане выражения. В тех местах, где прерывается ход воспоминаний Позднышева, Толстой вводит в текст второстепенные коды (жесты, звук, мимика Позднышева), которые создают анарративную систему, свидетельствующую о прозрении главного героя, доступном не герою, а только читателю. В дальнейшем изучается проблема, как влияет «музыка» на способы текстообразования у Толстого.

Повторяющийся компонент текста «раздражение» связывает разные тематические линии, такие как поездка, музыкальный концерт и ссоры с женой. Раздражение как физическое состояние, возникающее в повести от холода или же от страха, появляется в тексте в связи с ссорами с женой, с поездкой на поезде и с моментами, предшествующими убийству:

Я попробовал было смягчить её, но наткнулся на такую непреодолимую стену холодной, ядовитой враждебности, что не успел я оглянуться, как *раздражение* захватило и меня (...) (123);  
Я *раздражался*, стал упрекать её в не деликатности (...) (124);  
(...) но вагон со всеми лавками и стеклами всё точно так *подрагивал*, вот как наш (...) (161).

---

6 О специфике персонального повествования, о структуре нарративных и анарративных компонентов текста см. Ковач 1994.

Когда перед убийством Позднышев возвращался домой, ему

стало холодно, и (...) стал *дрожать* челюстями, так, что стучал зубами. (163);  
 (...) [он] не мог остановить трясущихся челюстей. (164).

Раздражение Позднышева, возникшее в поездке на железной дороге (и до убийства, и во время рассказывания) объясняется физическими причинами. Слово «дорога», во внутренней форме которого закодировано значение «дёргать», возбуждает соображения, раздражающие героя. Раздражение, охватывающее Позднышева и его жену во время ссор, сопровождается и физическими приметами:

Сердце вдруг сжалось (...) (149);  
 (...) и зверь этой ревности навеки сидел бы у меня в сердце и раздирал бы его. (165),

и вызывает физическую реакцию в Позднышеве:

Я *дёргаю* изо всех сил дверь. (145);  
 (...) швырнул его [*пресс-папье* – Д. Т.] оземь мимо неё. (153).

На концерте, когда Позднышев слушает игру жены и Трухачевского, под влиянием музыки на какие-то минуты изменяются их отношения:

Я в первый раз с истинным удовольствием пожал ему руку и благодарил его за удовольствие. (157).

Но когда музыка уже не слышна, в нём тут же возникает раздражение, которое он впоследствии объясняет специальным, не понятным для него влиянием музыки на людей: музыка

(...) действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а *раздражающим* душу образом. (155).

На этот раз раздражение вызывается чувством ревности. Позднышев ревнует именно из-за того, что Трухачевский и

жена, совместно играя, могут «соединяться воедино», между ними может реализоваться не словесная, а более глубокая и действенная коммуникация, посредством которой они могут передавать не мысли, а именно чувства.

#### *Метафоризация устойчивых фразеологизмов*

Семантический комплекс «железной дороги» и «музыки» создаётся Толстым не только с помощью параллельных тематических и сюжетных элементов, но и с помощью тематизации и метафоризации устойчивых фразеологизмов, основанных на полисемантической природе слов. В связи с поездом повествователь употребляет слово «стык» („Поезд, двигаясь всё быстрее и быстрее, погромыхивал на стычках.“) (99), который обозначает, с одной стороны, рубеж, где стыкаются два конца или края, но, с другой стороны, имеет значение «ссоры, брань» (Даль 1981-1982:IV:350). Слово «погромыхивал» образуется от слова «гром», который тоже может быть связан с музыкой (гремит музыка). Метафорическое отношение грома и звука движущегося вагона подчёркивается и тем, что в повести как бы тематизируется фразеологизм: гром не грянет, мужик не перекрестится, когда в первой главе Толстой пишет:

(...) поезд тронулся, и старик, сняв картуз, начал креститься и читать шёпотом молитву. (99).

Другой, наиболее явно появляющийся комплекс мотивов, который связывает эти сюжетные линии в одну мотивную парадигму – это *дрожать (раздражение, колебать) – дёргать*.

Причинно-следственная параллель между парадигмами «дрожать» и «дёргать» возникает в тексте впервые в 11-ой главе, где Позднышев говорит: „Мне неприятен этот свет, можно закрыть?“ (120), тут подразумевается *дрожущий свет*, а жест Позднышева, описываемый повествователем определяется так: „задёрнул шерстяной занавеской фонарь“ (120). Но в случае раздражения (которое образовано от слова «дрожать»), вызванного слушанием музыки, которая „только *раздражает* и не кончает“ (155), и при которой никакой физической реакции не может быть, – это раздражение имеет при-

чину, отмеченную словом «дёргать»: „он осторожно пальцами *дёрнул* по струнам.“ (155).

Само слово «дрожать» обозначает – между прочим – «быть порывистым, быть в быстром колебательном движении» (Даль 1981-1982:1:494). Примечательно, что этими выражениями обозначается один из главных физиологических признаков Позднышева:

(...) господин с *порывистыми* движениями (...) с необыкновенно блестящими глазами, *быстро перебежавшими* с предмета на предмет. (97).

Разные жесты Позднышева, отмеченные повествователем, тоже являются как бы физическими сигналами либо душевного раздражения, возникшего в процессе рассказывания, либо физического раздражения от дребезжания поезда: „облокотившись на свои колени“ (108); „широко раскрыв ноги и низко опершись на них локтями“ (121) – подразумевается фразеологизм: *дрожат колени*.

Мобилизуются в повести и другие значения слова дрожать – бояться, трепетать, заботиться, оберегать. Этими значениями связаны теоретически оформленные высказывания Позднышева, касающиеся заботы о детях („от страха того, что дети их могут болеть и умирать, они не хотят иметь детей.“) (133) и второй ссоры с женой, возникшей из-за денег (Вторая ссора: „Что-то такое из-за денег, которых я никогда не жалел (...) для жены.“) (124). В этих случаях тематизируются фразеологизмы *дрожать за ребёнка* и *дрожать над каждой копейкой*. Название музыкального инструмента, на котором играет жена, фортепиано, тоже напоминает о контаминации дрожания – колебания, ведь оно дословно обозначает «сильно-слабо»: „Она опять с увлечением взялась за фортепиано (...)“ (141).

Синоним слова дрожание – *колебание* несёт в себе такую смысловую нагрузку, которая и в прямом, и в переносном значении указывает на причину всего происходящего. В связи с этим достаточно вспомнить о роли катания на лодке в зарождении любви Позднышева к будущей жене („Ну, а тут так подошло: и моё состояние, и платье хорошо, и катанье на лодках удалось.“) (115), и о роли колебания, ради прекращения чего и совершается убийство:

(...) не будешь больше *колебаться, сомневаться* (...) (161);  
Я знал только, что теперь всё кончено, что *сомнений* в её невинности *не может быть* и что я сейчас накажу её и кончу мои отношения с нею. Прежде ещё были у меня колебания (...) (164-165).<sup>7</sup>

«Музыкальный» Трухачевский и «поездный» Позднышев

Музыка не только сюжетно, но и семантически связана в первую очередь с Трухачевским и женой, в то время, как основные атрибуты Позднышева связаны с поездом. Как в имени Трухачевского фонетически закодирован, с одной стороны, основной орган слушания музыки, *ухо*, с другой стороны – основной элемент его музыкального инструмента, скрипки: *струны*, дёрганием которых он может издавать звуки, так в имени Позднышева можно найти фонемы, с одной стороны, *поезда*, с другой стороны, *позднего*. Совместная игра Трухачевского и жены служит генератором и средством непосредственной коммуникации:

*Она краснела – и он краснел, она улыбалась – он улыбался.* (147);  
Жену же я никогда не видал такую, какую она была в этот вечер (...) (156),

в случае Позднышева именно «поздние» воспоминания, вызванные между прочим и поездкой на поезде, являются генераторами переосмысления и создания текста. Путь прозрения Позднышева, метафорическим проявлением которого является поездка на железной дороге, в этом смысле будет потерей атрибутов «поезда» и нахождением своей «музыки». В плане выражения речь Позднышева-рассказчика наделяется атрибутами музыки, тогда как музыкальные эпизоды, воспроизводимые им, лишаются этих атрибутов.

Позднышев не раз использует такие выражения, которые он употребляет о себе в метафорическом значении, но которые в

7 Интересно отметить в связи с этим, что в ранних вариантах *Крейцеровой сонаты* ни у Позднышева, ни у читателя не могло быть сомнений насчет измены жены, а позже, по ходу дальнейшей работы Толстого над текстом, всё более усиливается колебание главного героя.

прямом значении могут быть связаны с железной дорогой: „я разводил сам в себе *пары* своего бешенства“ (168). Объясняя, как он влюбился, Позднышев употребляет выражение «спасительный клапан»:

Если идёт туда, *спасительный клапан* открыт, всё благополучно; но прикройте *клапан*, как я прикрывал его временно, и тотчас же получается возбуждение (...) (114-115).

Клапан был одним из важнейших технологических средств паровозного поезда. Однако слово «клапан» многозначно. У музыкальных духовых инструментов клапан обозначает затулку над дырочкой для перебора пальцами, а в связи с сердцем (органом «музыкальной коммуникации» в повести) он обозначает затулку, образованную мешочком и не пускающую кровь обратно. Позже, описывая своё душевное состояние при ссоре с женой, Позднышев употребляет музыкальный термин:

И ответ должен был быть соответствен тому настроению, в которое я привёл себя, которое всё шло *crescendo* (...) (168).

Как поезд не может двигаться без рельсов, так и ноты являются необходимыми для игры жены и Трухачевского. В связи с музыкальной игрой не раз упоминаются ноты:

(...) не было тех *нот*, которые им были нужны. (147);  
Она стояла в углу рояля над раскрытыми *нотами*. (150);  
(...) и начались обычные *la* на фортепиано, пиччикато скрипки, установка *нот*. (154);  
Трухачевский заходил, принёс обещанные ноты. (157).

Палиндромный вариант слова «нот» – «тон», который как музыкальный термин происходит от немецкого слова *ton*, обозначающего изначально «звук», является одним из определяющих атрибутов Трухачевского:

Он играл превосходно, и у него было в высшей степени то, что называется *тоном*. Кроме того, *тонкий*, благородный вкус (...) (148);  
И между ними связь музыки, самой *утончённой* похоти чувств. (158).



Наряду с этим можно наблюдать, что события, связанные сюжетно с музыкой, в размышлениях Позднышева теряют свой музыкальный характер и становятся метафорами других действий. О подготовке к концерту Позднышев говорит, что он „устраивал ему пюпитр, переворачивал страницы“ (148). Это может свидетельствовать об ответственности Позднышева в формировании хода событий, осознанную им самим, о том, что он мог бы при первой встрече оттолкнуть, удалить Трухачевского, но какая-то странная, роковая сила влекла его к тому, чтобы приблизить его к себе. Возвращаясь домой в день накануне концерта, Позднышев слышит звуки фортепиано, которые он сопровождает следующими словами:

Очевидно, звуки на фортепиано нарочно для того, чтобы заглушить их слова, поцелуй, может быть. (149).

Когда Позднышев перед убийством неожиданно входит в зал, где – по словам Трухачевского – они *музыцировали* с женой, Трухачевский, чтобы спрятаться от мужа, „*шмыгнул под фортепиано*“ (167). Это служит как бы доказательством для Позднышева, что под видом музыки они изменили ему.

Семантическому сближению «музыкального» Трухачевского и «поездного» Позднышева служит и то, что слова, словосочетания, фразеологизмы, которые Толстой употребляет в связи с одним героем, будут тематизироваться в связи с другим. Например, Позднышев едет железной дорогой, которая не только физически дёргает, а концерт начинается тем, что Трухачевский дёргает по струнам. Звучание струн – как это общеизвестно – определяется частотой, амплитудой и формой колебаний. О роли колебаний в убийстве жены речь уже шла. Надо ещё вспомнить факт, что в прошлом струны изготавливались из высушенных кишек животных или из лошадиного ворса. Позднышев же часто сравнивает себя со всякими животными. В ходе рассказывания главный герой пробует логически корректно проследить ход мыслей, здесь как бы подразумевается фразеологизм: *держат в струне*. А в случае ссоры с женой, где она напоминает именно о той ситуации, которая является очень болезненной для Позднышева, как бы тематизируется фразеологизм: *слабая струна* (*Фразеологический словарь* 1978:462).

*Сердце Позднышева и ребро жены*

На теснейшую связь музыки и физического, эмоционального состояния главного героя указывает подтекстуальная параллель, проводимая между ритмическим тактом музыки и пульсирующим сердцем.<sup>8</sup> Слово «сердце» родственно с лат. *cor, cordis* (Фасмер 1986-1987:III:605-606), от которого образовалось латинское слово *accordium*, обозначающее «соглашение». Позже слово «аккорд» стал музыкальным термином и обозначением особого рода инструмента, предшествующего фортепиано. Толстой, упоминая об аккорде при совместной игре жены и Трухачевского („Он взял первый *аккорд*.“) (154),<sup>9</sup> также подчёркивает их «соглашение». Однако интересно отметить, что Позднышев ни разу не употребляет слово «сердце» в связи с женой или с Трухачевским, только говоря о себе:

(...) и вдруг чувствую, что-то тяжёлое, как камень, наваливается мне на *сердце* (...) (149);

*Сердце* вдруг сжалось, остановилось и потом заколотило, как молотком. (149).

Даже толкуя библейскую цитату, служащую эпиграфом к произведению („А я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в *сердце* своём.“ Матфея. V. 28), Позднышев пропускает слово «сердце»:

8 „Такт музыки исторически происходит от сопровождающих народную музыку плясового характера равномерных ударов, промежутки между которыми близки междуударным интервалам нормального пульса“ (*Музыкальная энциклопедия* 1981:V:228).

9 Насколько начало концерта является важным сюжетным элементом, свидетельствует факт, что Толстой не раз менял лицо, которое начало играть музыку. В первой литографированной редакции *Крейцеровой сонаты* мы читаем: „Они в одно время ударили аккорд – она на рояли, он на скрипке.“ (Толстой 1928-1958:ХС:333) Позже, в 13-ом варианте: „Она взяла первый аккорд (...) и ответил роялю.“ (*там же*, 61), в 14-ом варианте: „Он взял первый аккорд (...) он осторожно пальцами дёрнул по струнам, и рояль ответил ему.“ (154-155).

Слова Евангелия о том, что смотрящий на женщину с вожделением уже прелюбодействовал с нею, относятся не к одним чужим жёнам, а именно – и главное – к своей жене. (122).

Описывая моменты, предшествующие убийству, Позднышев опять в связи с самим собой употребляет слово «сердце»:

Я хотел встать, не мог. *Сердце* так билось, что я не мог устоять на ногах. Да, я умру от удара. (165).

Наверно, именно этим физическим влиянием *раздражений на сердце* можно объяснить, почему Позднышев *ударяет* жену, и почему убивает её именно кинжалом. Не надо забывать при этом, что в черновых вариантах Толстой не раз меняет название оружия, которым совершается убийство, обращаясь либо к кинжалу, либо к револьверу. В конечном варианте мы читаем:

(...) *изо всех сил ударил* её кинжалом в левый бок, ниже *рёбер*. (168);

Я знал, что я *ударяю* ниже *рёбер* и что кинжал войдёт. (169).

Указание на точное место удара вводит в повествование смыслообразующий компонент «ребра». Этим автор даёт возможность ещё раз переосмыслить слова старика, произнесённые им в первой главе, которые являются парафразой библейской цитаты:

Как была она, Ева, женщина, из ребра мужнина сотворена, так и остаётся до скончания века. (101).

Употребление словоформы «ребро» семантически подчёркивает акт рождения. А так как рождение в переносном смысле обозначает и зарождение новых идей, именно в этот момент начинается как бы «новая жизнь» Позднышева – после осознания своего поступка –, в которой он уже всё „видит на выворот“ (108), на всё смотрит иначе:

Начал понимать я на третий день. (172);

(...) в первый раз увидел в ней человека. (172).

Само описание убийства жены напоминает то место в Псалтыре (81.7), где речь идёт о благодати Божьей к Израилю:

Я снял с рамен его тяжести.  
и руки освободились от *корзин*.

А где *корзина*? Я вспомнил, что я забыл совсем о багаже (...) (163);  
(...) он [*Трухачевский – Д. Т.*] шмыгнул под фортепиано, в дверь. Я бросился было за ним, но на левой руке моей повисла тяжесть. Это было она. (167).

Корзина, с одной стороны, является символом женственности. У римского поэта Вергилия, как известно, было свидание с дочерью царя Августа, которая должна была поднять поэта в корзине до окна, но она остановила корзину на середине пути и подвергала его насмешкам людей. После этого приключения для поэта и последователей его традиции корзина стала символом любовного порабощения. Таким образом, потеря корзины является сигналом освобождения героя от взгляда на женщину, как на орудие наслаждения („в первый раз увидел в ней человека.“) (172). Убивая жену, Позднышев как бы убивает в себе и зверя бешенства от ревности. С другой стороны, корзина, как это закодировано и во внутренней форме слова, связано со значением «плести». Таким образом, потерю корзины можно рассматривать как сигнал изменения в ходе судьбы героя.

#### *Возможные мифопоэтические предпосылки истории Позднышева*

В случае Позднышева воспоминания в поезде о прошедших событиях являются генератором переосмысления и переоценки самосознания. Говоря о влиянии музыки – которую он считает изначальной причиной всего случившегося – он опять употребляет слово «воспоминание»: „(...) открылись, как будто *вспомнились* новые, неиспытанные чувства.“ (156).<sup>10</sup> Между

<sup>10</sup> Эти слова Позднышева могут быть поставлены в параллель со словами Толстого из *Детства*, где автор уже в первоначальной редакции стара-

прочим, воспоминание связано с вдохновением, об этом свидетельствует и то, что алоады (От и Эфиальт), первые, кто почитал Муз – от чего образовано слово «музыка» –, ввёл им культ и дал им имена, считали музой и Мнемю, то есть *память*. Вообще, кроме Урании и Клио, все *музы* связаны с *музыкой*. Олимпийские музы классической мифологии, „воспевая все поколения богов“, „связывают прошлое и настоящее“, „им ведомо прошлое, настоящее и будущее“ (*Мифологический словарь* 1990:369). А сирены, рождённые от брака музы Мельпомены и Ахелоя, своим пением привлекают путников. Этим – по нашему мнению – подтверждается существующая в подтексте семантическая связанность триады: путь – воспоминание – музыка.

На другую мифологическую параллель истории Позднышева указывает, что герой перед убийством жены чувствует, что он *умрёт от удара*, и при убийстве *ударяет её в лицо*. Однако в случае музыкального концерта он, интересным образом, не употребляет выражение «ударить по клавишам» или «ударить по струнам», а вместо этого говорит: „Он взял первый аккорд.“ (154). Овидий, описывая игру Орфея, употребляет именно выражение „ударил в звонкие струны“ (Овидий 1977: 247). Интерференция этих текстов указывает на параллельные тематические элементы между историями Позднышева и Орфея. Как Орфей помешал возвращению жены из царства смерти своим взглядом, так и Позднышев именно своим взглядом (женщина – это орудие наслаждения) как бы убивает жену. Эвридика прощается с Орфеем со словами «прости», которые как бы дословно цитирует Позднышев у кровати умирающей жены.<sup>11</sup> При слушании игры Орфея – как пишет Овидий – Си-

---

ется выяснить для себя, почему музыка так сильно действует на слушателей. Он пишет: „Музыка не действует ни на ум, ни на воображение. В это время, как я слушаю музыку, я ни об чём не думаю и ничего не воображаю, но какое-то странное сладостное чувство до такой степени наполняет мою душу, что я *теряю сознание* своего существования, и это чувство – *воспоминание*. (...) Кажется, как будто *вспоминаешь* то, чего никогда не было.“ (С.Л. Толстой 1956:376).

<sup>11</sup> Интересно отметить в связи с этим, что в ранних вариантах повести, где ещё ни у Позднышева, ни у читателя не могло быть сомнений насчёт грехопадения жены, на смертельном одре ещё жена, а не Позднышев произносит ударное слово: „Прости“.

зиф сидит молча („и *сам Сизиф*, ты уселся на камень“) (Овидий 1977:246), Позднышев тоже упоминает об этом герое, когда характеризует коммуникацию с женой до женитьбы:

Какая-то это была *сизифова* работа. Только выдумашь, что сказать, скажешь, опять надо молчать, придумывать. (118).

*Зарождение особого звука Позднышева как «музыкальный» сигнал прозрения*

Как об этом уже шла речь, и «тон», и «соната» связаны со значением «звука». Не случайно названия профессий действующих лиц, появляющихся в первых главах, тоже связаны с применением звука: напр. «приказчик» – от слова сказать», «адвокат» – от слова *voco*, то есть «называть, именовать».

В случае Позднышева уже в первой главе отмечаются повествователем его странные звуки:

Особенность этого господина состояла ещё в том, что он *изредка издавал странные звуки*, похожие на откашливания или на начатый и оборванный *смех*. (97).

Когда во второй главе в третий раз появляется данный мотив, он уже отделяется от смеха („*издавая свой звук* (...) и нервно *засмеялся*“) (104-105). Это уже намекает на то обстоятельство, что странный звук будет обозначать такие раньше неосмысленные чувства и переживания героя, которые он ещё не способен передать словами. Не случайно этот звук появляется именно в тех местах сюжета, которые могут считаться, на наш взгляд, важными ступенями духовного прозрения героя. (Так «звук» упоминается повествователем, напр., когда Позднышев говорит о своей жизни до женитьбы; о необходимости переезда в город из-за невыносимых отношений супругов; или же в связи с появлением Трухачевского, а также со сборами на концерт.)

Звук, издаваемый Позднышевым, кажущийся странным для повествователя, в дальнейшем теряет свою странность и получает эпитет «свой»: „*Издавая свой звук*“ (104); „Он остановился, *издал свой звук*“ (107). В следующий раз, когда упоми-

наются его «странные звуки» в пятой главе, меняется также и голос героя: „Голос его становился всё более и более *невучим* и *выразительным*.“ (111). Это свидетельствует о том, что в тех случаях, когда Позднышев не даёт свободный ход своим мыслям, а останавливается (то есть думает, а не просто «говорит»), происходит смена взгляда героя на ход событий. Наряду с этим меняется и голос, и слово героя, то есть меняется и язык истолкования. Издаётся же звук Позднышевым – как это объясняет повествователь – именно тогда, когда у него появляются новые мысли:

Он остановился, *издал свой звук*, как он делал всегда, когда ему приходила. очевидно, *новая мысль*. (107).

Не случайно «странный звук» не упоминается с 6-ой до 17-ой главы, где Позднышев высказывает свои теоретически оформленные соображения о браке, о воспитании детей, о врачах. Когда в 19-ой главе появляется «звук», меняются и глагол, и атрибут звука. Позднышев больше не «издаёт», а «производит» звук, у него зарождается «особенный», индивидуально-личный, аутентичный звук: „и раза два *произвёл носом особенные звуки*.“ (141). В последний раз повествователь указывает на производность этого звука в связи с описанием музыкального концерта. Звук этот опять отделяется от того элемента, с которым он раньше сравнивался:

Он остановился и несколько раз сряду *произвёл свои звуки*. Хотел начать говорить, но *засопел носом* и опять остановился. (155).

Ход изменения атрибутов «звука» Позднышева можно описать так:

- издавал странные звуки (97);
- издал свой звук (104);
- издавал свои странные звуки (111);
- произвёл носом особенные звуки (141);
- издал свой особенный звук (149);
- произвёл свои звуки (155).

Параллельно с зарождением «нового языка» Позднышева, появляется сопутствующее этому новое душевное состояние,

акт воздержания. Это отделяет поведение героя при совершении убийства жены, где он

(...) *дал ход своему бешенству* (...) (153);  
 (...) *не мог владеть* своим воображением (...) (160);

от поведения во время рассказывания, где он

(...) очевидно *делая усилие*, для того, чтобы быть спокойным. (149);  
 Очевидно, желая сказать что-то дурное про него [*про Трухачевского – Д. Т.*], он *воздержался* и быстро сказал (...) (142).

Воздержание так же является результатом автокоммуникации, с помощью которой Позднышев многое выясняет о прошлых событиях и о себе.

#### *Семантический комплекс: нос – сон – соната*

Не случайно этот «особенный» звук производится именно «носом», который является, с одной стороны, символом способности производить звуки, с другой стороны, напоминает об ударе Позднышева локтем по лицу жены. Удар по носу является ключевым сюжетным моментом, после которого начинается переоценка Позднышевым всей своей предыдущей жизни. Результатом этого переосмысления является то, что герой в первый раз видит в своей жене человека:

Прежде и больше поразило меня её распухшее и синеющее по отёкам лицо, часть *носа* и под глазом. Это было последствие удара моего локтем, когда она хотела удерживать меня. (...) Я взглянул на детей, на её с подтёками разбитое лицо и в первый раз забыл себя, свои права, свою гордость, в первый раз увидел в ней человека. (171-172).

Позднышев, говоря о браке вообще и о себе в брачной жизни, не раз употребляет глаголы, в форме которых повторяются фонемы слова «нос».



У нас люди женятся, не видя в браке ничего, кроме совокупления, и выходит или обман, или насилие. Когда обман, то это легче переносится. (105).

Передавая мысли жены, Позднышев называет себя «несносным мужем»: „Весь вопрос был в том, чтобы только не помешал несносный муж.“ (148). Говоря о влиянии музыки на людей, герой опять употребляет глагол с фонемами «н о с»:

Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душою и вместе с ним *переношусь* из одного состояния в другое (...) (155).

Фоническое сближение слов «нос» и «сон» подчёркивает роль сна в ходе событий, когда Позднышев после убийства возвращается в свой кабинет и засыпает:

Помню, я видел *во сне*, что мы дружны с ней, поссорились, но миримся и что немножко что-то мешает, но мы дружны. (170).

Во сне развёртывается обратный – палиндромный – действительному ход событий. Как об этом свидетельствуют многочисленные записки, письма Толстого, писатель часто сравнивал фальшивую, спокойную жизнь со снами:

Чтоб жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать, и опять начинать и опять бросать, и вечно бороться и лишаться. А спокойствие – душевная подлость (Толстой 1928-1958:LX:231).

Так как событийная последовательность повествования определяется не только темой наррации, но не в меньшей степени и музыкальным «бетховенским кодом», нет ничего удивительного в том, что фонический ряд слова «нос» палиндромно реализуется также и в заглавии произведения, – *Крейцерова соната*. В свою очередь этот сигнал лишний раз свидетельствует о системности мотива музыки, охватывающей как сюжетобразующую, так и текстообразующую роль заглавного мотива повести Толстого.

## ЛИТЕРАТУРА

- Даль, В. И.  
1981-1982 *Толковый словарь живого велико-русского языка*, М. 1981-1982: I-IV.
- Жданов, В. А.  
1968 *От „Анны Карениной” к „Воскресению”. (Как создавались Смерть Ивана Ильича, Власть тьмы, Крейцеров соната, Дьявол, Плоды просвещения, Отец Сергей)*, М. 1968.
- Ковач, А.  
1994 *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*, Frankfurt am Main 1994.
- Латинско-русский словарь*  
1952 *Латинско-русский словарь*, сост. А. М. Малинин, М. 1952.
- Лотман, Ю. М.  
1973 *О двух моделях коммуникации в системе культуры, Труды по знаковым системам, Тарту 1973: VI:227-243.*
- Миньона*  
1991 *Миньона. Музыка в русской прозе (вторая половина XIX века)*, М. 1991.
- Мифологический словарь*  
1990 *Мифологический словарь*, ред. Е. М. Мелетинский, М. 1990.
- Музыкальная энциклопедия*  
1981 *Музыкальная энциклопедия*, ред. Ю. В. Келдыш, М. 1981: I-V.
- Овидий  
1977 *Метаморфозы*, М. 1977.
- Реформатский, А. А.  
1987 *Структура сюжета у Л. Толстого*, в: *Лингвистика и поэтика*, М. 1987: 180-259.

- Семанова, М. Л.  
1980 „Крейцера соната” Л. Н. Толстого и „Ариадна” А. П. Чехова, в: *Чехов и Лев Толстой*, М. 1980:225-254.
- Толстой, Л. Н.  
1928-1958 *Полное собрание сочинений*, (Юбилейное издание), М.-Л. 1928-1958:1-ХС.  
1984 *Собрание сочинений в двенадцати томах*, М. 1984:ХІІ (см. *Крейцера соната*, ХІ:97-173).
- Толстой, С. Л.  
1956 *Музыка в жизни моего отца*, в: *Очерки былого. Серия литературных мемуаров*, М. 1956.
- Фасмер, М.  
1986-1987 *Этимологический словарь русского языка*, М. 1986-1987:1-IV.
- Фразеологический словарь*  
1978 *Фразеологический словарь русского языка*, под ред. А. И. Молоткова, М. 1978.



*СОЖЖЁННЫЙ РОМАН Я. Э. ГОЛОСОВКЕРА  
В КОНТЕКСТЕ ЛЕГЕНДЫ О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ  
Ф. ДОСТОЕВСКОГО И РОМАНА М. БУЛГАКОВА  
МАСТЕР И МАРГАРИТА*

*Александр Граф*

В 1991 году на страницах журнала „Дружба народов” появился ещё один роман об Иисусе и дьявольском искушении в нэповской Москве двадцатых годов, однако эта публикация шесть десятилетий спустя прошла почти незамеченной. Факт любопытный, поскольку судьба как рукописи, так и её автора могла бы послужить сюжетом плутовского романа.

Яков Эммануилович Голосовкер (1890-1967) родился в Киеве в семье врача и после окончания классической гимназии поступил в Киевский университет, где на протяжении нескольких лет изучал классическую филологию. Ещё в студенческие годы он начал публиковать свои переводы из греческой античной поэзии, и в 1913 году увидел свет первый сборник его собственных стихов под названием *Сад души моей*, который печатался под псевдонимом Яков Сильв. Окончив университет, он стал директором гимназии в Москве и работал в Наркомпросе под руководством Луначарского. В 1923 году по возвращении на родину после двухлетней поездки в Германию, где он углублял свои знания в немецкой философии, интересовавшей его со школьных лет, Голосовкер стал читать лекции во 2-м МГУ, на Высших литературных курсах и в Высшем литературно-художественном институте Брюсова (ср. Брагинская 1987:188-189). Примерно в это же время он начинает заниматься переводами Ницше, Граббе и мало известного тогда в СССР Гёльдерлина, в кружке литераторов-переводчиков составляет собрания антологий античного стихотворчества вместе с такими поэтами как Борис Пастернак и Арсений Тарковский. Многие из написанного и переведённого по разным причинам никогда не печаталось, и за относительно долгое время своей деятельности Голосовкер „опубликовал лишь несколько сравнительно небольших по объёму работ” (Каждан 1968:223), судя по библиографии некролога, не более восьми.

*Slavica tergestina 6 (1998)*

Это объясняется до некоторой степени тем, что Голосовкер оказался фатально неудачлив как при выборе переводимых им авторов: он обращался к Ницше и Гёльдерлину, когда фашистская власть в Германии их только что открыла для себя и начала ими пользоваться, так и при выборе издателей. Директором издательства Академия, в котором появились работы Голосовкера, был никто иной как Каменев, из-за чего большинство сотрудников к 1936 году стали „троцкистами” и были арестованы. Голосовкеру при этом ещё „повезло” в том смысле, что он был одним из последних, кто получил сравнительно короткий срок: три года (ср. Брагинская 1989:108). От созданных им до заключения произведений, доверенных перед арестом художнику Митрофану Михайловичу Берингову, по возвращении из Сибири следов не осталось, так как Берингов перед своей смертью сжёг все рукописи. Голосовкер комментирует это событие в своей автобиографии 1940 года *Миф моей жизни*.

В первый год моей каторги – 1937 – inferнальный художник, хранитель моих рукописей, собственноручно сжёг их перед смертью. Безумие ли, страх или опьянение алкоголика, или мстительное отчаяние, та присущая погибающим злобная ненависть к созданному другими, или же просто ад тёмной души руководили им – итог один: вершинные творения, в которых выражены главные фазы единого мифа моей жизни, погибли. (Голосовкер 1989а:110).

Голосовкер рассматривает свою жизнь как миф и считает гибель рукописей разрушением этого мифа, сделавшим его жизнь „неоправданной” (*там же*) и оставившим его „бездетным” (*там же*, 111), хотя он „пожертвовал всем, за что борются люди” (*там же*), в том числе и любимой женщиной.

Принимая во внимание весь трагизм случившегося, исследователи литературного наследия Голосовкера придерживаются мнения, что потеря рукописей послужила автору объяснением и извинением за присущее его произведениям несовершенство и что количество и качество утраченного преувеличены (ср. Брагинская 1991:135). Обилие несовершенных произведений в черновиках и наличие текстов, в которых фрагментарность возведена в конструктивный принцип,

привела к тому, что эта искусственная незавершённость рассматривалась как попытка Голосовкера „уравновесить мощную энергию своего воображения и сравнительно скромные силы художника” (Брагинская 1989:109).

Тем не менее Голосовкер постепенно стал настоящим „мифом” для современников. Как „динозавр античности” и любимый оппонент Луначарского он показан К. Зелинским в воспоминаниях о Луначарском, поэт С. Липкин упоминает Голосовкера в своем стихотворении на похороны Пастернака как „босого философа” (ср. Брагинская 1991:134), в 1962 году Ю. Айхенвальд посвящает Голосовкеру целое стихотворение („Кто прав, титаны или боги?”) и, наконец, Леонид Мартынов делает его главным героем краткой новеллы *Поиски абсолюта*, вышедшей в сборнике *Черты сходства* (1982), там автор *Сожжённного романа* представлен как автор книги о Достоевском и Канте (ср. Брагинская 1987:197).

До сегодняшнего дня, однако, Голосовкер только среди специалистов получил признание, которое заслужил своей деятельностью в области философии и литературы. Хотя он всё-таки в 1968 году – уже посмертно – был назван одним „из образованнейших и глубоких мыслителей нашего времени” (Конрад 1968:183), его работы публикуются только с 1987 года. Вклад Голосовкера в философию и литературу ещё ждёт достойной оценки.

История появления *Сожжённного романа* соответствует сложной судьбе его создателя. В 1925-1928 годах Голосовкер написал роман под названием *Запись неистребимая*. Один экземпляр текста он передал двоюродному брату в Париж, где следы произведения теряются. Второй экземпляр был среди тех рукописей, которые были сожжены Беринговым в 1937 году. После возвращения из лагеря Голосовкер взялся восстанавливать роман, но уже под новым названием *Сожжённный роман*.

Так как первоначальный текст романа неизвестен, почти неразрешим ряд интригующих вопросов, касающихся „второй” редакции произведения: был ли дьявольский Художник в первом варианте или он возник после аутодафе Берингова, погибла ли Рукопись в первом варианте от огня и, следовательно, была ли там Редакционная комиссия. В конце концов встаёт вопрос, соответствует ли текст *Сожжённного романа*

тексту *Записи неистребимой* или речь идёт о двух разных произведениях? После просмотра скромного уцелевшего архива Голосовкера (второй пожар уничтожил библиотеку и рукописи в 1943 году) Брагинская делает вывод, что два текста в основном совпадают. Новым, однако, является замечание *От редакции*, где дословно воспроизведены фрагменты личных записей Голосовкера о своём утраченном по возвращении из Сибири романе в связи с рассуждением о потерянном произведении Орама/Исуса. Инфернальный Художник – нововведение второго варианта, но Рукопись и в *Записи неистребимой* по неустановленной причине погибла в огне (ср. Брагинская 1991:129-130).

Опубликованный ныне „роман” состоит из пролога и двух частей, причём объём пролога превышает объём первой части. Пролог *Юродом* является обрамляющим повествованием о жизни в психиатрической клинике, её жильцах и персонале, о создании Рукописи *Видение Отрекающегося* одним из жильцов, известным лишь по имени Исус, а также о его исчезновении, гибели Рукописи от руки инфернального Художника и о её восстановлении Редакционной комиссией. *Видение Отрекающегося* – разговор Исуса-пациента с Исусом, вышедшим из фрески на стене палаты – составляет первую часть романа, снабжённую комментарием *От редакции*. На основании Рукописи, главный герой которой – оппонент Исуса из фрески – именуется Орамом и живёт в алтарной палате как Исус-пациент и затем исчезает, жильцы Юродома склонны считать, что настоящее имя Исуса-пациента было Орам и что он описал собственные переживания. Вторая часть *Запись неистребимая (изнанка)* соединяет в четырёх эпизодах оставшуюся Рукопись Исуса-пациента, где рассказывается о хождениях Исуса по Москве в поисках доказательства, что Христос нужен человеку и в современном, послереволюционном городе.

Поразительны совпадения пролога и второй части *Сожжённого романа* и романа Булгакова *Мастер и Маргарита*. Голосовкер, как Булгаков, использует неортодоксальный вариант имени Исуса,<sup>1</sup> а настоящее имя автора Рукописи никому не известно. Так и у Мастера „нет больше фамилии” (Булгаков 1992:134), потому что он „отказался от неё, как и вообще

1 Исус – имя Христа у старообрядцев.



от всего в жизни” (*там же*). Не менее очевидно совпадение места действия (Юродом и клиника Стравинского) или ночных полётов над красной Москвой. Как в булгаковском романе, Рукопись Орама/Исуса не сожжена полностью и Художник бережёт некоторые фрагменты текста:

Но почему-то две разрозненных главы романа и ещё отрывок какой-то другой главы безумец сохранил. Их нашли у него под матрасом с водными следами на бумаге: то были следы слёз. (Голосовкер 1991:102).<sup>2</sup>

Маргарита Николаевна тоже плачет, когда держит на коленях уцелевшие страницы романа. Мастера Булгаков ввёл в сюжет после собственноручного сожжения первой редакции (тогда ещё под названием *Великий канцлер*) в 1930 году. Когда Булгаков приступил к воплощению своего замысла в 1931-1932 годах, роман Голосовкера давно уже был написан. Всё это привело к тому, что были подняты вопросы: нет ли перед нами палимпсеста и какой текст просвечивает через какой (ср. Чудакова 1991:136-137).

Особое положение жильцов Юродома отражается уже в их названии. Они „психейно-больные”, „духовидцы” и „юродомовцы”, никто из них ни душевнобольной ни сумасшедший, даже Художник лишь „безумец”, а не клинический случай по медицинской терминологии. Юродом именуется в обиходе „Психейный дом”, так „окрестили его многозначительно сами обитатели дома, и лукаво-добродушно – народ” (96). На самом деле учреждение является сборищем деятелей „бывшего искусства, или, лучше сказать, человеками бывшей возвышенной мысли” (97).

Юродом отличается всеохватывающей пожизненностью (пожизненные жильцы, пожизненный персонал, пожизненный сторож со своей собакой, Другом, который как будто знает строку „Оставь надежду навсегда” из *Божественной комедии* Данта), и единственный путь из клиники, расположенной в бывшей церковке, ведёт через „почётную урну”. Жильцы Юродома разделяются на „основоположников” и „сменщи-

---

2 Все цитаты из *Сожжённого романа* даются с указанием страницы по изданию: Голосовкер 1991.

ков”. Исчезнувший Иисус числился, показательно, в рубрике „сменщиков”, и факт его „ухода” не через почётную урну никто не может понять, кроме Друга, кроме животного, своими инстинктивными познаниями гораздо более мудрого, чем мыслящие люди.

Происшествия в „алтарной палате”, откуда исчезает Иисус, оставив Рукопись, объяснить научным путём нельзя. Поэтому психиатр, представитель точной науки, всё это может оценить только как „бред”; психейно-больные, однако, могут себе позволить усомниться в правильности науки, „за что они и попали в автономную республику Юродома” (98), и принять за факт, что в этом случае – в Рукописи же описывается уход из палаты её автора Орама – „события поэзии и действительности совпали” (*там же*).

Ключ ко всему – во фреске на стене алтарной палаты, в неканоническом изображении явления воскресшего Христа ученикам:

Сперва, на переднем плане фрески, полуотвернувшись, почти спиной к зрителям, так что лицо было видно только в профиль и то не вполне, стоял во весь рост в белом покрове, с босыми ногами, Иисус. Его глаза устремлены в левый угол горницы, где в испуге с приподнятыми руками, обращёнными ладонями к Иисусу, сбились в кучку апостолы, его ученики, как бы закрываясь и отводя от себя видение воскресшего Учителя. Справа на заднем плане бросалась в глаза отдёргнутая в сторону и полусорванная занавеса, открывающая полукруглый вход в тёмный коридор, словно во мрак туннеля. Оттуда, из мрака, отчаянным усилием рвётся к Иисусу полуобнажённая женщина, – Магдалина, с протянутыми к нему руками. На её груди, властно её обнимая, лежит сильная с растопыренными пальцами темно-коричневая рука: она гнёт женщину обратно во тьму. Над плечом Магдалины полуотчетливо видна мрачная тускло-рыжая взлохмаченная мужская голова – Иуды. Очевидно, Иуда удерживает Магдалину от светлого воскресшего Иисуса и тянет её к себе во мрак. (99).

Апостолы боятся воскресшего Спасителя, они не выдерживают его взгляда. Одна Магдалина всё ещё стремится к нему, и, как прежде, её и теперь удерживают от Христа. Но как раньше она была отстранена от Иисуса его учениками, так те-

перь за ней с той же целью следит Иуда, то есть противоположный полюс среди учеников, предатель и в этом смысле „минус” на весах добра и зла. Фокусом этого изменённого положения оказывается сам Иисус, в нём что-то изменилось, создав новую по сути ситуацию.

Эта фреска действовала так сильно на воображение зрителя, „что раз увидя эту картину, он уже никак не мог её забыть, но видеть её вторично почему-то не стремился” (*там же*), она с неослабевающей силой влияла долгое время на душу жильца, заставляя его постоянно вникать всё глубже в тайну этой картины и переживать „трагический замысел художника, столь изумительно и вольнодумно истолковавшего древнюю легенду” (*там же*).

Результат продолжительного зрелища – самоискушение, внутренний монолог жильца, или, другими словами, монолог его сатанической души перед христианской, попытка познания и отличия нужного и верного от ненужного и неверного (ср. Брагинская 1991:133; Debьser 1992:121).

Сам Голосовкер указывает на развитие образов в своём творчестве и поясняет, что образ его первого творения (не сохранившейся мистерии-трилогии *Великий романтик*), благожелательного Мечтателя Сатаны, здесь

(...) сменяется образом (...) Иисуса, Отрекающегося от учения, навязанного ему людьми, но не от любви, и образом героя романа Орама, требующего от Иисуса такого отречения. (Голосовкер 1989a:112-113).

Воскресший Спаситель не хочет вписываться в картину, которую нарисовали его ученики и последователи, он *отрекается от христианского учения*, остаётся, однако, верным идеалу христианской любви. Вот почему апостолы его начинают бояться, Христос им даёт понять, что они слишком далеко ушли от него, что они, на самом деле, уже не с ним и поддерживают не его „живую любовь”, а свою искажённую „идею любви”.

Голосовкер таким образом обновляет разговор Великого инквизитора из *Братьев Карамазовых* с Иисусом и вновь ставит вопросы Ивана Карамазова, причём он *не продолжает* произведение Достоевского (хотя разговор и тут происходит в

камере заключённого), а *отвечает* на вопросы Ивана и излагает свой взгляд на поставленные почти полвека ранее проблемы с точки зрения двадцатых годов нашего столетия.

Голосовкер воспринимает весь роман Достоевского как рассуждение о четырёх антиномиях Канта и считает, что центральную роль играет четвёртая антиномия, которая лишь в некоторых аспектах романа сочетается с другими антиномиями, – вопрос о существовании Бога (ср. Голосовкер 1963:41). Он видит, что Иван „в точности повторил Канта, лексиконом Достоевского, о непознаваемости и непонимании для рассудка умопостигаемого мира” (*там же*, 53). Из рассуждений Голосовкера вытекает, что он воспринимает Ивана как персонификацию „чистого разума” Канта (ср. Fleischhauer 1979:71), как абсолютиста, который требует ясного ответа на свои вопросы: либо „да”, либо „нет” и поэтому не может принять неустранимого противоречия (ср. Голосовкер 1963:62). Безумие Голосовкер считает последствием утверждения четвёртой антиномии, оно доводит до такой степени распада личности, что представители тезиса и антитезиса воплощаются в диалектически противоположные образы на персональном плане: Великий инквизитор знает, что Бога нет, но надо утверждать, что он есть (антитезис), с другой стороны, чёрт знает, что Бог есть, но надо утверждать, что его нет (тезис). Оба они „выдумки” одного расщеплённого сознания (ср. Fleischhauer 1979:73). И оба они необходимы – без тезиса не было бы жизни, а без антитезиса жизнь превратилась бы в бессмысленное страдание.

В *Сожжённом романе* Голосовкер использует художественный приём „распад личности”, показывая длинный путь своего героя к „моменту истины”. Сумасшествие Орама заканчивается „выделением” Иисуса из фрески и конфронтацией с альтер эго. Тут формируется вдруг уверенность:

Ожидание не только необычайного, но и чего-то чрезвычайно важного и решающего для всей его жизни как-то неудержимо обращалось в уверенность, что э т о произойдёт именно сего-

дня. Но что именно произойдёт, он ещё точно не знал, а только осязал незримыми щупальцами души и мысли. (105).<sup>3</sup>

Наконец Иисус выходит из фрески,<sup>4</sup> и Орам и Иисус стоят друг перед другом, „уже понимая, что главное свершилось” (106). Орам решил закончить свой внутренний спор, найти ответ на свои вопросы и вникнуть в суть сложившегося в его воображении образа Иисуса. Орам хочет, даже должен поговорить с Иисусом, он его *зовёт*, чтобы тот его выслушал. Инквизитор же ощущает Иисуса как вмешательство и запрещает ему говорить (несмотря на то, что инквизитор в конце концов жаждет ответа, которого не получает):

Не отвечай, молчи. Да и что бы ты мог сказать? Я слишком знаю, что ты скажешь. Да ты и права не имеешь ничего прибавлять к тому, что уже сказано тобой прежде. (Достоевский 1988-96:IX:281).

Как Великий инквизитор, Орам возражает Иисусу не „ради себя”, а „ради детей”, хотя добавляет, что после разговора инквизитора с Иисусом в мир уже пришли „другие, новые дети”. Ход истории, по мнению Орама, до того жесток, что Христово учение о доброте человека вызывает теперь лишь скуку. Он подчёркивает, что „до того превзошли люди (...) Голгофу и крест такими голгофами и сверхголгофами” (106), что все страдания Иисуса и его крестный путь „кажутся невинным капризом детской фантазии по сравнению с этими новыми

---

3 Опиет бросается в глаза удивительное сходство этой цитаты с Булгаковским текстом, когда Маргарита Николаевна чувствует предстоящие события перед приглашением на бал у сатаны: „Проснувшись, Маргарита не заплакала, как это бывало часто, потому что проснулась с предчувствием, что сегодня наконец что-то произойдет. (...) – Я верую! – шептала Маргарита торжественно – Я верую! Что-то произойдет! Не может не произойти (...). Что-то случится непременно (...)” (Булгаков 1992:211-212).

4 „Фреска тонула во мраке, но перед ней что-то словно маячило в виде вертикального поставленного длинного блика, пока ещё не принимая определённых очертаний.” (105) Это место напоминает первое явление Воланда на Патриарших прудах: „И тут знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида.” (Булгаков 1992:8).

сверхголгофами гуманности сегодняшнего дня” (*там же*). Орам жалуется на беспощадность заблудших последователей Христа, которые распространяют своё ложное понятие любви огнём и мечом. Особенно занимает его мысли судьба человека, уже отчаявшегося в нереализуемости мечты о добром в мире. Это отчаяние довело человека до убеждения, что он только „интересный зверь”, который хочет „интересно жить”. Развитие истории таким образом определяется „интересным”, и

(...) интересное всё, что *сверх*: сверх нормы, сверх ведома, сверх запрета, то есть всё, что разрушает норму, тайну, запрет. Нормы неинтересны. Закон неинтересен. Он грозен, необорим, бесчувствен. Закон интересно нарушать, не взирая на последствия. Интересно... безумие. Оно интересно как необычайный спектакль. Оно – романтика. (Голосовкер 1989б:121).

В словах Орама выражается мысль, что человечество приняло Христово учение лишь как „интересное”, лишь как „новую забаву”. Он Иисуса в этом не винит, а признаёт его честное намерение, но винит его в безуспешности:

Я знаю, что ты не был забавником, что ты на самом деле хотел истребить зло добром (...). И что же – за 2000 лет ты этого не сумел. (107).

Так как „интересное стоит вне этики” (Голосовкер 1989б: 122), человечество отвернулось от Иисуса, когда его любовь „наскучила”. На фоне исторических событий России двадцатого века оно решило, что если зло нельзя истребить добром, зло придётся истребить злом, из чего сформировался лозунг новой эры: „Ненавидь, если ты человек.” (107) Орам требует от Иисуса взять на себя последствия неудачи и отступить, чтобы новый человек мог свершить своё дело. Новый метод ненависти победил при помощи непобедимого оружия: великой Идеи. Идея истребить зло злом дала человеку новую надежду на изменение к лучшему в будущем. Поэтому человек был готов подчиниться этой Идее и жить этой Идеей, принимая её власть над своим существованием и измеряя её ценность количеством трупов неподчинившихся. Фундаментальная разница между „живой любовью” Иисуса и „Идеей любви” человека состоит в том, что Иисус понял *сердце* человека, основатели

Идеи, однако, поняли *ум его и всего сущего*. Другими словами, Орам объясняет Иусу, что путь к власти над человеком теперь ведёт не через его сердце, а через его ум. Число людей, способных истребить зло добром, невелико, они сами быстро и беспощадно истребились и истребляются. В двадцатом веке на место Идеи поставили „государство”, а „завтра она переменит имя и будет называться иначе, но суть её останется та же: всё пожирать и властвовать” (108). Идея в этом понимании соответствует тому, что Максим Горький в своей поэме *Человек* (1903/04) назвал Мыслью:

Моё оружие – Мысль, а твёрдая уверенность в свободе Мысли, в её бессмертии и вечном росте творчества её – неисчерпаемый источник моей силы! (Горький 1949-1955:V:367).

Такая Идея заменяет Бога и занимает место любого божества.

Тот же феномен проявляется и у Ивана Карамазова. Устами Дмитрия Достоевский объясняет читателю:

Брат Иван (...) таит идею. Брат Иван сфинкс и молчит, всё молчит. (...) У Ивана бога нет. У него идея. (Достоевский 1988-1996:X:92-93).

И эта Идея включает в себе знание о секрете Великого инквизитора, что человеколюбие возможно и без бога, гуманность отнюдь не требует религии (ср. Голосовкер 1963:72).

Ещё в начале разговора Орам призвал Иуса к ненависти и к отречению от сочувствия человеку, но по ходу беседы ему самому стало ясно, что этого будет мало. Представители Идеи подчинили своей воле не только материальную жизнь, но и умственную, они „экспроприировали” человеческие идеалы, в том числе любовь Иуса, провозгласив свою „Идею любви” живой Христовой любовью. Использованное ими ослепление человека основано на знании, что человечество хочет не „видеть”, а вслепую верить в идеалы, такова и точка зрения Великого инквизитора; единственное непреодолимое, однако, препятствие к осуществлению их замысла – образ Совершенства, всё ещё олицетворяемый Иусом. Поэтому Орам прибавляет ещё одно требование к сказанному: „Уйди!”. Он знает,

что образ Совершенства неразрушим, что есть только одна сила, которая в состоянии выполнить такое задание – сам Иисус:

(...) только Ты, только Ты сам в силах истребить себя, свою любовь, свою веру в то, что зло истребимо добром. (109).

Другими словами, Орам требует отречения Иисуса от самого себя. Он его умоляет отречься от любви к человеку. В убеждении, что современному человеку нужен акт, чтобы верить, а не слово, то есть что современный человек разучился верить в слова, Орам бросает Иисусу вызов: „Убей!”. Только через нарушение собственного учения (актом убийства) Иисус может доказать его недействительность. Рычагом служит Ораму „живая любовь” и он аргументирует:

Полюби же ещё сильнее, чем ты любил до сих пор. Ты ещё мало любил, дав убить себя. Теперь ты сам убей, – и вот тут-то я и поверю в твою великую любовь к человеку и в подвиг твой. (110).

Орам пытается Иисуса, хотя прекрасно знает, что тот на такой поступок не способен, что тот умеет только любить и жертвовать, даже когда это не нужно, и жертва воспринимается как навязчивость (ср. Debüser 1992:125).

Видение покидает Орама без ответа, но чтобы вернуться на следующую ночь. Не достигнув успеха в аргументативном плане, Орам сызнава искушает Иисуса в плане практическом. Он предлагает ему хождение по Москве, чтобы выяснить, нужен ли Иисус современному человеку или нет:

Ты мне не поверил. Хорошо, пусть я не прав, а прав Ты, как знающий больше. Выйди же отсюда и узнай: нужен ли Ты человеку (...) Я буду ждать тебя здесь. (111).

И происходит нечто удивительное: вопреки „литературному обычаю”, когда романтические герои переходят из картины в сон, Орам/Иисус из неё переходит в жизнь, чтобы её проверить и начать Христово хождение по мукам в красной Москве (ср. Debüser 1992:132).

Конфликт Орама с Иисусом опирается на философские убеждения Голосовкера, что человек требует „от мира абсо-



лютного и постоянного, зная (научно), что такого абсолютно-постоянного в мире существования нет” (Голосовкер 1987: 121). Всё-таки человеческий ум как мерило величия исторического и тем более мифологического лица использует степень его неразрушимости (физическое постоянство) и степень выражения содержимой в этом лице идеи (духовное постоянство). В идеальном случае совпадающего физического и духовного постоянства Голосовкер говорит о *смыслообразе культуры* (ср. *там же*, 128). Первоисточник смыслообраза безразличен, его сила зависит не от реального его существования, а от целостности содержимой идеи (ср. *там же*, 139). В любом случае „художественный образ” такого лица впечатляет сильнее реального, то есть самозванец Пушкина „живее” исторического лица (то же самое действительно и для ряда других исторических фигур, оживших в сознании современного человека только через художественные произведения), и чем „фантастичнее”, чем более выдуманной является характеристика такой личности, тем реальнее она в культурном сознании эпохи (ср. *там же*, 143).

Если вдруг Иисус выступает из тени и снимает с себя покров, которым легенда и история покрыли его историческую личность, возникает проблема несовпадения „легенды” с действительностью. И как дьяволу в *Братьях Карамазовых* стоило бы только крикнуть „осанну”, чтобы всё приостановилось (ср. Голосовкер 1963:77), малейшее действие Иисуса, не соответствующее идеалу „живой любви” (даже из чувства сострадания), означало бы мгновенное крушение его любви-к-человеку. Иисус придерживается своей живой любви, то есть отказывается совершить зло даже во имя любви-к-человеку, но его попытка, согласно предложению Орама, найти доказательство своей оправданности продолжается уже под зловещим названием *История Ненужного*.

Соединяющий две части романа текст *От редакции* обещает читателю повествование о предстоящих хождениях Иисуса по Москве и о его ночных беседах с Орамом по возвращении из города. Сохранились по-видимому только четыре эпизода (хождения), между тем как „антракты” (беседы) Голосовкером не восстановлены. Таким образом получается недорисованная картина, так как за исключением первого эпизода (разговора со смертником) не хватает философских рассужде-

ний, для иллюстрации которых предназначены события. Бесспорно, однако, что темой этих происшествий и, следовательно, дискуссий являются выдвинутые уже Иваном в своей поэме вопросы, причём ответ на них не сильно отличается от ответов Великого инквизитора.

Немецкий философ Карл Ясперс разработал концепцию Великого инквизитора о сущности человека, которая знает только устремлённые на некий авторитет потребности. Таковых он различает четыре: *Влечение к существованию* обуславливает, что человек слушается того, кто гарантирует существование (хлеб). *Влечение к подчинению* избавляет от свободы, даёт возможность жить в бездумном покое. *Влечение к поклонению* усиливает влечение к подчинению, так как человек требует, чтобы то, перед чем ему приходится преклоняться, имело безусловное право на него. Он, однако, уже доволен, если это мнимое право опирается на суеверие. В конце концов на человека действует и *влечение к единству* ради обеспечения существования. Совместное поклонение одному и тому же воспринимается как гарантия истины и увеличивает доверие к силе того, кто ощущает себя (защищённым) в массе (ср. Jaspers 1947:772-773).

Каждому из этих влечений „посвящается” один из четырёх эпизодов второй части *Сожжённого романа*. В первом эпизоде Иисус встречается со смертником-анархистом накануне казни. Тот его узнаёт, но *не признаёт* в твёрдом убеждении, что Иисуса никогда не было и что он „выдумка рабов, жрецов, – для отвода глаз, чтобы покорять и властвовать” (113). Подобно Ивану Карамазову перед чёртом, анархист, сомневающийся в том, что видит, сначала отказывается говорить с Видением-в-белом, а потом не может воздержаться и высказывает всё, что у него на душе, хотя Иисуса считает посланником властей, пришедшим за последним допросом: „Понимаю, понимаю, – тебя, как когда-то к Джордано Бруно, для исповеди ко мне послали – оттуда. Ловко. Даже смешно, что ты в белом, а не в красном.” (*там же*). Намёк на Джордано Бруно подчёркивает уверенность смертника в своём деле, в

своей Идее, из-за чего он для светской власти стал так же неприемлем, как Бруно для церковных властей XVI века.<sup>5</sup>

В ответ на обвинение, что он „инквизитор”, Иисус первый раз чётко выражает свою непричастность к современной церкви, объясняя, что он „не поп”, и соглашаясь, что о нём „много наврали”(114). Смертник может признать Иисуса только как анархиста, как „антигосударственника”, то есть в свете собственной идеи. Верность идее анархизма он ставит выше своего существования и выше спасения. Террорист, так же как Орам, убеждён, что жертв уже было достаточно, что пришло время другими, новыми средствами бороться против государства (то есть ложной Идеи). Христово предложение занять его место и пойти на казнь вместо него, обижает анархиста, потому что подвергает сомнению искренность его преданности Идее. В ярости террорист отвечает Иисусу:

Хочешь опять повторить то, что тогда там: снова на крест и муку... за меня? снова – жертвенно? А я-то как после этого жить буду, приняв твою жертву? Ты об этом подумал? (...) Я – анархист, я ненавижу власть. Она мне не нужна. Но ненавижу и тебя за то, что ты пришёл искусить меня своим самопожертвованием ягнёнка. Уйди! Уйди! Ты любишь жалко, не умея ненавидеть. (115).

Этому влечению к подчинению Идее (террора и насилия как средства переменить мир) во втором эпизоде соответствует влечение к существованию, кстати на нищенском фоне двадцатых годов, когда шла грандиозная переоценка ценностей. Конфетки и шоколад – подходящие средства купить продажную совесть детей, с возрастом меняется только цена. Но здесь стоит заметить, что люди в кабаке не зловредны и даже предупреждают Иисуса о возможных последствиях его поведения. Только когда он на их вкус слишком долго продолжает „комедию”, они начинают его дразнить. И второй раз Иисус отрекается от церкви, заявляя, когда у него в кармане оказывается библия: „Я не писал этой книги (...) Я не знал

---

5 Натурфилософ Джордано Бруно из-за предательства был арестован инквизицией в 1592-ом году и после семи лет тюрьмы казнён за своё учение о беспредельности мира и о множестве и равноценности мировых систем, проповедуя, что Бог не мог творить ограниченного.

её.” (121) Милиционер, забравший Иисуса в кабаке, чувствует особенность своего собеседника и „инстинктивно” отпускает его на волю.

На пустыре (третий эпизод) Иисус терпит новое поражение. Девушка, которой грозит изнасилование, всё-таки предпочитает остаться „со своими” и отказывается от предложенной ей Иисусом помощи. Он „инородное тело”, чуждое массе. Но и тут вся команда юношей воздерживается от нападения на Иисуса, принимая его за чудака, у которого есть своё право на существование.

Влечение к поклонению отражается совершенно ясно в четвёртом эпизоде на Кремлёвской стене. В то время, когда в Москве возникла легенда о появлении покойного Ленина на Кремлёвской стене, вера в „новую Идею” сильнее действует на воображение человека, чем любое чудо (как воспринималось бы появление Иисуса церковью).

Жители Москвы, с которыми встречается Иисус, чувствуют, что перед ними стоит „особое начало”, но они особого внимания на Спасителя не обращают, потому что он им действительно больше не нужен. Он – достояние прошлого и сегодня значения не имеет. Они нашли свою новую, интересную Идею, в которую вслепую могут верить, и не хотят усомниться в ней несмотря на инстинктивное чувство, что тут перед глазами могло бы произойти воскресение живой христианской любви. Поэтому они останавливаются, обмениваются несколькими словами и идут дальше, без ожиданий, но и без требований. Лишь бы он не вмешался!

„Красный Иисус” на Кремлёвской стене символизирует начало ухода Иисуса из Москвы. Иисус в момент заката кажется красным. Как ответ на поэму *Двенадцать* Александра Блока Иисус не с красногвардейцами, а, наоборот, те в него стреляют. Он представляет собой ту Идею, которая может стать опаснее всех для Идеи, на которой основано государство, для искажённой Идеи человеколюбия. Представителям государства необходимо его истребить, чтоб он не подверг сомнению их изложение Идеи. Миг заката является мигом перехода (ср. Чудакова 1991:139). Орам был прав. Человечество не стремится к „живой любви”, а всеми силами работает над осуществлением Идеи. Человеческий ум победил сердце человека, земная власть сильнее небесной и сильнее духовных стремлений.

Исус поворачивается и покидает город, взяв с собой „живую любовь”, не принятую народом. „Идея любви” остаётся в распоряжении немногих знающих, способных ею воспользоваться для „блага народа”.

Должно ещё выяснить роль инфернального Художника, попытавшегося сожжением Рукописи скрыть её от мира. Он же – Великий инквизитор из *Легенды* Достоевского, он знает фреску, то есть он знает искушение и истину об Иисусе, но также знает цензорский „секрет” инквизитора: надо утаить от людей, что бога нет, так как без этого старинного „плюса” они не способны жить (ср. Голосовкер 1963:76). Инфернальный Художник чувствует себя исполнителем „миссии” беречь людей от ненужного, по его мнению, даже вредного знания. Кстати любопытная параллель с романом *Имя розы* Умберто Эко: там Хорхе тоже жертвует собственной жизнью и жизнями других, чтобы выполнить своё святое задание; в *Сожжённом романе* это – пожизненное сочинение Орама/Исуса (об этом и о других сходствах ср. Брагинская 1991:131-132).

Инфернальный Художник назван юродомовским Геростратом, что даёт дополнительный ключ к пониманию его поступка. Голосовкер привлекал образ Герострата – так он, например, в 1932 году написал поэму *Герострат* (ср. Брагинская 1989:107) – и многократно пользовался этим именем в своих тезисах: на рубеже двух эпох „пограничным столбом пламени стоит безумное, нелепое и всё же героическое деяние тщеславия” (Голосовкер 1987:88). Такой столб для него и Герострат, сжёгший под влиянием тщеславия и стремления к славе в день рождения Александра Македонского храм Артемиды Эфесской, одно из семи чудес света. Стремление к славе по Голосовкеру одновременно и есть вера в постоянство, без которого не было бы славы. Так Герострат может пожертвовать своей биологической жизнью с целью приобрести вечную „имагинативную” жизнь в культурном обиходе эпох (ср. Голосовкер 1987:128). Таков инфернальный Художник. В своей книге о Достоевском и Канте Голосовкер называет четыре антиномии „одним из семи чудес философского конструктивизма” (Голосовкер 1963:63) и того, кто „попытался бы это чудо сжечь одним только диалектическим огнём, (...) не только безумным Геростратом, но и Сизифом” (*там же*).

В этом высказывании таится двойная мысль: Художник сжигает Рукопись, чтобы утаить её содержание от человечества, зная, что она содержит истину и сам веря в эту истину, наперекор которой он действует (Герострат), между тем труд его излишен: истина так же неистребима и неразрушима как образ Совершенства в Рукописи (Сизиф). Удалось, однако, Художнику, ненадолго отложить момент этой истины.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Брагинская, Н.Б.  
1987 *Об авторе и книге*, в: Голосовкер Я. Э.: *Логика мифа. (Исследования по фольклору и мифологии Востока)*, М. 1987:188-206.
- 1989 *Слово о Голосовкере*, „Вопросы философии”, 1989:2:106-110.
- 1991 *Пепел и алмаз*, „Дружба народов”, 1991:7:129-135.
- Булгаков, М.А.  
1992 *Собрание сочинений в пяти томах*, М. 1992:V.
- Голосовкер, Я.Э.  
1989а *Миф моей жизни (Автобиография)*, „Вопросы философии”, 1989:2:110-115.
- 1989б *Интересное*, „Вопросы философии”, 1989:2: 115-142.
- 1963 *Достоевский и Кант. Размышления читателя над романом „Братья Карамазовы” и трактатом Канта „Критика чистого разума”*, М. 1963.
- 1987 *Логика мифа*, ук. соч., (см. *Имагинативный абсолют. Часть I*, стр. 114-165; *Логика античного мифа*, стр. 8-76).
- 1991 *Сожжённый роман*, „Дружба народов”, 1991: 7:96-128.
- Горький, М.  
1949-1965 *Собрание сочинений в тридцати томах*, М. 1949-1955:I-XXX.

- Достоевский, Ф.М.  
1988-1996 *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, Л./СПб. 1988-1996:I-XV.
- Каждан, А. И.  
1968 *Памяти Якова Эммануиловича Голосовкера (1890-1967)*, „Вестник древней истории”, 1968: 2(104):223-225.
- Конрад, Н.И.  
1968 *О труде Я. Э. Голосовкера*, в: Я. Э. Голосовкер: *Логика мифа, ук. соч.*, 183-187.
- Чудакова, М.  
1991 *Исус и Иешуа*, „Дружба народов”, 1991:7:136-141.
- Debüser, L.  
1992 *Die Auferstehung von Golossowkers verbranntem Manuskript*, â: Golossowker J., *Jesus verläßt Moskau. Ein verbrannter Roman*, Berlin 1992: 111-135.
- Fleischhauer, I.  
1979 *Jakov Emmanuilovic Golosovker und sein Ort in der russisch-sowjetischen Kant-Interpretation*, "Kant-Studien", 1979:LXX:1:66-84.
- Jaspers, K.  
1947 *Von der Wahrheit*, Мьнchen 1947.

## ABSTRACT

More than sixty years after it has been written yet another novel about Jesus and diabolical temptation in the Russian capital of the twenties appeared in the journal *Druzhiba narodov*. The history of the manuscript that first was burnt by a friend of the author and after its restoration got lost in the era of Stalinism is highly intriguing as is the biography of its author Jakov Golosovker. Due to his preoccupation with the works of Dostoevsky and the German philosophers, especially Kant, Golosovker

in his novel gave the literary answer to the novel by Dostoevsky that had the highest impact on him: the *Brothers Karamazov*. In three successive nights in a Moscow clinic for mental illness a patient discusses with his alter ego, an appearance of Jesus himself, the ways of Christianity and the eternal questions of how Good could triumph in the world. The main issue is the question to which extent modern man is in need of Jesus and whether he needs him at all. The illustration of the philosophical discussions are four scenes on the streets of Moscow where in a highly sarcastic and ironic way judgement is pronounced on the state of mind of Soviet citizens and the power of the Idea of socialism. At the same time Golosovker reacts to various political statements of his fellow writers and tries to explain how it come that Jesus finds out that he is not needed anymore in a city widely subdued to a mistaken interpretation of the Christian teachings.



## НЕКОТОРЫЕ МОТИВЫ В РАННЕЙ ПРОЗЕ М. БУЛГАКОВА

*Ивана Секички*

В творчестве Михаила Булгакова мотивная структура его произведений занимает исключительно важное место, ибо она выявляется и наблюдается как единый смыслообразующий принцип, начиная с самой ранней прозы до последнего, итогового романа *Мастер и Маргарита*, в котором Булгаков создаёт свой „миф о мире”. Несмотря на то, что центральной темой его ранней прозы является тема гражданской войны и что она как тема 20-ых годов навсегда уходит из его творчества, мотивы, зародившиеся в ней, продолжают развиваться в другой художественной действительности. Они продолжают функционировать, сохраняя свою первоначальную значимость, окрашиваясь в другие оттенки, обогащаясь и переплетаясь с новыми, в иной масштабности художественного замысла автора.

Мотивной структуре посвящены многочисленные работы, что подтверждает её значение для исследования творчества Булгакова. В нашей небольшой работе, мы будем исходить из положений о мотивной структуре произведений Булгакова Б. Гаспарова:

Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во всё новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое „пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесённое слово, краска, звук и т.д. Единственное, что конституирует мотив, – это репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного построения, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными „персонажами” или событиями, здесь не существует данного априори „алфавита” – он формируется непосредственно в развёртывании структуры и через структуру. (Гаспаров 1988:98).

Зарождение мотивов и их развитие и функционирование можно проследить, начиная с небольшого сегмента ранней прозы, рассказа *Красная корона*, и кончая романом *Мастер и Маргарита*.

Рассказ *Красная корона* опубликован в 1922 году и тематически принадлежит к произведениям, посвящённым гражданской войне: роман *Белая гвардия*, пьесы *Бег* и *Дни Турбиных* и рассказы *В ночь на 3-е число*, *Я убил*, в которых

(...) трагически-кровавый колорит изображаемых событий был интенсивней, чем во всех последующих произведениях Булгакова. (Чудакова 1976:50).

Только в рассказе *Я убил* герой не остаётся пассивным, он реагирует в соответствии со своими нравственными принципами, лишь он один совершает поступок: мстит злодею. Другие же, в других рассказах, остаются пассивными, всё случается с ними, и в результате всех событий они терпят крушение как в личной, так и в общественной жизни.

Герой *Красной короны* – пациент в клинике для душевнобольных, попавший туда из-за пережитых потрясений во время войны. На его глазах вешают человека в Бердянске; когда младший брат уходит на войну, герой его не останавливает, говорит ему: „Иди”, – брат погибает в день их встречи, герой оказывается в больнице, где в кошмарных снах его посещает погибший брат. Здесь, как и во многих произведениях Булгакова, наблюдаются биографические моменты. В 1922 году в жизни Булгакова происходят события, перекликающиеся с сюжетом рассказа. В начале года он получает известие о брате Николае (имя брата сохранилось и в рассказе *Красная корона*), что он жив, получает известие о судьбе другого брата, получает известие о скоропостижной смерти матери (со смерти матери и с осиротевших детей начинается роман *Белая гвардия*).

Тема рассказа *Красная корона* – невинная жертва и трагическая вина, реализованная как активизация библейского рассказа о первых братьях – Каине и Авеле. Отсылка к абсолютному началу темы или мотива в прошлом – типичный для Булгакова приём. В *Белой гвардии* это отсылка к началу нашего летоисчисления:

Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй.

В *Мастере и Маргарите* это легенда о Иешуа Га-Ноцри и Понтии Пилате. Кроме того и булгаковские эпиграфы отсылают к началу темы, к глубинному значению и мифопоэтической масштабности создаваемых образов. В тематически близком к рассказу романе *Белая гвардия* эпиграфы – цитаты из Пушкина и Библии:

Пошёл мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл, сделалась метель. В одно мгновение тёмное небо смешалось с нежным морем. Все исчезло.

– Ну, барин, закричал ямщик, – беда, буран.

В *Капитанской дочке*:

И судимы были мёртвые по написанному в книгах сообразно с делами своими.

В первой цитате природная стихия охватывает всё, смешивая небо и землю, когда всё исчезает, т.е. наступает первозданный хаос.

Во второй цитате – образ смерти из Откровения – предсказания о последней борьбе добра и зла в конце мира. В таком широком охвате: от мифологических стихий до библейского взгляда в будущее, в самом начале романа Булгаков ставит вопрос: „А как жить дальше?“ (Булгаков, 1989:3). На этот вопрос герой *Красной короны* после попытки покончить жизнь самоубийством отвечает констатацией: „Я безнадежен“; так же как впоследствии Мастер в беседе с Иваном скажет о своей безнадежности, во-первых, что ему некуда „удирать“ из клиники, во-вторых, что он неизлечим.

Герой рассказа *Красная корона* – пациент психиатрической больницы, он чувствует себя виновным в смерти брата, кроме того он чувствует себя виновным в том, что чувство страха не позволяет ему действовать в согласии с его человеческими и этическими нормами. Из чувства страха он уходит, чтобы не видеть, как вешают человека:

Я ушёл, чтобы не видеть, как человека вешают, но страх ушёл вместе со мной в трясущихся ногах. (Булгаков 1989а:443).

Мотив страха развивается и в *Мастере и Маргарите*. В случае Мастера это безумящее душу чувство страха вызвано не только травлей из-за его романа о Понтии Пилате, травля – лишь первая ступень в градации заболевания:

Но это не страх, вызванный травлей из-за романа о Понтии Пилате. Я стал бояться темноты. Словом, наступила стадия психического заболевания. (Булгаков 1989:542-543).

Чувство страха определяет поведение героя *Красной короны*, как и других булгаковских героев в кризисные моменты, из страха перед властью, перед неизвестностью в ходе крупных исторических событий, когда нет места свободе выбора, они совершают поступки или же остаются пассивными в решающие моменты, когда надо действовать, и при этом интуитивно знают, что и эти поступки, и пассивность их губят.

О таких кризисных моментах в поведении человека Ю. М. Лотман говорит:

В момент, когда историческое, социальное, психологическое напряжение достигает той высокой точки накала, когда для человека резко сдвигается его картина мира (как правило, в условиях высокоэмоционального напряжения), человек может изменить стереотип, как бы перескочить на другую орбиту поведения, совершенно непредсказуемую для него в „нормальных” условиях. (Лотман 1994:361).

Герой *Красной короны* – участник и свидетель такой кризисной ситуации, исторические события врываются в его жизнь, ломают предыдущую инерцию и он теряет свою локализованность в жизни, свой социальный статус, свои биографические цели. Таким кризисным моментом для Понтия Пилата оказывается встреча с Иешуа. Аналогичность ситуации выявляется и в синтаксическом параллелизме; рассказ начинается словами: „Больше всего я ненавижу солнце, громкие человеческие голоса и стук”. (Булгаков 1989а:443). День Понтия Пилата начинается рано утром с запаха розового масла: „Бо-

лее всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла” (Булгаков 1989:429).

Дальше, как и в *Красной короне*, развивается день Пилата, когда он из страха перед властью, олицетворённой в облике кесаря с плешивой головой и с язвой на лбу, с голосом, надменно тянущим слова: „Закон об оскорблении его величества” (Булгаков 1989:438), вопреки своему желанию приговаривает Иешуа к мучительной казни. И как только он испугался образа кесаря, у него понеслись мысли о неотвратимости гибели: „Погиб!” и потом: „Погибли!” (Булгаков 1989:438). Мысли эти формулируют булгаковский принцип: одновременность гибели жертвы и виновника, в данном случае Га-Ноцри и Понтия Пилата, а в рассказе гибель брата-невинной жертвы и брата-виновника.

Из страха перед властью герой *Красной короны* уходит и не говорит генералу тех слов, которые он хотел и всё же не смог сказать ему: „Господин генерал, вы – зверь. Не смеете вешать людей”. (Булгаков 1989а:445).

В кризисных ситуациях, когда булгаковские герои совершают преступления, рядом с мотивом преступления возникает мотив невинной жертвы. Образ жертвы не покидает виновника, он преследует его во всех типах реальности, и единственное желание, единственный смысл жизни совершившего преступление, – сделать так, как будто преступления не было.

В рассказе *Красная корона* герой мучается, страдает, но нет такой искупительной жертвы, нет такого раскаяния, которое помогло бы ему. Даже покончить с жизнью ему не удаётся, он лишён возможности совершить какой бы то ни было поступок, чтобы освободиться от непосильных душевных мук. В отличие от героя *Красной короны*, Понтий Пилат получает прощение на лунной дорожке при встрече с Иешуа.

Мотив невинной жертвы неотделим от мотива казни, в рассказе это повешение человека в Бердянске, в *Мастере и Маргарите* главное событие в Легенде, являющееся основным и во всём романе. Об этом свидетельствует высказывание Мастера в беседе с Иваном, в котором дважды подчёркивается исключительное значение последнего предложения его романа о Понтии Пилате:

Пилат летел к концу, и я уже знал, что последними словами романа будут „Пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат.” (Булгаков 1989:536);

Маргарита дожидалась этих обещанных уже последних слов о пятом прокураторе Иудеи. (*там же*).

Последнее предложение романа *Мастер и Маргарита* кончается теми же словами, о которых говорит Мастер: „(...) пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат”. Но в последнее предложение романа включён не только мотив виновности, но и мотив казни и жертвы, и в нём они обретают свою завершённость в „мифе о мире” Михаила Булгакова. В эпилоге, в ночь полнолуния к Ивану возвращается память о прошлом:

Он видит неестественного безносого палача, который, подпрыгнув и как-то ухнув голосом, колет копьём в сердце привязанного к столбу и потерявшего разум Гестаса. (*там же*, 766).

Затем он видит Понтия Пилата, получившего прощение, затем Мастера и Маргариту и затем засыпает со счастливым лицом. Наутро:

Его исколотая память затихает, и до следующего полнолуния профессора не потревожит никто. Ни безносый убийца Гестаса, ни жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат. (*там же*).

Мотив безумия в рассказе и в романе связан с „домом скорби”, психиатрической клиникой, которая является тем изолированным пространством, которое обеспечивает героям безопасность от окружающей жизни. И герой *Красной короны*, и Мастер, и Иван попадают в больницу после пережитых событий, настолько сильно поразивших их психику и воображение, что в „нормальных” условиях жизнь их становится невозможной. Такой спасательный аспект психического заболевания и изолирования больных, чтобы на них не обрушился „молот событий”, имеет место и в Легенде. Желая спасти Иешуа от мучительной смерти, Понтий Пилат придумывает формулу:

Бродячий философ оказался душевнобольным. Вследствие этого смертный приговор Га-Ноцри, вынесенный Малым Синедрионом, прокуратор не утверждает. (*там же*, 438).

Главные герои в больнице – врачи, которые выделяются своей человечностью в отношении к пациентам и способностью облегчить их муки, хотя бы временно. Их имена соответствуют плану каждого произведения: в рассказе – историческому: Иван Васильевич (отсылка к Ивану Грозному), в романе – к мифопоэтическому: Стравинский (творчество И. Ф. Стравинского связано с язычеством и обрядностью, а также с музыкальным мотивом в романе).

В рассказе существует ещё одно изолированное пространство – дом, символизирующее в произведениях Булгакова счастливую жизнь. Категория дома – исключительно важная категория в творчестве Булгакова 20-х годов, в *Мастере и Маргарите* уже не существующая. Дом представлен предметами с культурной символикой, в нём воспитываются поколения русской интеллигенции, этические и эстетические идеалы которой формируются в духе культурной традиции предыдущих времён.

Категория дома наиболее полно реализована в романе *Белая гвардия*. Этот дом отделяет быт от катастрофы войны и является реальностью настоящего дня. В рассказе *Красная корона* дом – лишь память о прошлой счастливой жизни, герой видит его только в одном единственном счастливом сне:

Но был один раз, когда я заснул и увидел гостиную со старенькой мебелью красного плюша. Уютное кресло с треснувшей ножкой. В раме пыльной и чёрной – портрет на стене. Цветы на подставках. Пианино раскрыто, и партитура „Фауста” на нём. В дверях стоял он, и буйная радость зажгла моё сердце. Он не был всадником. Он был такой, как до проклятых дней. В чёрной тужурке, с вымазанным мелом локтем. Живые глаза лукаво смеялись, и клочок волос свисал на лоб. Он кивал головой.

– Брат, идём ко мне в комнату. Что я тебе покажу!

В гостиной было светло от луча, что тянулся из глаз, и бремя угрызений растаяло во мне. Никогда не было зловещего дня, в который я послал его, сказав „Иди”, не было стука и дымогари. Он никогда не уезжал, и всадником он не был. Он играл на

пианино, звучали белые костяшки, всё брызгал золотой сноп, и голос был жив и смеялся. (Булгаков 1989а:447).

В этом единственном счастливом сне зарождается несколько мотивов: луч, который является кульминационным моментом в молитве Елены перед иконой Богородицы в *Белой гвардии*, луч солнца и лунная дорога в *Мастере и Маргарите*, мотив *Фауста*, развивающийся в *Мастере и Маргарите* с эпиграфа, мотив „глаз”, который вырастает в романе в образ „видения”.

В этом сне, когда буйная радость зажигает сердце героя, а бремя угрызений тает в нём, маркируются глаза и голос брата, атрибуты радости и жизни:

(...) живые глаза лукаво смеялись, (...) в гостинной было светло от луча, что тянулся из глаз. (...) Он играл на пианино (...) брызгал золотой сноп и голос был жив и смеялся.

В описании смерти брата уничтожены все атрибуты жизни, нет глаз и нет голоса:

(...) он был слеп и нем. Два красных пятна с потёками были там, где час назад светились ясные глаза. (*там же*, 446).

Здесь у Булгакова зарождается тот образ „видения”, „ведения”, „внутренней зрячести”, который будет развит, как „целостный смыслообраз” в *Мастере и Маргарите*. Термин „смыслообраз” здесь применяется в том значении, как его определяет Я. Э. Голосовкер:

Я даю логику образа не как единого индивидуального образа, а как всей последовательной совокупности индивидуальных образов одного логического смысла. Можно рискнуть в данном случае термином „смыслообраз”. Сперва образ – всегда конкретный предмет, затем он становится символом. Например, „видение” как смысл сперва определяется конкретно „глазом”. Затем „глаз” становится символическим „внутренним зрением”, и одновременно физическая „слепота” переходит в „слепоту духовную” (Голосовкер 1987:48).



В *Мастере и Маргарите* в системе героев выделяются причастные к Легенде: Мастер (автор романа), Маргарита, читающая роман и повторяющая отдельные предложения, и Иван, во сне видящий главу из романа. Их зрячесть – это внутреннее духовное око, которое противопоставляется „духовной слепоте” образованного Берлиоза. Только они трое во всей Москве обладают знанием о существовании Воланда и его пребывания в ней. У каждого из них свой путь к духовной зрячести, в отличие от Мастера, которому зрячесть дана изначально, Маргарита и Иван восходят к ней, благодаря его знанию и духовному воздействию на них и, пережив глубокие эмоциональные потрясения, экзотические состояния и страх, они приходят к „видению” этого мира со всеми заложенными в него трагическими свойствами и, вступив в диалог с ним, терпят поражение.

Диалогические отношения в рассказе *Красная корона* устанавливаются с самого начала, с заглавия и подзаголовка *Historia morbi* в личностном и, шире, историческом плане. Корона – символ смерти брата, невинной жертвы, но кроме того этот символ отсылает и к убийству царской семьи, событию недавнего прошлого для Булгакова. Об этом свидетельствуют и образы русских царей во многих его произведениях. В *Белой гвардии* слухи о судьбе царя, царь Алексей Михайлович с соколом на рукаве, затем в пьесах *Последние дни*, *Иван Васильевич*, *Батум*, в инсценировке *Войны и мира*.<sup>1</sup>

*Historia morbi* непосредственно относится к самому герою рассказа, как его личная история болезни, с другой стороны, к пережитому и переживаемому историческому моменту становления нового общества, недвусмысленность оценки нового общества подтверждается во всех последующих произведениях. О внимательном отношении Булгакова к истории свидетельствует и его *Курс истории СССР* (Булгаков 1991). Мастер по профессии историк, Иван Бездомный, поэт в начале романа, становится Иваном Поньревым, историком.

В рассказе „корона” сохраняет всю символическую значимость – она является важнейшим символом в христианстве: знаком победы над грехом, знаком мученичества; она также

---

1 Подробно о изображениях русских царей в произведениях М. Булгакова пишет Е. И. Ерыкалова. (см. Ерыкалова 1995).

является дифференциальным знаком достоинства, отделяя своего носителя от остальных людей, её форма указывает на совершенство и конечную цельность.

„Корона” варьируется с другими названиями: цветной головной убор, красный венчик с жёлтыми зубьями-клочьями, красная лохматая корона и, наконец, после констатации смерти просто головной убор.

Переживания героя из-за смерти брата передаются интенсивностью зрелищного момента:

Лишь два всадника с пиками скакали по бокам, и один из них – правый – то и дело склонялся к брату, как будто что-то шептал ему. Щурясь от солнца, я глядел на странный маскарад. Уехал в серенькой фуражке, вернулся в красной. И день кончился. Стал чёрный щит, на нём цветной головной убор. Не было волос, и не было лба. Вместо него был красный венчик с жёлтыми зубьями-клочьями. (Булгаков 1989а:446).

В описании „головного убора” варьируются и цвета: серенькая фуражка пока брат ещё жив, корона окрашена в красный и жёлтый цвет. Красный цвет – носитель мифологического, фольклорного значения, а также актуального значения в современной действительности. Жёлтый цвет является постоянным мотивом в творчестве Булгакова, и в нём всегда содержится тревожный, отрицательный для героев момент. В *Красной короне* он атрибут мученического „венчика”, для Мастера это „тревожный, нехороший цвет”, а тревожное состояние приводит булгаковских героев к болезни и трагедии. Маргарита несёт в руках жёлтые цветы, знак, которому повинуются Мастер. Он идёт за ней (она выбрасывает жёлтые цветы после того, как Мастер говорит ей, что он не любит *эти* цветы), затем Маргарита заговаривает и эхо её голоса отражается от „жёлтой грязной стены”; во сне Ивана Голгофа фигурирует, как „безлесый жёлтый холм”.

Рассказ *Красная корона* начинается с эмоциональной оценки семантики солнца: „Больше всего на свете я ненавижу солнце”. Встреча его с братом происходит в „необыкновенно яркий день”, убитого брата он видит, „щурясь от солнца”. В Легенде о Понтии Пилате весь день 14 числа нисана ознаменован палящими лучами солнца и его движением:

(...) и солнце, с какой-то необыкновенной яростью сжигавшее в эти дни Ершалаим... (Булгаков 1989:442).

Луч солнца мешает прокуратору во время допроса Иешуа, и он как бы заслоняется от него, приговор он выносит на площади под палящими лучами солнца:

Прокуратор задрал голову и уткнул её прямо в солнце. (Булгаков 1989:448),

после слов,

Вар-равван: Солнце зазвев упало перед ним. (Булгаков 1989:449),

продолжительность казни тоже маркируется движением солнца: „солнце сжигало толпу”, „солнце снижалось”, оно создаёт „невыносимый жар”, „дьявольскую жару”; Левый человек с „гноящимися от солнца и бессонницы глазами”; Гестас на столбе сходит с ума „от мук и от солнца”. В обоих случаях, в рассказе и в романе, подчёркивается необыкновенная интенсивность солнца во время катастрофы, после которой наступает безумие и одержимое желание героев искупить вину и сделать так, как будто события не было.

В рассказе *Красная корона* зарождается мотив света, который тесно связан с мотивом безумия. При включении лампочки психическое состояние героя резко ухудшается, интенсивность переживаний достигает наивысшей точки, страдания становятся невыносимыми. Герой говорит:

Но света я не позволяю зажигать, потому что, если вспыхнет лампа, я целый вечер буду рыдать, заламывая руки. (Булгаков 1989a:444).

В *Мастере и Маргарите* в подобной ситуации свет действует на Ивана подобным образом. Но в отличие от рассказа, в котором фигурирует лампочка, а светильники – один из бытовых предметов, который в мифологии воспринимается как демонический, на Ивана действует сила природы, гром и молния, компоненты той грозы, которая обрушится на Ершалаим

и на Москву. В клинике Стравинского Иван переживает пугающее воздействие света:

В небе то и дело вспыхивали нити, небо лопалось, комнату больного заливало трепетным, пугающим светом. Иван тихо плакал, сидя на кровати и глядя на мутную кипящую в пузырьках руку. При каждом ударе он жалобно вскрикивал и закрывал лицо руками. (Булгаков 1989:514).

В судьбе каждого героя воздействие света является переломным моментом, после которого наступает иная жизненная реальность. В рассказе значимость момента потенцируется сумерками, когда исчезает дневной свет. „Важный час расплаты”, в который герой покорно ждёт свершения судьбы:

(...) когда в струистой тьме загорится самая важная, последняя картина. (Булгаков 1989а:444).

Сумерки подытоживают день, когда всё уже свершилось и ничего исправить нельзя, но ещё не наступило время ночи, – бесконечное повторение этого свершившегося события в кошмарных снах. В романе этот переломный момент – раздвоение личности Ивана, когда в больнице новый и старый Иван вступают в диалог, в котором побеждает новый, и когда он вступает в мир „духовной зрячести”. Размышляя о встрече с Воландом и гибели Берлиоза, он сокрушается уже не о смерти Берлиоза, а о другом, гораздо более важном для нового Ивана:

(...) и вместо того, чтобы поднимать глупейшую бузу на Патриарших, не умнее ли было бы вежливо расспросить о том, что было далее с Пилатом и этим арестованным Га-Ноцри? – А чёрт знает чем занялся! Важное, в самом деле, происшествие – редактора журнала задавило! Да что от этого, журнал, что ли закроется? Ну, что ж поделаешь: человек смертен и, как справедливо сказано было, внезапно смертен. Ну, царство небесное ему! Ну будет другой редактор и даже, может быть, красноречивее прежнего. (Булгаков 1989:516-517).

Имена главных героев в рассказе и в романе одинаковые – чисто мифологические, когда имя отражает сущность человека и является этой сущностью. А сила имени в мифологии

такова, что, кто знает имя бога или демона, обладает силой его носителя. Единственное имя героя *Красной короны* „брат”, и так именует его брат при встречах. В *Мастере и Маргарите* единственное имя героя „Мастер”, и получает он его от Маргариты:

Она сулила славу, она подгоняла его и вот тут-то стала называть Мастером. (Булгаков 1989:539).

В рассказе функционирует мотив печати, развивающийся во многих рассказах, а также и в *Мастере и Маргарите*, как компонент крайне бюрократизованной действительности. В рассказе, в мотиве печати, в характерной для Булгакова манере переплетаются трагическое и гротеск, путём параллельного развития двух аспектов: болезни и безнадёжности, с одной стороны, и иронического элемента, обыгрывания значения печати, с другой.

Герой *Красной короны*, несмотря на то, что уже пребывает в изолированном месте: в больнице, хочет ещё более изолировать себя, ему нужна уединённая комната, чтобы никто не мог к нему прийти. И более того:

Но, чтобы ещё вернее обезопасить себя, я долго упрашивал Ивана Васильевича (плакал перед ним), чтобы выдал мне удостоверение на машинке. (Булгаков 1989а:443).

Но и подписи Ивана Васильевича и профессора оказывается мало – ему нужна круглая синяя печать. В его сознании эта печать и есть наивысшая гарантия безопасности, с другой стороны, жизненный опыт подсказывает ему, что это неправда, что рабочего в Бердянске повесили именно тогда, когда у него в сапоге обнаружили синюю печать. Мотив печати в рассказе и его „безопасящая” функция в сознании героя указывает на библейскую Каинову печать, которая „спасает” от наказания людей.

Аналогичная ситуация с печатью, с её двойственной семантикой, прослеживается и в *Мастере и Маргарите*, когда Пилат посредством Афрания в ограниченных земных условиях наказывает виновников распятия Га-Ноцри: Иуду убивают, а первосвященнику во дворец подбрасывают Иудины деньги.

(...) тут Афраний сорвал печать с пакета и показал его внутренность Пилату.

– Помилуйте, что вы делаете, Афраний, ведь печати-то, наверное, храмовые!

– Прокуратору не стоит беспокоить себя этим вопросом, – ответил Афраний, закрывая пакет.

– Неужели все печати есть у вас? – рассмеявшись спросил Пилат.

– Иначе быть не может, прокуратор, – без всякого смеха, очень сурово ответил Афраний. (Булгаков 1989:702-703).

Перед этим свиданием с Афранием Пилат видит сон, в котором совершается космическая правда и его личная вина снимается с него на лунной дороге при встрече с Иешуа:

И, конечно, совершенно ужасно было бы даже помыслить о том, что такого человека можно казнить. Казни не было! Не было! Вот в чём прелесть этого путешествия вверх по лестнице луны. (Булгаков 1989:698).

Мотив встречи в произведениях Булгакова имеет сюжетно-образующее значение. В *Мастере и Маргарите* все планы: и исторический, и лирический, и современный начинают развиваться с момента встречи: встреча Ивана с Воландом, встречи Понтия Пилата с Иешуа, встреча Мастера и Маргариты, Маргариты с Воландом, встреча Ивана с Мастером – лишь основные сюжетные линии, получившие свою значимость в хронотопе романа.

В *Красной короне* выделяются три встречи: встреча героя со смертью в Бердянске, с матерью и братом. Встречи с братом происходят в двух противоположных по значению пространствах: счастливая встреча в доме, и вторая встреча, когда брат гибнет, происходит у речонки и леса, значимых компонентах мифологического пейзажа, эти же компоненты пейзажа функционируют и в романе *Мастер и Маргарита*: в полете Маргариты этот пейзаж окружает больницу Стравинского, в нём происходит убийство Иуды.

Встреча с матерью не имеет пространственной и временной локализованности, в ней начинает развиваться активное женское начало, которое воплотится и в *Белой гвардии* в сцене молитвы Елены, которая жертвует личным счастьем, чтобы

спасти брата, в *Мастере и Маргарите* в образе Маргариты, согласившейся стать королевой бала полнолуния у Воланда, чтобы спасти Мастера. В *Красной короне* именно диалог с матерью и её просьба сделать невозможное – вернуть ей сына – выводит героя из инерции и заставляет его пойти, чтобы найти и вернуть брата. В романной действительности *Мастера и Маргариты* и *Белой гвардии* активное женское начало спасает героев, возвращает их к жизни, в той или другой реальности, в рассказе же такого спасения для героя нет.

В рассказе маркированное время – сумерки. („Сумерки – страшное и значительное время суток”) и „один час”. После ухода в бой брата герой думает: „Что может случиться за один час”? (Булгаков 1989а:446). И ход событий через час („Через час я увидел его”) отвечает на этот вопрос – за час может произойти всё: погибает брат и для героя наступает болезнь и безнадежность. В *Мастере и Маргарите* время маркируется солнцем, луной, днём, ночью, часами, мгновениями и сумерками. В сумерки в середине октября герои встречаются перед разлукой, в сумерки меняется внешность прокуратора:

Он как будто на глазах постарел, сгорбился и, кроме того, стал тревожен. (Булгаков 1989:689).

В *Белой гвардии* везде фигурируют часы и отмечают события, внутреннее состояние героев, символизируют исторический момент. Часы находятся в гостиной, в столовой, в спальне и они „совершенно бессмертны”.

Стрелки у Николки сразу стянулись и стали, как у Елены, ровно половина шестого, [часы] – не били двенадцать раз, стояли молча стрелки и были похожи на сверкающий меч, обёрнутый в траурный флаг. (Булгаков 1989:150).

В категориях времени в рассказе *Красная корона* и в романе *Мастер и Маргарита* наблюдается аналогия. Реальное время в рассказе – один день пациента в психиатрической лечебнице, сюжетное охватывает биографическое время и те переломные моменты в жизни героя, которые приводят его к безнадежности, что указывает на библейский мотив из послания Павла к римлянам: „Ибо мы спасены в надежде”. Библей-

ские мотивы развиваются и в *Белой гвардии* и в *Мастере и Маргарите*. В *Мастере и Маргарите* реальное время – всего четыре весенних московских дня, тогда как сюжетное охватывает исторический план и современность.

В обоих случаях прошлое и настоящее, взаимно переплетаясь, освещают друг друга, придают смысл друг другу. Герой *Красной короны* ощущает себя в разных точках прошлого, начиная со счастливого, но навсегда разрушенного дома, когда для него существовал целый ряд биографических возможностей, до „дома скорби”, в котором все они анулируются. Мастер в своём романе из настоящего смотрит в прошлое, и оно освещает настоящее, в котором он лишается биографических возможностей и целей в этой жизни, но получает новую в других измерениях.

Выделенные мотивы в рассказе *Красная корона* представляют лишь часть богатой системы булгаковских мотивов, пронизывающих все его произведения. На данном примере, небольшом сегменте его ранней прозы, выявляется их зарождение и затем их присутствие и развитие в других произведениях. Особенно очевидно их смыслообразующее значение, если смотреть на них ретроспективно с вершины его последнего романа *Мастер и Маргарита*, в котором они находят своё наиболее полное воплощение. Такой взгляд даёт нам возможность установить, что именно система мотивов образует тот основоположный остов и выражает концептуальное единство созданной автором картины мира, без анализа которого труднее будет понять многие проблемы и аспекты творчества Михаила Булгакова.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков, М.А.  
1989 *Белая гвардия. Повести. Мастер и Маргарита*, Л. 1989.  
1989а *Собрание сочинений в пяти томах*, М. 1989:1.  
1991 *Курс истории СССР*, в: *Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография*, Л. 1991:1:284-427.



- Гаспаров, Б.  
1988 *Наблюдения над мотивной структурой романа М. А. Булгакова „Мастер и Маргарита”, „Даугава”, 1988:10.*
- Голосовкер, Я.Э.  
1987 *Логика мифа, М. 1987.*
- Ерыкалова, Е.И.  
1995 *Трагедия машет мантией мишурной, „Русская литература”, 1995:2:67-94.*
- Лотман, Ю.М.  
1994 *Изъявление Господне или азартная игра?, в: М. Ю. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа, М. 1994.*
- Чудакова, М.  
1976 *Архив М. А. Булгакова. (Материалы для творческой биографии писателя), „Записки отдела рукописей ГЛБ”, вып. 37, М. 1976.*



## НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМАЯ РЕЧЬ И ЕЁ ФОРМЫ ВО ВТОРОЙ ЧАСТИ РОМАНА Ю.К.ОЛЕШИ *ЗАВИСТЬ*

*Сандра Ригато*

Несобственно-прямая речь (НПР) – это сложный способ передачи чужой речи, широко употребляемый в художественной литературе как особый стилистический приём. НПР – двойное явление, для него характерны два основных вида изучения: грамматический и стилистический. Именно стилистический аспект НПР отличает его от традиционных синтаксических форм передачи чужой речи: прямой и косвенной речи.<sup>1</sup>

С грамматической точки зрения, НПР – явление промежуточное между прямой (ПР) и косвенной речью (КР): подобно прямой речи, НПР сохраняет, полностью или частично, лексические, фразеологические и синтаксические особенности речи говорящего; подобно косвенной речи, выдерживаются правила замены личных форм местоимений и глаголов, кроме того, НПР, как и КР, может иметь форму придаточного предложения, находящегося после главного. Возьмём следующий пример:

Но почему-то теперь, когда до свадьбы осталось не больше месяца, она стала испытывать страх, беспокойство, как будто ожидало её что-то неопределённое, тяжёлое.

Тик-ток, тик-ток... лениво стучал сторож. Тик-ток...

В большое старое окно виден сад, дальние кусты густо цветущей сирени, сонной и вялой от холода; и туман, белый, густой, тихо подплывает к сирени, хочет закрыть её. На дальних деревьях кричат сонные грачи.

Боже мой, отчего мне так тяжело!

Быть может, то же самое испытывает перед свадьбой каждая невеста. Кто знает! Или тут влияние Саши? Но ведь Саша уже несколько лет подряд говорит всё одно и то же, как по-писанному, и когда говорит, то кажется наивным и странным. Но

---

<sup>1</sup> О несобственно-прямой речи см. работы Волошинов 1929, *Грамматика русского языка* 1954, Инфантова 1962, Ковтунова 1953, Соколова 1968, Стаховский 1966.

отчего же всё-таки Саша не выходит из головы? отчего? (А. П. Чехов, *Невеста*).

В этом примере первое предложение построено как КР: рассказчик передаёт чувства Нади (страх, беспокойство), но есть тут и необычный для КР элемент, т. е. наречие *теперь*, указывающее на настоящее время, рядом с глаголом в прошедшем времени; в чистой КР наречие было бы *тогда*. Дальше весь отрывок передаёт мысли Нади как ПР, но нет характерных черт ПР: двосточия и кавычек.

Такое соединение синтаксических черт прямой и косвенной речи даёт „излагающий парадокс” НПР: характерно для НПР употребление личных и притяжательных местоимений и личных форм глаголов с точки зрения автора (как в косвенной речи), а с другой стороны, характерно также употребление ориентировочных элементов, таких как наречия места и времени, элементов разговорного характера, таких как междометия, частицы, придающих речи эмоциональную колоритность, с точки зрения героя (как в прямой речи).

Таким образом внутри одного и того же высказывания попадают отзвуки первоначальной речи говорящего, и одновременно отзвуки речи, передающей высказывание как чужую речь. Одним словом, в одном высказывании сосуществуют линия речи героя и линия речи автора. Вот пример того, как переплетаются эти две линии речи:

Между тем перед глазами ехавших расстилалась уже широкая, бесконечная равнина, перехваченная цепью холмов. Теснясь и выглядывая друг из-за друга, эти холмы сливаются в возвышенность, которая тянется вправо от дороги до самого горизонта и исчезает в лиловой дали; *едешь-едешь и никак не разберёшь, где она начинается и где кончается...* (А. П. Чехов, *Степь*).

Казалось бы, описание степного пейзажа ведётся только от лица рассказчика, но обобщённо-личное предложение в конце указывает на то, какими маленькими и беззащитными чувствуют себя едущие перед неизмеримостью степи.

Когда автор хочет воспроизвести чужую речь в авторском повествовании, традиционный выбор между способами передачи чужой речи ограничивается прямой речью, если автор хочет снять с себя всякую излагающую ответственность и

полностью возложить её на героя; или косвенной речью, если, наоборот, он хочет воспроизвести чужое высказывание, исходя из своей точки зрения. Кроме того, автор, который хочет придать своему произведению новую динамику в изложении сюжета, может использовать НПР. В этом случае он должен стараться не разрушить целостности авторского повествования и, в то же время, сохранить первичную самостоятельность (синтаксическую, композиционную, стилистическую) чужого высказывания. Таким образом исчезают грани между речью героя и речью автора, получается взаимное заражение голоса автора и героя, растворение чужого слова в авторском контексте совершается не до конца: внутри авторского объективного контекста чувствуется субъективное самостоятельное высказывание.

Женщина, увидев незнакомого, рассеянно остановилась перед ним, на мгновение очнувшись и как бы соображая: *зачем это он вошёл?* Но, верно, ей тотчас же представилось, что он идёт в другие комнаты, так как ихняя была проходная. (Ф. М. Достоевский, *Преступление и наказание*).

НПР позволяет автору приблизиться к герою и почувствовать то, что чувствует герой, и, в то же время, показать своё отношение к тому, что герой говорит или думает. Поэтому изучение НПР как индивидуальной особенности языка писателя даёт нам возможность понять мысли и чувства героя, а также отношение к ним автора:

Ей было только шестнадцать лет, и она ещё никого не любила. Она знала, что её любят офицер Горный и студент Груздев, но теперь, после оперы, ей хотелось сомневаться в их любви. Быть нелюбимой и несчастной – как это интересно! В том, когда один любит больше, а другой равнодушен, есть что-то красивое, трогательное и поэтическое. Онегин интересен тем, что совсем не любит, а Татьяна очаровательна, потому что очень любит, и если бы они одинаково любили друг друга и были счастливы, то, пожалуй, показались бы скучными. (А. П. Чехов, *После театра*).

Здесь мысли шестнадцатилетней девушки, фантазирующей о любви, переплетаются с отношением к ней рассказчика, ко-

торый как бы тоскует по беззаботности отроческих лет и испытывает к ней сочувствие.

ПР – это речь исключительно героя, автор лишён возможности выразить своё мнение; в КР автор присутствует вполне, но этому типу речи несвойственны разговорные средства, такие как междометия и восклицания, которые сохраняются в НПР.

В НПР есть то и другое: в ней чувствуется отношение автора к высказыванию и сохраняются речевые особенности героев, разговорные средства и богатство интонаций. Поэтому НПР является могучим орудием в руках писателя: этот приём даёт ему возможность принимать активное участие в жизни своих героев.

ПР и КР говорят о чужих словах, НПР говорит чужими словами, и в этом состоит отличие. В первом случае автор художественного произведения выступает сам, он повествует о герое, его мыслях, чувствах, действиях, настроении; во втором случае, в случае НПР, автор повествует за героя, вместо героя, сохраняя лексику, мышление, словоупотребление и модальность героя. НПР это представление или воспроизведение не только произнесённых слов, она характеризуется двойным смещением между произнесённой речью и внутренней речью, и между речью героев и речью автора. Воспроизведение, которому чужая речь подвергается, когда она попадает в контекст, отличающийся от того, в котором она берёт начало, вызывает эффект игры между той и другой речью, игры взаимного перехода через границу этой речи, взаимного заражения, и первоначальные границы чужой речи в авторской речи нестабильны.

Чужая речь как бы раздваивается: на первоначальный замысел накладывается новый смысл, иронии или симпатии, со стороны автора. Таким образом получается двухголосие. В НПР исчезает различие между голосом автора и голосом героя: они накладываются друг на друга, и создаётся двусмысленность между объективной действительностью и субъективными переживаниями. Вот полифония и многоголосие, вот неопределённость и двусмысленность. Такое двухголосие хорошо объясняет Бахтин:

Автор может использовать чужое слово для своих целей и тем путём, что он вкладывает новую смысловую направленность в слово, уже имеющее свою собственную направленность и сохраняющее её. При этом такое слово, по заданию, должно ощущаться как чужое. В одном слове оказываются две смысловые направленности, два голоса. (Бахтин 1979:219).

Граница между авторским повествованием и НПР в художественном произведении иногда бывает настолько мало заметна (особенно если перед нами не предложения, а отдельные слова и выражения), что часто трудно уловить, когда говорит автор, а когда – герой:

Молодой человек переступил через порог в тёмную прихожую, разгороженную перегородкой, за которою была крошечная кухня. Старуха стояла перед ним молча и вопросительно на него глядела. Это была крошечная сухая старушонка, лет шестидесяти, с острыми и злыми глазками, с маленьким острым носом и простоволосая. Белобрысые, мало поседевшие волосы её были жирно смазаны маслом. На её тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверхено какое-то фланелевое тряпье, а на плечах, несмотря на жару, болталась вся истрёпанная и пожелтелая меховая кацавейка. (Ф. М. Достоевский, *Преступление и наказание*).

Автору удаётся, не разрушая целостности авторского повествования, переходить от своей речи к речи Раскольникова, а также передать впечатления Раскольникова, находящегося перед старой ростовщицей. Описание старухи могло бы принадлежать автору, но некоторые детали подсказывают нам, что всё это видят глаза героя. Презрительное указание на женщину словом *старушонка*, уменьшительное существительное *глазки*, повторение прилагательного *острый*, такие слова могут принадлежать только герою.

Мы можем дать предварительное определение НПР, самое распространённое и употребляемое, включающее два главных момента анализа (лингвистический и стилистический): НПР – это способ передачи речи, заключающийся в совмещении субъективных планов автора и героя. Таким образом получается динамическое и активное соотношение между чужой и авторской речью.

Синтаксические особенности НПР (опущение *verbum dicendi* – глагола говорения –, употребление местоимений и глаголов в относительном значении) грамматически приводят стилистическую функцию НПР к упразднению автора, посредника между героем и читателем, и передают слова в их повествовательной функции.

Как же распознать НПР в повествовательном стиле художественных произведений?

Из основных признаков, при помощи которых распознаётся НПР, можно назвать такие, как замена лиц, времён и наклонений глаголов; лексические средства, придающие речи разговорный характер; разные смысловые критерии.

Главным признаком НПР следует считать смену времён и наклонений глаголов.

Обычно повествование ведётся автором в прошедшем времени. При появлении НПР прошедшее время часто сменяется настоящим или будущим, причём настоящее или будущее время употребляются не вместо прошедшего, а в своих обычных функциях. Например:

Беликов нервно засуетился и стал одеваться быстро, с выражением ужаса на лице. *Ведь это первый раз в жизни он слышит такие грубости.* (А. П. Чехов, *Человек в футляре*).

Если бы вместо *слышит* было *слышал*, у нас не было бы никаких оснований относить выделённую фразу к НПР. Эмоциональность этой фразы, усиливаемую частицей *ведь*, следовало бы тогда приписать не Беликову, а рассказчику (учителю гимназии Буркину).

Может заменяться и наклонение: изъявительное сослагательным или повелительным. Неожиданная смена наклонения свидетельствует о наличии НПР. Смена наклонения указывает на смену особенного отношения автора и героя к высказыванию или к миру, к действительности вообще. Это называется „модальным отношением”. Поскольку в качестве говорящих воспринимаются и автор, и герой, модальные отношения устанавливаются и с точки зрения автора, и с точки зрения героя. Например:



Макару это не очень понравилось. Конечно, это хорошо в том случае, когда нечего есть, но тогда уже надо бы лежать так, как он лежал тотчас после своей смерти. А идти, да ещё идти далеко, и не есть ничего, это казалось ему ни с чем не сообразным. Он опять заворчал. (В. Г. Короленко, *Сон Макара*).

Большую роль в распознавании НПР играют различные лексико-стилистические средства, придающие речи разговорный характер и усиливающие её эмоциональность.

Обычно речи автора как речи книжной несвойственны разговорные интонации. Это область устной речи. Тогда неожиданное появление разговорных интонаций в контексте свидетельствует о НПР. К этим средствам относятся прежде всего междометия, непередаваемые в КР, но легко переходящие из ПР в НПР.

К этим средствам относятся также частицы, главным образом те, которые служат для выражения эмоционального отношения к высказыванию (чаще всего восклицательные, вопросительные, усилительные и указательные).

Сюда же относятся модальные частицы, вводящие чужую речь и передающие оценку чужой речи со стороны автора (*мол, де, дескать*). Все знают, что устная речь обладает более красочными, лексически разнообразными и более экспрессивными видами модальных слов и частиц (В. Виноградов). Естественно, попадая в авторское повествование, они резко окрашивают его в тона устной речи, т. е. прямой речи героев. Например:

Сверх того, Захар и сплетник. В кухне, в лавочке, на сходках у ворот он каждый день жалуется, что житья нет, что этакого дурного барина ещё и не слыхано; и капризен-то он, и скуп, и сердит, и что не угодишь ему ни в чём, что, словом, лучше умереть, чем жить у него. (И. А. Гончаров, *Обломов*).

Могут представлять НПР и отдельные слова и предложения, принадлежащие герою, но вкрапленные в авторский контекст. Обычно автор указывает на принадлежность данных слов герою. Например:

Это была женщина высокая, с тёмными бровями, прямая, важная, солидная, и, как она сама себя называла, *мыслящая*. (А. П. Чехов, *Дама с собачкой*).

Эти слова, принадлежащие герою, не берутся в кавычки, что говорит о большей степени их ассимиляции авторским контекстом, по сравнению со словами, взятыми в кавычки и уже представляющими собой явные цитаты. С другой стороны, при отсутствии кавычек голос автора звучит сильнее и создаётся характерная для НПР двойная интонация.

Приём НПР сочетается и с приёмом настойчивого повторения определённой детали, служащей для характеристики героя. Какое-нибудь слово, встречаемое много раз в ПР героя, попадая в авторский рассказ об этом же герое, выделяется из авторского контекста как слово, принадлежащее этому же герою, и свидетельствует о НПР. Например:

Он служил, делал карьеру и, вместе с тем, приятно и *прилично* веселился.

Иван Ильич начинал уже думать, что женитьба... не нарушит того характера жизни лёгкой, приятной, весёлой и всегда *приличной* и одобряемой обществом.

Жена без всяких поводов, как показалось Ивану Ильичу... начала нарушать приятность и *приличие* жизни. (Л. Н. Толстой, *Смерть Ивана Ильича*).

Этому типу НПР подобен и следующий: когда в авторском контексте встречаются морфологические формы, часто употребляемые определённым героем, как, например, употребление уменьшительных суффиксов. Например:

Берг в своих аккуратных *дрожечках*, на паре сытых *саверасеньких*, точно таких, какие были у одного князя, подъехал к дому своего тестя. (Л. Н. Толстой, *Война и мир*).

Кроме модальных слов, частиц и других лексических и морфологических средств, свидетельствующих о наличии НПР и придающих речи героев разговорный характер, в произведении можно встретить отдельные слова и выражения, пословицы и поговорки, относящиеся к речи героя, хотя они находятся в повествовании автора. Например:

Он не знал за собой никакой вины и мог поручиться, что и в будущем никогда не убьёт, не подожжёт и не украдёт; но *разве* трудно совершить преступление нечаянно, невольно, и *разве* не возможна клевета, судебная ошибка? *Ведь* недаром же вековой народный опыт учит *от сумы да тюрьмы не зарекаться*. А судебная ошибка при теперешнем судопроизводстве очень возможна, и ничего в ней нет мудрёного. (А. П. Чехов, *Палата №6*).

Иногда НПР обнаруживает себя и чисто смысловыми средствами. Если некоторые вопросы, отдельные замечания, рассуждения или эмоции, которые по смыслу не могут принадлежать объективному повествованию автора, соответствуют психологии героя, о котором повествует автор, такие выражения следует отнести к НПР. Например:

Никогда ещё не проходило дня в ссоре. Нынче это было в первый раз. И это была не ссора. Это было очевидное признание в совершенном охлаждении. Разве можно было взглянуть не неё так, как он взглянул, когда входил в комнату за аттестатом? Посмотреть на неё, видеть, что сердце её разрывается от отчаяния, и пройти молча с этим равнодушно-спокойным лицом? Он не то что охладел к ней, но он ненавидел её, потому что любил другую женщину, – это было ясно. (Л. Н. Толстой, *Анна Каренина*).

Этот внутренний монолог из *Анны Карениной* представляет собой как бы продолжение каких-то мыслей и чувств, переживаемых „за сценой”, упоминание о событиях, о которых автор предварительно читателю не рассказывал. Этот монолог содержит вопросы, которые не могли быть заданы автором.

Из всего сказанного следует, что НПР не отличается какими-либо особыми формальными грамматическими показателями, которые бы не встречались в других способах передачи чужой речи. Но для неё характерна определённая система этих показателей, определённая их комбинация. Все грамматические признаки НПР находятся в тесной взаимосвязи и во взаимодействии, порождая стилистический эффект совмещения субъективных планов автора и героя, так как эффект этот является результатом расхождения между линией речи героя (которая, в первую очередь, отличается употреблением временных форм с точки зрения героя, но в относительном значе-

нии, отсутствием союзов между вводящей и вводимой частью конструкции и сохранением лексико-синтаксических особенностей передаваемого высказывания) и линией речи автора (которая прослеживается в употреблении местоимений и личных форм глагола с точки зрения автора).

Рассматривая синтаксическую структуру предложений в НПР, исследователи пришли к выводу, что приём не обладает единой синтаксической структурой.

Конструкции с НПР могут не бросаться в глаза, так как НПР не является придаточным предложением, как КР, и не выделяется благодаря смене местоимений, как ПР. Нет у неё и никаких строго обязательных графических черт, как, например, кавычки.

В авторском повествовании, содержащем НПР, может быть прямое или косвенное указание на то, что имеются в виду слова или размышления героя. Такое указание называется „вводящими словами автора”. Вводящие слова автора, сочетаясь с НПР, образуют разновидности синтаксических конструкций, состоящие из двух частей: вводящей и вводимой, причём вводящая часть может и опускаться. В том, что касается конструкций с НПР, модель конструкции существует. Моделью является двухчленная конструкция, состоящая из несамостоятельных по отношению друг к другу членов вводящей и вводимой части.

Надя ходила по саду, по улице, глядела на дома, на серые заборы, и ей казалось, *что* в городе всё уже состарилось, отжило и всё только ждёт не то конца, не то начала чего-то молодого, свежего. (А. П. Чехов, *Невеста*).

Существуют и варианты этой модели. Варианты эти возникают в зависимости от отсутствия вводящей части, от наличия одного, двух или большего числа членов, от отсутствия или наличия разделительной паузы между частями конструкции.

Это было уже давно. Теперь Наденька уже замужем; её выдали, или она сама вышла – *это всё равно* – за секретаря дворянской опеки, и теперь у неё уже трое детей. (А. П. Чехов, *Шуточка*).

В этом примере, в виде вставной конструкции, НПР находится внутри самого авторского повествования: нет вводящей части, а только вводимая.

Стандартная конструкция состоит из двух несамостоятельных членов, т. е. из вводящих слов автора и из самой НПР. Слова автора могут быть расположены по-разному. Препозитивно НПР:

И опять начала рассказывать о том, что более всего интересовало её, о крестинах внука, для которых она ездила в Петербург, и про особенную милость государя к старшему сыну. (Л. Н. Толстой, *Анна Каренина*).

Постпозитивно:

Было ясно: Котик дурачилась. Кому в самом деле придёт серьёзно в голову назначать свидание ночью, далеко за городом, на кладбище, когда это легко можно устроить на улице, в городском саду? И к лицу ли ему, земскому доктору, умному, солидному человеку, вздыхать, получать записочки, таскаться по кладбищам, делать глупости, над которыми смеются теперь даже гимназистки? К чему поведёт этот роман? Что скажут товарищи, когда узнают? Так думал Старцев, бродя в клубе около столов... (А. П. Чехов, *Ионыч*).

Иногда они разрываются НПР:

Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах, развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать.. (А. П. Чехов, *Невеста*).

Конструкция с НПР может образоваться и из двух самостоятельных членов, в этом случае между частями конструкции имеет место разделительная пауза, как, например, точка.

Она встаёт с табурета и, широко улыбаясь, не мигая глазами, прохаживается по комнате. Ей приятно и щекотно от мысли, что она сейчас избавится от ребёнка, сковывающего её по рукам и

ногам... Убить ребёнка, и потом спать, спать, спать. (А. П. Чехов, *Спать хочется*).

В ходе настоящего анализа мы попытались доказать, что в НПР присутствует стилистический план наряду с лингвистическо-грамматическим. Автор выбирает НПР не случайно, а с определённой целью. Цель эта зависит от структурной постановки, от содержания, от стиля художественного произведения, от степени участия автора в событиях, от его близости к своим героям и от совпадения его мировоззрения с мировоззрением героев, в зависимости от этого он может проявлять иронию или сатиру, или, наоборот, личную симпатию по отношению к своим созданиям. НПР, как способ изложения содержания в художественном произведении, наряду с речью автора и с речью героев заключается в совмещении субъективных планов автора и героя, и представляет собой ту точку, в которой язык, стиль и содержание художественного произведения соприкасаются.

Перейдём к анализу употребления НПР во второй части романа *Зависть*.

Почему именно во второй части этого романа?

Роман *Зависть* это одно из самых своеобразных произведений русской литературы XX века.<sup>2</sup> Самое оригинальное в романе – повествовательная структура: он разделён на две части.

Пятнадцать глав составляют первую часть, их рассказывает Николай Кавалеров, который в этой части является не только героем, но и единственным рассказчиком, ведущим повествование от 1-ого лица: читатель узнаёт о событиях через фильтр сознания Кавалерова, полного презрения, ненависти и злобы по отношению к противоположной паре романа, к Андрею Бабичеву и Володе Макарову, поэтому Кавалеров рассказывает факты, опираясь на своё „отравленное” восприятие.

Повествование в первой части – это монолог, речь самого героя, которая ведётся от 1-ого лица. Момент речи совпадает с моментом истории, и глаголы, указывающие на момент речи,

---

2 О романе Олеси см. Панченко 1974, Перцов 1976, Чудакова 1972, Beaujour 1970, Ingdahl 1984, Mingati 1990, Strada 1969.

появляются в настоящем времени в их абсолютном значении, которое указывает на время „одновременное” действию. Этот способ повествования называется „свободной прямой речью” и характеризуется тем, что она свободна от всякой повествовательной опёки, т. е. нет посредничества рассказчика, герой сам рассказывает события, одновременно переживая их.

В первой части романа Олеси отсутствует главная черта НПР: рассказчик. В НПР всегда, даже если и не однозначно, присутствует рассказчик.

Двенадцать глав составляют вторую часть романа. В этой части появляется „классический” рассказчик: он всё время присутствует в событиях, он на них смотрит как бы издали, но получается впечатление, что он всё знает обо всех героях. Читатель до самого конца не знает, кто этот рассказчик: он „повествовательный деятель”, всеведущий и вездесущий, и ведёт повествование вообще от 3-его лица. Он следует за героями и передаёт их движения, их слова, даже их мысли. Во второй части романа *Зависть* наличествует самое важное требование НПР, а именно присутствие рассказчика-посредника, который может говорить о словах и мыслях героев, но он может говорить и за героев, вместо них, совмещая, таким образом, свой субъективный план с субъективным планом героя.

Л. А. Соколова, по мнению которой нельзя рассматривать НПР как третий способ передачи чужой речи наряду с прямой и косвенной речью, а надо её рассматривать наряду с речью автора и героя, в своей работе о НПР отмечает, что в экономике художественного произведения важную роль играет функция употребления этих способов изложения содержания (см. Соколова 1968).

В художественном произведении существует распределение функций между способами изложения, обусловленная идейно-художественным содержанием конкретного произведения. Каждый способ изложения имеет свою определённую функцию. Например, авторская речь принимается обычно при описании внешности героев, их прошлого, при обрисовке пейзажа, для оформления основной канвы сюжетной линии и при передаче в наиболее общем виде внутренней или внешней речи героев. Речь героев также способна употребляться в разных целях: создание речевой характеристики, ознакомление со

взглядами героя, средство движения сюжета в основных его моментах.

НПР, благодаря тому, что её сущность заключается в совмещении субъективных планов автора и героя при сохранении общей структуры повествования от лица автора или заменяющего его рассказчика, может стать сюжетно-композиционным средством, помогающим раскрытию духовного мира героя: она показывает развитие, изменение взглядов главного героя, его духовный рост, формирование или ломку мировоззрения.

Каждая из функций образует так называемый „замкнутый цикл” (Соколова 1968:174), в который входят все случаи употребления данного способа изложения, объединяемые целью введения этого приёма.

В зависимости от размеров произведения и задач автора, таких циклов может быть один, два и более. Причём замкнутый цикл не только обусловлен замыслом произведения, но каждый из циклов (если их более одного) находится в тесной связи и взаимозависимости с другими циклами этого же способа изложения.

Но вернёмся к роману Олеши, именно ко второй части романа. Мы уже сказали, что в этой части повествование ведёт рассказчик. Но зачастую речь автора является вовсе не объективной, как ожидалось бы от внешнего и чужого отношения к событиям рассказчика, который смотрит на героев издалека. Часто повествование соскальзывает с объективности рассказчика к субъективности героя. Происходит, таким образом, наложение голоса рассказчика и голоса героя, типичное для НПР. Рассказчик передаёт речи и мысли героев словами самих героев, но в то же время чувствуется его присутствие.

По определению замкнутого цикла во второй части *Зависти* наблюдаются пять замкнутых циклов НПР, то есть пять циклов, где НПР употреблена автором для изображения характера героев, для раскрытия психологии поведения героев.

Каждый замкнутый цикл во второй части *Зависти* служит для характеристики каждого из главных героев романа. Из этих пяти циклов два основных выполняют функцию изображения двух главных героев романа, Ивана Бабичева и Николая Кавалерова, и ещё один маленький цикл изображает их вместе. Иван Бабичев и Кавалеров – герои, в которых боль-



шинство критиков видело отражение психологии самого Олеша. Бадиков назвал их „истинными героями” (Бадиков 1967: 305), исключительность которых состоит в том, что они стремятся постоянно обновлять привычный мир; они отчасти живут в мире вымышленном, придуманном ими самими. Эти герои – носители олешинского мироощущения, и в этом заключается их исключительность: они потенциальные художники, и так ощущать, переживать и выражать мир могут только потенциальные художники, люди, одарённые воображением, сохранившие детские впечатления, близкие к искусству. Кавалеров и Иван Бабичев представляют собой человека старого мира, ещё связанного с идеалами личности и индивидуальности, присущими погибающему старому миру, который не может найти своё место в новом социалистическом обществе.

Кавалеров и Иван Бабичев противопоставляются другой паре: Андрею Бабичеву и Володе Макарову, которые, напротив, представляют собой нового человека, преданного идеалам новой эпохи, вполне погружённого в новую общественную, политическую, экономическую и культурную жизнь. Характеристике этих двух героев посвящён один цикл, где функцией приёма НПР является изображение их практического характера, как эмблемы новой послереволюционной эпохи, в отличие от образов Кавалерова и Ивана.

Последний цикл относится к характеристике отца Бабичевых. В этот цикл входят только два случая употребления НПР, но образ отца Бабичевых вполне обрисован: это образ человека буржуазного типа, грубого и неспособного оторваться от своего мира традиций и уже устаревших условностей. Нельзя исключить возможности, что Олеша в этой характеристике отца Бабичевых хотел дать портрет своего отца и подчеркнуть косность и враждебность отцовского буржуазного мира ко всему новому, ко всему тому, что во времена его юности вызывало восторг в Европе. Олеша прекрасно знал, что он родился, вырос и получил своё начальное образование в этом мире прошлого, ему хотелось вычеркнуть его из своего сознания, но в то же время он осознавал, что слишком погружён в этот мир, что невозможно отделить его от себя, потому что это значило бы отвергнуть всё своё прошлое.

Рассмотрим поближе примеры НПР, рисующей образ отца Бабичевых:

Отец был в кухне. (Он принадлежал к мрачной породе отцов, гордящихся знанием кое-каких кулинарных секретов и считающих исключительной своей привилегией, скажем, определение количества лавровых листьев, необходимых для какого-нибудь прославленного по наследству супа, или скажем, наблюдение за сроком пребывания в кастрюльке яиц, коим положено достигнуть идеального состояния так называемых „яиц в мешочке“.) (Олеша 1974:53).<sup>3</sup>

В этом отрывке мы видим как повествование прерывается. После слов рассказчика (*Отец был в кухне*) начинается НПР, в виде вводной конструкции в скобках, где мы сталкиваемся с тем, что Спитцер называл „карикатурным подражанием“ речи героя: тот, кто рассказывает (здесь рассказчик – Иван), подражает речи героя, который говорит или думает (в данном случае отец), но не отождествляется с ним, в результате получается ирония.

Такие словосочетания как *исключительная привилегия, прославленный по наследству суп, идеальное состояние*, которые не могут не принадлежать отцу, показывают отношение Ивана к отцовской среде: это сарказм и злопамятность. Такие же чувства выражены и в следующем отрывке этого цикла:

Бог обидел его сыновьями. (*там же*).

В этом примере, с грамматической точки зрения, глагол в прошедшем времени и местоимение третьего лица указывают на линию речи рассказчика, но со смысловой точки зрения, такое выражение не может принадлежать только рассказчику. И вот, как результат, стилистический эффект совмещения двух речевых планов: местоимение *его* обнаруживает свою двойную ссылку, типичную для НПР: местоимение третьего лица (рассказчик) указывает в то же время на местоимение первого лица *меня* (герой). Этот пример вырисовывает фигуру отца Бабичевых: он человек упрямый, уверенный в том, что хоро-

---

<sup>3</sup> Все цитаты из Олеша взяты из издания: Олеша 1974. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

шо только то, что делает он, и если его сыновья выбрали странные или незаконные пути, это не зависит от воспитания, которое они получили от отца, не зависит от правил его мира.

Этот первый маленький цикл, конечно, не самый важный, но он помогает воссоздать атмосферу, в которой сам Олеша провёл свои детские годы.

Но остановим наше внимание на тех циклах, в которые входят красноречивые примеры НПР.

Начнём с цикла, посвящённого Ивану Бабичеву.

С самого начала второй части *Зависти* можно констатировать совмещение речевых планов рассказчика и Ивана:

Приближение старости не пугало Ивана Бабичева. Иногда, впрочем, из уст его раздавались жалобы по поводу быстротекущей жизни, утраченных лет, предполагаемого рака желудка... (51).

В этом отрывке мы видим синтаксическую конструкцию, которая составляет большинство случаев НПР во второй части романа: это конструкция с двумя несамостоятельными членами, т. е. со словами рассказчика (вводящей частью) и со словами самого героя (вводимой частью, самая НПР).

В третьем примере рассказчик передаёт мысль Ивана; употребляя вводящую формулу „из уст его раздавались”, он вводит чужую речь, то есть слова, которые следуют за вводящей формулой, это слова, употребляемые самим Иваном.

Модальные слова: *иногда, впрочем*, свидетельствуют о присутствии рассказчика.

Будто изобрел он особый мыльный состав и особую трубочку, пользуясь которыми можно выпустить удивительный мыльный пузырь. Пузырь этот будет в полёте увеличиваться, достигая поочерёдно ёлочной игрушки, мяча, затем шара с дачной клумбы, и дальше, дальше, вплоть до объёма аэростата, – и тогда он лопнет, пролившись над городом коротким золотым дождём. (53).

Рассказчик переходит от своего объективного повествования к субъективному повествованию Ивана: рассказчик говорит словами Ивана, описывающего товарищам по игре своё изобретение. В отрывке воссоздаётся временной план первоначальной речи Ивана, когда Иван объявил о своём от-

крытии: прошедшее время заменяется будущим, так как Иван употребляет именно это время в своей речи.

Первое предложение ещё принадлежит рассказчику. Второе, начиная с „Пузырь этот...”, принадлежит Ивану и передаётся так, как его произносил герой.

Чтобы понять образ Ивана, его несоответствие общественным правилам, его жизнь вне принятых законов, его склонность к искусству, его способность изобретать, рассмотрим ещё два примера:

И в исходе дня, когда отец Бабичева пил на балконе чай, вдруг где-то очень далеко, над самым тающим, стекловидным, мелко и жёлто поблёскивающим в лучах заходящего солнца планом его поля зрения появился большой оранжевый шар. Он медленно плыл, пересекая план по кривой линии... (*там же*).

В этом примере мы сталкиваемся с лексическим и модальным планом Ивана: такое лирическое описание неба во время заката может принадлежать только такой поэтической душе, как у Ивана, а не у его отца. Практичный и тупой отец Ивана вряд ли мог увидеть „мелко и жёлто поблескивающее в лучах заходящее солнце”, он мог видеть просто „обычные жёлтые солнечные лучи”. Таким образом появляется модальный и восприимчивый план Ивана: это его восторг перед новыми открытиями техники (шар, который так сильно взволновал отца, был на самом деле аэростатом Эрнеста Витолло, пролетавшим над городом), его желание изобрести что-нибудь замечательное. Естественно, что и лексика, выбранная для изображения этого восторга, соответствует общей характеристике Ивана.

Переход от повествования рассказчика к повествованию Ивана незаметен. Нет в примере никакого синтаксического сигнала этого перехода от одного плана к другому. Здесь приходят на помощь именно лексика и смысл предложения.

Во всех остальных примерах этого же цикла появляются вводящие слова рассказчика, они вводят слова, мысли или восприятие Ивана.

В ту же ночь он посетил своего знаменитого брата. За столом сидели двое. Один напротив другого. Посредине стояла лампа под зелёным абажуром. Сидел брат Андрей и Володя. Володя спал,

положив голову на книгу. Иван, пьяный, устремился к дивану. (58).

Он, завидев катящего брата, стал на пути машине, распахнув руки, как стоит огородное чучело или как останавливают, пугая, понёсшую лошадь. (59).

Грозный вид его был таков, что казалось, он сейчас шагнёт и пойдёт по машине, по спине шофёра, на них, на баррикаду, сокрушающим – на всю высоту улицы – столбом... (60).

В первом примере два предложения, принадлежащие речи рассказчика (хотя в первом предложении употребление эпитета *знаменитый* относительно Андрея принадлежит Ивану и несёт функцию иронического отделения от брата Андрея), окаймляют предложения НПР, которые передают то, что видит Иван. Об этом свидетельствует употребление синтагмы *брат Андрей*: рассказчик должен был бы употребить только собственное имя, не подчёркивая его словом *брат*. Все эти элементы воссоздают восприимчивый и модальный план Ивана.

Во втором примере вводящие слова рассказчика соединяются со вторым членом предложения без союзов. Второй член предложения состоит из того, что Иван видит (своего брата на машине) и что Иван думает (он, беззащитный, как безоружное огородное чучело, стоит перед братом, который под его взглядом становится опасным и угрожающим столбом).

Третий пример также состоит из двух несамостоятельных членов: первый член это вводящие слова рассказчика, второй – НПР с передачей восприятия Ивана, в то время как он смотрит на своего брата. Это свидетельствует о переходе от повествования рассказчика к субъективному повествованию Ивана, появляется смена временного плана: от прошедшего времени первого члена в будущее время временного-восприимчивого плана Ивана. Употребление наречия *сейчас* связано с временным планом Ивана. Несовместимы с голосом рассказчика слова, определяющие Андрея Бабичева, которые могут принадлежать только Ивану и его восприятию брата: *грозный вид, шагнуть по машине, сокрушающий столб*.

В цикле об Иване большинство случаев НПР образуют две части: вводящую и вводимую, которые могут быть самостоятельными, а иногда и самостоятельными. В вводящих частях

часто появляются слова, которые вполне подходят Ивану: (В ту ночь он посетил своего *знаменитого* брата; *грозный вид* его был таков...). Это указывает на большую степень близости, даже ассимиляции, между рассказчиком и героем.

Рассмотрим цикл о Кавалерове. Мы знаем, что Кавалеров страдает из-за своей несовместимости с новым миром, с вещами, важными для этого мира, но непонятными для него. Кавалеров видит рождение нового мира: он знает, что старый мир, с которым он тесно связан, готов к исчезновению, знает, что новый мир победит во всех областях жизни. Кавалеров, человек всё ещё верящий в идеалы старого мира, такие как личность и достоинство, чувствует себя оторванным от мира нового, в котором самым важным стало не личное, а общественное. Он пытается защитить себя от морального и физического краха, с одной стороны, обесценивая новый мир и его представителей, показывая их пошлые стороны, а с другой – противопоставляя этому практическому миру своё мироощущение, создавая с помощью Внимания и Воображения *невидимую страну* (215), где всё предстаёт в новом, свежем и неожиданном виде.

Вот, к примеру, три отрывка, в которых показана склонность Кавалерова к мечтательности:

На орган походила Анечкина кровать.  
Полкомнаты было занято ею. Вершины её таяли в сумраке потолка. (71).

Сперва ничего Кавалеров не понял.  
...Он увидел небывалое своё отражение в зеркале – подошвами вперёд. Он великолепно лежал, загнув руку за голову. Солнце освещало его сбоку. Точно в куполе храма, парил он в широких дымящихся полосах света. А над ним свисали виноградные гроздья, плясали купидоны, из рогов изобилия выкатывались яблоки, – и он почти слышал исходящее от всего этого торжественное органное гудение. Он лежал на Анечкиной кровати. (89).

Она храпела. Кавалеров представил гортань её в виде арки, ведущей в мрак. Он прятался за сводами арки. Всё дрожало, сотрясалось, тряслась почва. Кавалеров скользил и падал под напором воздуха, летящего из бездны. Спящая ныла. Разом переста-

вала она нить, умолкала, громко чавкнув. Вся архитектура гор-тани перекашивалась. Храп её становился пороховым, сельтерским. (89-90).

Во всех этих примерах почти невозможно отличить самое повествование от НПР: нет никакого орфографического или синтаксического знака, который позволяет „физически” отличить слова или мысли героя; очень трудно, таким образом, найти точку перехода от настоящего повествования к пережитому высказыванию. Именно в этой повествовательной неопределённости, в этой двусмысленности, в этом обмане состоит богатство и оригинальность НПР, которая является одновременно и словами и мыслями героя, и методом повествования.

В первом примере нет вводящих слов рассказчика: переход к мыслям Кавалерова – прямой.

Во втором и третьем примерах есть вводящие слова, которые образуют самостоятельный член предложения и отделяются от НПР точкой. В этих двух примерах наблюдается чистая НПР: вводящая часть рассказчика и потом вводимая часть, где все ориентировочные элементы упротребляются с точки зрения героя, а временной план – с точки зрения рассказчика. Кроме того и лексика помогает нам отнести высказывания к Кавалерову: появляется модальный и восприимчивый план этого молодого человека, находящего в мечтах единственную возможность убежать от действительности, в которой он чувствует себя не на месте.

Восприимчивый план Кавалерова появляется и в следующих двух примерах, где зарегистрировано его восприятие, когда Иван ведёт его посмотреть на таинственную машину Офелию:

Они пересекают пустырь, идут вдоль заборов; овчарки бесятся за заборами, гремят цепями. Кавалеров свистит, дразня овчарок, – но всё возможно: вдруг какая-нибудь словчится, порвёт цепь и перемахнёт через забор, – и поэтому капсуля жути растворится где-то под ложечкой у дразнящего.

Путники спускаются по зеленеющей покатоности, почти на крыши красных домиков, на верхушки садов; местность Кавалерову незнакома, и даже видя перед собой Крестовские башни, он не

может ориентироваться. Доносятся свистки паровозов, железнодорожный лязг. (71).

Быть может, действительно влияла жара, непривычная захолустная пустота, новизна ландшафта, неожиданного для Москвы, быть может, действительно сказывалась усталость, но только Кавалеров, оставшись один в безлюдье и отдалённости от узаконенных городских шумов, поддался кое-какому миражу, кое-какой слуховой галлюцинации. Как будто послышался голос Ивана, разговаривавшего с кем-то через щёлку. Затем Иван отпрянул. И то же сделал Кавалеров, хотя и стоял на порядочном расстоянии от Ивана, – как если бы испуг прятался где-то в противоположных деревьях и держал обоих на одной нитке, которую и дёрнул. (73).

В первом примере после вводящей части временной план создан с точки зрения героя, везде употребляется настоящее время, а также модальный план создан на восприятии Кавалерова: он свистит, дразня овчарок, он видит башни церкви. Снова рассказчик повествует словами героя. Снова повествование рассказчика незаметно уступает место восприятию Кавалерова.

Модальный план Кавалерова главенствует и во втором примере: Кавалеров, испуганный, не понимает того, что происходит, и пробует объяснить себе причины этого странного, непостижимого положения. Так называемые модальные слова (*быть может, как будто*) свидетельствуют о скрытом, но постоянно присутствующем посредничестве рассказчика. В этом примере нет вводящей части, весь отрывок это чистая НПР.

То, что произвело на него впечатление лужайки, оказалось маленьким, поросшим травой двориком. Главная сила зелени исходила от высоких густокронных деревьев, стоявших по бокам его. Вся зелень эта цвела под громадной глухой стеной дома. Кавалеров был наблюдателем сверху. В его восприятии дворик было тесно. Вся окрестность, потянувшаяся за высокой точкой наблюдения, взгромоздилась над двориком. Он лежал, как половики в комнате, полной мебели. Чужие крыши открывали Кавалерову свои тайны. Он увидел флюгера в натуральную величину, слуховые окошечки, о которых внизу никто и не подозревает, и навсегда невозвратимый детский мяч, некогда слишком высоко



взлетевший и закатившийся под жёлоб. Строения, обгвождённые антеннами, уходили по ступеням от дворика. Головка церкви, свежевывкрашенная суриком, попала в пустой промежуток неба и, казалось, летела до тех пор, пока Кавалеров не поймал её взглядом. Он видел коромысло трамвайной мачты с тридевятой улицы, и какой-то другой наблюдатель, высунувшийся из далёкого окна и что-то нюхавший или евший, покорившись перспективе, почти опирался на то коромысло. (80).

Для этого отрывка НПР характерно сохранение временного плана повествования. Единственные слова, принадлежащие рассказчику, – *Кавалеров был наблюдателем сверху*, всё остальное – восприятие Кавалерова. Всё в уменьшенном виде – эффект или оптический обман, благодаря наблюдению сверху; в зависимости от положения в пространстве меняются перспективы (человек, выглянувший в окно, опирается на коромысло трамвайной мачты); всё это выражение того, как Кавалеров относится к действительности, т. е. выражение его модального плана, его способности воспринимать действительность по-своему. Эта способность, впрочем, – единственная, ему доступная.

Этот же взгляд, который ловит неожиданный оптический обман, умеет расчленять цельность предмета. Вот как Кавалеров видит Андрея Бабичева, шагающего под застеклённой галереей:

По галерее идёт кто-то. Окошки расчленяют идущего. Части тела движутся самостоятельно. Происходит оптический обман. Голова опережает туловище. (81).

Нет вводных слов рассказчика. Восприятие Кавалерова передаётся прямым образом.

Вот ещё длинный отрывок, где после двух вводных слов рассказчика (*Кавалеров видит*), всё принадлежит сознанию Кавалерова: он смотрит на Валю, свою необыкновенную любовь, о которой мечтал всю жизнь, весь отрывок передаёт то, о чём думает Кавалеров, глядя на девушку: он в одну минуту возвращается в весёлые и беззаботные годы детства, ещё не испорченные жизненным опытом.

Кавалеров видит: Валя стоит на лужайке, широко и твёрдо расставив ноги. На ней чёрные, высоко подобранные трусы, ноги её сильно заголены, всё строение ног на виду. Она в белых спортивных туфлях, надетых на босу ногу; и то, что туфли на плоской подошве, делает её стойку ещё твёрже и плотней, – не женской, а мужской или детской. Ноги у неё испачканы, загорелы, блестящи. Это ноги девочки, на которые так часто влияют воздух, солнце, падения на кочки, на траву, удары, что они грубеют, покрываются восковыми шрамами от преждевременно сорванных корок на ссадинах, и колени их делаются шершавыми, как апельсины. Возраст и подсознательная уверенность в физическом своём богатстве дают обладательнице право так беззаботно содержать свои ноги, не жалеть их и не холить. Но выше, под чёрными трусами, чистота и нежность тела показывает, как прелестна будет обладательница, созревая и превращаясь в женщину, когда сама она обратит на себя внимание и захочет себя украшать, – когда заживут ссадины, отпадут все корки, загар сровняется и превратится в цвет. (*там же*).

После двоеточия начинается НПР: настоящее время указывает на тот момент, когда Кавалеров видит Валу, на имманентность этого момента, и, вместе с лексикой, воссоздаёт модальный план Кавалерова. Слова в отрывке соответствуют сознанию Кавалерова, его чувствам к Вале, его богатому воображению, но, благодаря НПР, кажется, что сам рассказчик передаёт так точно ощущения Кавалерова. Ещё раз НПР достигла своей цели: чтобы читатель сомневался в том, кто действительно рассказывает, рассказчик или герой. НПР создаёт такую двусмысленность, и в этом заключается её богатство и оригинальность.

В следующем отрывке, как и в предыдущем, наблюдается совмещение между рассказчиком и героем в такой степени, что трудно отделить одного от другого.

Солнечный свет скользнул по плечу её, она качнулась, и ключицы вспыхнули, как кинжалы. Десятую долю минуты длилось разглядывание, и сразу же Кавалеров понял, холодея, какая неизлечимая тоска останется в нём навсегда оттого, что он увидел её, существо другого мира, чуждое и необыкновенное, и ощутил, как безысходно-мило выглядит она, как подавляюще недоступна её чистота, – и потому, что она девочка, и потому, что она любит Володю, – и как неразрешима её соблазнительность. (88).

Здесь вводящие слова (*Кавалеров понял*) находятся внутри самого высказывания в НПР. Повествовательная структура не разрушена, кажется, что только рассказчик рассказывает о встрече Кавалерова с Валею, но это не так: только Кавалеров может ощущать *холод*, понимая, что такая очаровательная девушка будет всегда ему недоступна, только такой влюблённый человек, как Кавалеров, может определять девушку, как *существо другого мира, чуждое и необыкновенное*, и ощущать как *безысходно мило выглядит она*, и как *неразрешима её соблазнительность*. Все эти лексические сигналы заставляют читателя сомневаться, что говорит только рассказчик.

И вот наконец решительный момент в жизни Кавалерова. Он понимает, что до сих пор вёл мрачную жизнь, и в нём появляется проблеск силы воли, воли порвать со всем, что было, и начать новую, блестящую жизнь в новом, блестящем мире. Но он не настолько силён, чтобы стереть всё и продолжает вести „отвратительную жизнь”.

Кавалеров полностью понял мерзость своего положения. ... На пороге площадки он задержался. Голосов не было слышно. Тогда шагнул он на площадку, и все мысли смешались. Возникли сладчайшие ощущения – томление, радость. Прелестно было утро. Был лёгкий ветерок (точно листали книгу), голубело небо. Над загаженным местом стоял Кавалеров. Кошка, испуганная его порывом, бросилась из сорного ящика; какая-то дрянь посыпалась за ней. Что могло быть поэтического в этом обложенном многими проклятиями закутке? А он стоял, задрал голову и вытянув руки.

В ту секунду он почувствовал, что вот наступил срок, что вот проведена грань между двумя существованиями – срок катастрофы! Порвать, порвать со всем, что было... сейчас, немедленно, в два сердечных толчка, не больше, – нужно переступить грань, и жизнь, отвратительная, безобразная, не его – чужая, насильственная жизнь – останется позади... (93).

Хотя в начале появляются вводящие слова рассказчика, переход к НПР, с помощью которой передаются ощущения Кавалерова, незаметен. Но слова как *сладчайшие ощущения – томление, радость*, или *срок катастрофы, жизнь отвратительная, безобразная, не его – чужая, насильственная* не могут принадлежать исключительно рассказчику. В местоиме-

ния третьего лица *он* и *его* включаются и местоимение первого лица *я*. Смена наклонения глагола указывает на кульминационный момент, апофеоз рассуждений Кавалерова: изъявительное наклонение сменяется повелительным, повторение того же глагола: *порвать, порвать*, употребление наречия *сейчас*, всё это усиливает напряжение Кавалерова, имманентность его рассуждений. Но это только очередная неосуществимая попытка героя избавиться от незавидной жизни, хотя это и есть единственная жизнь, в которой он может и умеет жить, где он, несмотря на свои пошлые привычки, может сохранять своё волшебное мироощущение, в которой он узнаёт себя.

Цикл о Кавалерове раскрывает поэтическую атмосферу, своеобразный мир, в котором живёт Кавалеров. Во второй части романа Кавалеров почти не говорит, мы узнаём о нём, о его мыслях именно благодаря этим отрывкам НПР, где раскрывается его внутренний мир, его сильная склонность к воображению. Эта способность смотреть на окружающий мир детскими, всегда удивлёнными глазами объединяет Кавалерова с Иваном. Они – „потенциальные художники” и умеют смотреть на мир каждый раз по-новому. Следующие два примера образуют маленький цикл, описывающий общую для этих героев склонность к искусству:

День сворачивал лавочку. Цыган, в синем жилете, с крашеными щеками и бородой, нёс, подняв на плечо, чистый, медный таз. День удалялся на плече цыгана. Диск таза был светел и слеп. Цыган шёл медленно, таз легко покачивался, и день поворачивался в диске.

Путники смотрели вслед.

И диск зашёл, как солнце. День окончился. (63).

Они отправились. Прогулку можно было назвать очаровательной. Она совершалась по пустому праздничному городу. Они пошли в обход на Театральную площадь. Движения почти не было. Голубел подъём по Тверской. Воскресение утром – один из лучших видов московского лета. Освещение, не разрываемое движением, оставалось целым, как будто солнце только что вошло. Таким образом, они шли по геометрическим планам света и тени, вернее – сквозь стереоскопические тела, потому что свет и тень пересекались не только по плоскости, но и в воздухе. Не доходя до Моссовета, они очутились в полной тени.

Но в пролёт между двумя корпусами выпал большой массив света. Он был густ, почти плотен, здесь уже нельзя было сомневаться в том, что свет материален: пыль, носившаяся в нём, могла сойти за колебание эфира. (79).

Вводящие слова находятся в обоих примерах (внутри НПР в первом примере и в начале второго), но рассказчик присутствует во всём отрывке: личное местоимение *они* указывает в действительности на местоимение *мы*. Сохраняется прошедшее время с точки зрения рассказчика, и точность в передаче удивления Ивана и Кавалерова, когда они смотрят на закат солнца, на пустой город и на игру света и тени, снова создаёт двусмысленность, двоеголосие в пределах одного высказывания.

Последний, но не менее важный цикл характеризует Андрея Бабичева и Володю Макарова.

Эти герои прямо противопоставляются Кавалерову и Ивану. Андрей Бабичев и Макаров – новые люди, полностью отдавшие идеалам нового мира.

У них „нет воображения”, как говорит Кавалеров. Они знают только практические дела и живут только для достижения социалистических идеалов.

Андрей Бабичев и Володя Макаров постоянно упрекают Ивана и Кавалерова в том, что они говорят слишком красиво и о ненужных предметах, и что такое легкомыслие не соответствует запросам нового мира. Андрей Бабичев и Макаров выражаются синтетически: несколько конкретных слов, короткие предложения.

Вот некоторые примеры:

Андрей ударял кулаком по столу. Абажур на лампе подскакивал, как крышка на чайнике, но тот [Макаров, С. Р.] спал. Абажур прыгал. Андрей вспоминал: Джеймс Уатт смотрит на крышку чайника, прыгающую над паром. (68).

Рассказчик передаёт мысли Бабичева, накладывая свой голос на голос героя, но нет в этом случае отождествления, наоборот, намерение рассказчика – ироническое; он подчёркивает, что у Андрея нет воображения, и что даже когда он находит сходства, то всегда остаётся в практической, утилитарной сфере.

Прошло два дня разлуки, и в ночь на третий день ехал Андрей домой. На повороте шофёр уменьшил скорость, светало, и Андрей увидел лежащего под стеной человека.

Напоминание об отсутствующем слетело к нему с того, лежащего на решетке. Оно приказало ему дёрнуться и нагнуться к шофёру. „Да ничего же нет между ними общего!“ – едва не воскликнул Андрей. И действительно, никакого не было сходства между лежащим и отсутствующим. Просто он живо представил себе Володю. Он подумал: „А вдруг что-либо заставило Володю принять такую же жалкую позу“. И просто он сделал глупость, дал разыгаться чувствительности. Машина остановилась.

Николай Кавалеров был поднят, были выслушаны бредовые его слова.

Андрей привёз его к себе, втащил на третий этаж и уложил на диване Володи, устроил ему постель и укрыл пледом по шею; тот лежал навзничь с вафельным следом решётки на щеке. Хозяин отошёл ко сну в благодущии: диван не пустовал. (70).

Строение предложений, в которых Андрей не отдаётся поэтическим описаниям, а только отмечает главные черты, минимальные действия, которые достаточны для того, чтобы дать общую картину, и лексика помогают читателю создать образ этого „американизованного“ предпринимателя, трезвого реалиста и практика. Во всех личных местоимениях третьего лица *он* чувствуется и местоимение первого лица *я*: это воссоздаёт тот момент, когда Андрей принял решение поднять Кавалерова с дороги.

Рассмотрим образ Макарова, этого тщеславного футболиста, человека будущего, предназначенного создать с Валеи, по проектам Андрея Бабичева, новую расу для нового коммунистического общества.

Его полюбили товарищи, его полюбили взрослые. Его иногда беспокоило то, что он всем нравится, – это порой казалось ему незаслуженным и ошибочным. Чувство товарищества было в нём самым сильным. Как бы заботясь о каком-то равновесии и пытаясь исправить какую-то неправильность, допущенную природой в распределении даров, он иногда прибегал даже к ухищрениям с целью как-нибудь сгладить впечатление о себе, снизить его, спешил потушить свой блеск.

Ему хотелось вознаградить менее удачливых сверстников своей преданностью, готовностью к самопожертвованию, пылкими проявлениями дружбы, отыскиванием в каждом из них замечательных черт и способностей.

Его общество толкало товарищей к соревнованию. (69).

Отрывок начинается и заканчивается словами рассказчика, которые образуют раму для мысли Володи.

Есть и здесь наложение рассказчика на героя, но нет отождествления: накладываются две речи, которые имеют два разных направления: направление рассказчика – ироничное, а направление героя – нет.

Сама ирония вытекает из следующего примера:

Володя страстно желал победы своим и волновался за каждого своего игрока. Он думал, что только он знает, как надо играть против Гецкэ, какие у него слабые стороны, как защищаться от его атаки. Его интересовало также, какое мнение сложилось у знаменитого немца о советской игре. Когда он сам рукоплескал и кричал „ура” каждому из своих беков, ему тогда же хотелось крикнуть Гецкэ:

„Вот как мы играем! Хорошо ли мы играем, по-вашему?” (85).

Мысли, переданные в этом отрывке, не могут не принадлежать Володе: они показывают его восторг, его страсть к футболу, чувство гордости за московскую команду и за свою страну. Восклицание „ура” неслучайно стоит в кавычках, они указывают на принадлежность этого восклицания Макарову: рассказчик решил употребить восклицание Володи как лексическое средство, чтобы отличить свою речь от речи героя. Местоимения третьего лица *он* и *его* имеют двойное значение и должно их читать как *и он, и я; и его, и меня*, т. е. с точки зрения рассказчика и с точки зрения героя.

Как мы уже видели, во второй части романа *Зависть* каждый герой поочередно находится в центре внимания рассказчика, который часто уступает слово своим героям. В этих случаях настоящее повествование превращается в пережитое высказывание героя, и получается своеобразный способ передачи чужой речи, то есть НПР.

Всем основным героям романа предоставлена прерогатива выражаться своими словами: Николай Кавалеров и Иван Бабичев, Андрей Бабичев и Володя Макаров, даже отец Бабичевых – реальные, осязаемые герои. Именно благодаря НПР рассказчику удалось так точно очертить личность, характер и психологию этих героев.

НПР во второй части *Зависти* служит для рассказчика орудием для того, чтобы проникнуть в психологию героев и передать их особую жизнь, их размышления, их интеллектуальный и психологический путь, характеризующий их личность. Это касается в особенности Кавалерова и Ивана Бабичева, т. е. тех героев, которые больше других страдают из-за нового политического и общественного, а также нравственного и культурного положения в первые годы советской власти.

Рассказчик, в котором можно различить некоторые черты самого Олеша, чувствует себя ближе к Кавалерову и Ивану Бабичеву, чем к Андрею Бабичеву и Макарову. Именно в тех случаях НПР, где появляется личность Кавалерова и Ивана, наблюдается полное отождествление рассказчика с героями. Рассказчик (точнее Олеша) разделяет с этими двумя героями внутренний конфликт на пути к новому обществу, из которого они не находят выхода. НПР позволяет рассказчику погрузиться в интимную жизнь Кавалерова и Ивана и отмечать их самые тонкие психологические колебания. НПР становится голосом подсознания, голосом тоски и крушения.

Рассказчик, испытывающий симпатию к этим героям, иначе относится к другой паре романа, к Андрею Бабичеву и Макарову. Показать личность директора треста пищевой промышленности и его приёмного сына – задача относительно простая: этим героям посвящены немногочисленные примеры НПР, но их достаточно, чтобы очертить их практическую и конкретную натуру, и особенно недостаток их интроспекции, внутренней жизни. Личность Андрея Бабичева и Макарова показана с помощью НПР, то есть рассказчик решил поставить себя на место героев, но в этом случае отождествление не полное: направление речи рассказчика не соответствует направлению речи героев. В пределах одних и тех же высказываний соприкасаются две речи, неодинаково направленные:



речь рассказчика – ироничная и саркастическая, а речь героев первоначально таковой не являлась.

Решение рассказчика полностью отождествить себя с образами Кавалерова и Ивана, быть всегда на их стороне, и, напротив, показать, хотя и в завуалированном виде, своё ироничное отношение к Андрею Бабичеву и Макарову, помогает подчеркнуть противоположность двух пар героев романа. НПР – сильное орудие в руках писателя, который может с его помощью высказать своё мнение обо всех героях.

НПР во второй части романа *Зависть* иллюстрирует то, что Е. Лорк назвал “erlebte Rede” (Lorck 1921): рассказчик повествует и в то же время „переживает” речи, мысли героев, он „испытывает” чужую речь; это – *процесс отождествления рассказчика со своими созданиями*, это – основной вид пережитой речи, т. е. НПР.

Основная характеристика НПР это изменение модального плана, переход от объективного отношения рассказчика к фактам к субъективному отношению к жизни, к действительности, свойственному каждому герою, цель НПР во второй части романа Олеси – познакомить читателя с психологией героев. Функция выделения НПР из контекста – очертить характер, исходя из внутреннего мира героев.

Наряду с изменением модального плана, лексические средства играют большую роль в выделении НПР из контекста. Каждый герой употребляет свойственный ему язык, с его особой лексикой и особыми синтаксическими конструкциями: Кавалеров и Иван Бабичев говорят „красиво”, широко употребляя чарующие слова, сложные предложения; Андрей Бабичев и Макаров говорят, употребляя конкретные слова, которые образуют простые и столь же конкретные предложения.

Несмотря на значительную роль, отведённую героям, рассказчик как бы хочет постоянно держать повествование под контролем, хочет, чтобы его посредничество чувствовалось. Вот почему большинство случаев НПР во второй части романа выделяются из контекста с помощью вводящих слов рассказчика, которые и создают своеобразие НПР, т. е. её двусмысленность и двойственность.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бадиков, В. В.  
1967 *Герой и автор в прозе Юрия Олеши*, „Филологический сборник”, Алма Ата 1967:VI-VII:289-316.
- Бахтин, М.  
1979 *Проблемы поэтики Достоевского*, М. 1979.
- Волошинов, В. Н.  
1929 *Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке*, Л. 1929.
- Грамматика русского языка*  
1954 *Синтаксис*, М. 1954:II/2:430-434.
- Инфантова, Г. Г.  
1962 *Синтаксические конструкции с несобственно-прямой речью в современном русском языке*, „Труды Таганского педагогического института”, 1962:VIII:64-79.
- Ковтунова, И. И.  
1953 *Несобственно-прямая речь в современном русском литературном языке*, „Русский язык в школе”, М. 1953:II:18-27.
- Олеша, Ю.К.  
1974 *Зависть. Избранное*, Москва 1974.
- Панченко, И. Г.  
1974 *Проблема гармонической личности в романе Ю. Олеши Зависть и его драматургическом варианте Заговор чувств*, „Вопросы русской литературы”, Львов 1974:II(24):33-39.
- Перцов, В.  
1976 *Мы живём впервые: о творчестве Юрия Олеши*, М. 1976.

- Соколова, Л. А.  
1968 *Несобственно - авторская (несобственно - прямая) речь как стилистическая категория*, Томск 1968.
- Стаховский, Н. Н.  
1966 *Основные лексико-грамматические признаки несобственно-прямой речи*, в: *Исследование по грамматике и лексикологии*, Киев 1966.
- Чудакова, М. О.  
1972 *Мастерство Юрия Олеши*, М. 1972.
- Beaujour, E. K.  
1970 *The Invisible Land. A Study of the Artistic imagination of Jurii Olesha*, Columbia University Press, New York-London 1970.
- Ingdahl, K.  
1984 *The Artist and the Creative Act: a Study of Jurij Oleša's Novel Zavist'*, Stockholm 1984.
- Lorck, E.  
1921 *Die "erlebte Rede": ein sprachliche Untersuchung*, Heidelberg 1921.
- Mingati, A.  
1990 *Jurij Oleša e l'espressionismo*, Padova 1990.
- Strada, V.  
1969 *I romanzi di Ju. K. Oleša*, in: *Oleša Ju. K., Invidia e I tre grassoni*, Torino 1969:261-281.

ABSTRACT

This paper offers a study of the "Free Indirect Style" (*nesobstvenno-prjamaja reč'*) in the second part of the novel "Zavist'" (*Envy*) by the Russian writer Oleša. The Free Indirect Style is the stylistic-syntactic method of transmitting other's people speeches, which consists in the union of the subjective plan of the narrator with the subjective plan of

the character, so that in one sentence two differently orientated speeches mutually overlap.

The study begins with an introductory illustration of the Free Indirect Style, its syntactic formulation, its lexical features and its stylistic implications. After the general view of the method itself, there is the distinction of the various cycles of the Free Indirect Style which compose the second part of Oleša's novel. A cycle is dedicated to each of the main characters (there are five cycles altogether), which are linked together by the same function: revealing the inner life, the psychology, the particular characteristics of each character, and at the same time, show the attitude of the narrator (or more precisely of the author himself) towards these characters.

## МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО ТЕКСТА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

*Patrizia Deotto*

Одной из важных черт развития русской культуры является диалогическое отношение с Западом, которому подражали или от которого отказывались. Запад для русской культуры – это постоянная точка опоры для лучшего понимания собственной действительности в свете новой информации.

Диалог с Италией – часть постоянного обмена между Россией и Западом.

Процесс этого культурного обмена идёт по двум линиям. С одной стороны, возникает в голове „чужой”, носитель другого сознания, а, с другой стороны, происходит интериоризация „чужого” внутри своего мира, порождающая свой образ „другого” (Lotman 1992:117), что приводит к идеализированному, воображаемому, а не реальному представлению об Италии, к „итальянскому тексту”, отвечающему запросам русских.

Ниже предлагаются основные категории, характеризующие этот „итальянский текст”.

### *Природа*

Прежде всего надо уточнить, что в первой половине прошлого века такие поэты как Пушкин, Козлов, Веневитинов писали об Италии, не видав её, следовательно их представления о ней основаны на интертекстуальном чтении других текстов. Из IV песни поэмы *Паломничества Чайльда Гарольда* Байрона взят образ Италии как „сада мира”, где море синее и воздух лучезарен. Другой постоянный источник – это творчество Гёте: название стихотворения Пушкина *Кто знает край, где небо блестит* навеяно песенкой Миньоны из романа *Годы учения Вильгельма Мейстера*. Потверждение тому – эпитафия „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen...” и некоторые гётевские мотивы, как например, „синее небо”, „лавр”. В стихотворении Козлова *К Италии* тоже заключена ссылка на

Гёте: „Мне видятся.../ Душистые лимонные леса,/ Зеленый мирт и виноградные лозы,/ И синие, как яхонт, небеса” (Козлов 1979:61; курсив мой, П. Д.).

Этот образ средиземноморской природы почерпнут также из оперных либретто.<sup>1</sup> Опера – типично итальянский жанр. Большая роль оперы в русской культуре того времени подтверждается письмом Пушкина Дельвигу 1823 года: „России и итальянская опера – это представители рая небесного” (цитирую по Лотману 1980:390), а также итальянскими цитатами, тоже почерпнутыми Пушкиным в оперном репертуаре: “Idol mio” (Пушкин 1963-1964:V:185) или “Corpo di Vasso” (*Египетские ночи*) – выражения, часто встречающиеся у Россини.

Действие опер *Танкред* и *Турок в Италии*, поставленных как раз в те годы в России,<sup>2</sup> происходит на юге Италии, соответственно в Сиракузе и в Неаполе. Судя по ремаркам либреттистов, декорации неизменно изображают пышную южную природу, где всё утопает в цветах. Слова и искрящаяся, жизнерадостная музыка Россини вводят два постоянных элемента русского текста применительно к итальянскому пейзажу. Это, прежде всего, представление об Италии как о благословенном месте, где осуществлена полная гармония человека с природой:

Cara Italia, alfin ti miro.  
Vi saluto, amiche sponde;  
L'aria, il suolo, i fiori e l'onde  
Tutto ride e parla al cor.  
Ah! del cielo e della terra,  
Bella Italia, sei l'amor.  
(Romani 1993:15).

- 
- 1 Значимость оперы для создания русского образа Италии полемически подчёркивается А. Н. Веселовским, который критикует восприятие Италии с помощью клише, которое не соответствует действительности: „И мы охотно всему верим, не отдавая себе отчёт в том, что мир оперы в высшей степени условный мир, что он так и нравится нам, потому что условный, и мы любим забытья по временам и переменить среду. Оттуда наша любовь к путешествиям, перемене места, к прекрасному далёку: оттого везде хорошо там, где нас нет” (Веселовский 1916:8).
  - 2 В Одессе Пушкин слышал *Сивильского цырюльника*, *Сороку-воровку* и *Турка в Италии*, и, по всей вероятности, в 1817 и в 1834-35гг. в Петербурге не пропустил *Танкред*.

Той же идеей гармонии, представлением об Италии, как о рае на земле, проникнуты стихи Веневитинова *Элегия* (1826): „Про дивную страну очарованья,/ Про жаркую отчизну красоты!” (Веневитинов 1934:90), Пушкина *Кто знает край, где небо блещет* (1828): „Волшебный край”, и Козлова *К Италии* (1826): „Земля любви, гармонии чудесной,” (Козлов 1979:61). Баратынский так и называет Италию – „Элизий земной” (Баратынский 1957:201).

Отсюда вытекает второй момент: такой благословенный край, как Италия, не может не воздействовать целительно на душу, она – панацея от всех бед: “E scordare il ciel d'Italia/ Ogni pena si faga.” Сказанное у Россини, мы находим у Веневитинова (*Италия*, 1826):

Там гордо я душою воспарю  
Под пламенным необозримым сводом  
Как весело в нём утро золотое,  
И сладостна серебряная ночь!  
О мир сует! *тогда от мыслей прочь!*  
(Веневитинов 1934:91; курсив мой, П. Д.).

и в стихотворении Баратынского *Дядьке-итальянцу* (1834):

И кто, бесчувственный, среди твоих красот  
Не жаждал в их раю обрести навес или грот,  
Где б скрылся, не на час, как эти полубоги,  
Здесь Лету пившие, чтоб крепнуть для тревоги,  
*Но чтоб незримо слить в безмыслии златом  
сон неги сладостной с последним, вечным сном.*  
(Баратынский 1957:203; курсив мой, П. Д.).

Интертекстуальное чтение современных авторов и авторов прошлых веков заставляет русских писателей и поэтов первой половины XIX века видеть южный пейзаж Италии глазами северных путешественников, перенимать их шаблоны, где неизменно присутствуют пышная природа, синее море, ярко-голубое небо, холмы, поросшие миртом, лавром и янтарным виноградом. Типичный пример тому – стихотворение Пушкина *Кто видел край, где роскошью природы* (1821), посвящённое Крыму, где поэт использует те же образы, что в стихах об Италии.

Часто встречается эпитет „златой”. Златым пределом называет Пушкин Крым, а позднее и Италию. Словосочетание *златая Италия* – „Ночей Италии златой” (Пушкин 1963-1964:V: 30), „Язык Италии златой” (*там же*, 204) – становится стереотипом русского „итальянского текста”, предполагающим все приметы средиземноморского ландшафта: яркий свет, зной, прозрачный воздух, ясное небо. Баратынский пишет: „Лимон её *златой*” и „в безмыслии *златом*” (*Дядьке-итальянцу*, 1834; *курсив мой*, П. Д.).

В этот стереотипный текст русские вводят свой элемент: Италия как синоним весны. Для Пушкина, например, весенние месяцы, как правило, не в радость. В *Осени* (1833) Пушкина мы читаем:

Теперь моя пора: я не люблю весны;  
Скучна мне оттепель; вонь, грязь – весной я болен;  
Кровь бродит; чувства, ум тоскою стеснены.  
(Пушкин 1963-1964:III:262).<sup>3</sup>

Бывает также, что весна наступает внезапно, сразу переходя в раннее лето: когда вчера ещё лежал снег, а сегодня зелено. В Италии же, по представлению русских, всегда весна. Атмосфера вечной весны в стихотворении Козлова *Венецианская ночь* даёт разные оттенки сада, который в русском воображении сливается с мечтой об Эдеме, небесном саду вечной весны (см. Лихачев 1987).

На бинOME итальянская природа-весна<sup>4</sup> настаивают писатели, которые жили в Италии: „Здесь весна в полном цвете: миндальное дерево покрыто цветами, розы отцветают, и апельсины зрелые падают с ветвей на землю, усеянную цветами”, – пишет Батюшков в письме (Батюшков 1989:П:535). *Вечная весна* это хронотоп Италии для Вяземского (Флоренция 1834), Гоголь в письме Балабиной (1838) пишет:

3 Это восприятие весны связано с двумя факторами у Пушкина: с его психофизической индивидуальностью и со стремлением разработать по-новому темы романтиков. (Лотман 1980:312).

4 В палитре Вячеслава Иванова, когда он пишет стихотворение *Весна (Италия)*, 1903), фигурируют лазурь моря, белизна анемонов и запах цветущего миндаля.



*Какая весна! Боже, какая весна!* Но вы знаете, что такое *молодая весна, свежая весна* среди дряхлых развалин, зацветших плющом и дикими цветами... *Удивительная весна!* (Гоголь 1988:1:310; курсив мой, П. Д.).

Эти гоголевские слова мы находим в вечно цветущей природе в рассказе *Рим* и в описании наступления весны в пригороде Флоренции у А. Григорьева:

Итальянская весна дышала всем, чей ей дано дышать: и целыми стенами роз по стенам садов в городе и по дорогам за городом, и блестящей совсем молоденькой, разноотливистой зеленью в Кашинах и целыми роями ночных светляков в траве... (Григорьев 1988:263).

В начале прошлого века Италия воспринималась в виде стереотипного образа средиземного края, но уже в 30 годах Италия воспринимается как особое своеобразное эстетическое пространство – становится мерилom определения красоты пейзажа. Пушкин в стихотворении *Кто знает край, где небо блещет* (1828) прибегает к тем же описаниям природы, которые фигурируют в стихотворении 1821 года, посвящённом Крыму, но превносит дополнительный эстетический элемент. Италия это „Страна высоких вдохновений.../ Где пел Торквато величавый.../ Где Рафаэль живописал.../ Где в наши дни резец Кановы/ Послушный мрамор оживлял”. Вяземский в стихотворении 1836 года *Kennst du das Land?*\* (очевидная цитата из Гёте) описывает красоту соседнего с Петербургом Ораниенбаума стереотипами, обычно служившими для описания Италии: „светлый берег, голубой залив, всё цветёт, всё благоухает, золотые дни.” Этот выбор сделан сознательно, по здравом размышлении. Ораниенбаум оказывается красивым и привлекательным потому, что там „север смотрит югом”, но имеется в виду не юг вообще, а конкретно аппенинский полуостров, Италия, представляющаяся „волшебной страной” потому, что её красота вдохновила таких мастеров, как Тассо и Тициано. Именно об этих двух ипостасях – о её природе и о её культуре –<sup>5</sup> пишет Вяземский:

---

5 Взаимосвязь искусство-природа сказывается и в том, что символом Италии стали: лавр, мирт и „померанцы”.

Dahin, Dahin (Жуковский) наш Торквато!  
Dahin, Dahin наш Тициан – Брюллов!

Для лиры там есть муза вдохновений,  
Для кисти есть харита красоты! (Вяземский 1986:255).

В 30 годы восприятие итальянской природы развивается по двум линиям: с одной стороны, все более прививается использование стереотипов итальянского пейзажа, ощущаемого как жаркий и сияющий юг (Bloch 1994:II:897-899), которому русские противопоставляют тоже стереотипный образ своей страны, определяемой как Север – сумрачный и холодный: „суровый край снегами покровенный”, с его „непроходимыми дорогами”, „дрянными избами”, где веет „бурнодышащий, полночный аквилон.” С другой стороны – природа средиземноморья, залог вдохновения для поэтов и художников, становится фактором культуры, одним из элементов, с помощью которого русские утверждают свою духовную близость с Италией. В Ораниенбауме Жуковский работает в том же эстетическом климате, в каком работал Тассо в Италии. Сто лет спустя Муратов установит признаки духовной близости России с Италией в природе, которая обычно окружает подступы к храму. Так, вдоль дороги, ведущей к Монастырю Монте Оливето, растут кипарисы и сосны; запах хвои, шелест листвы, крик иволги напоминают писателю леса, окружающие русские монастыри (Муратов 1924:II:132). Ландшафт, здесь как и в Субиако, отражает средневековую эстетику природы, общую основателям монастырей (см. Lichačev 1991, Piretto 1994). На россыпи Эпиполи близ Сиракузы Муратов узнаёт знакомый аромат, аромат „нашей скромной мяты”, – пишет он. Эта бытовая деталь становится символом синтеза греческой культуры, распространённой также на берегах Чёрного моря, с русской культурой.

#### *Эстетическое пространство*

В первой половине прошлого века, когда „итальянский текст” находился ещё в стадии формирования, два термина повторялись в изображении Италии: *вдохновение* и *нега*. У Венеитинова Италия – „Отчизна вдохновения” (*Италия*,

1826), у Пушкина – „страна высоких вдохновений” (*Кто знает край, где небо блещет*). „В объятиях нег и в творческом покое/ Я буду жить в минувшем среди певцов,” (*Италия*, 1826) пишет Веневитинов, а Баратынский: „Родина неги, славы богата” (*Небо Италии, небо Торквата*, 1843). Если *вдохновение* – понятие однозначное, синоним творческого взлёта, второй термин полисемичен. Нега в „итальянском тексте” означает наслаждение красотой природы: у Вяземского мы читаем „в роскошной неге юга” (*Ни движенья нет, ни шума*, 1866), означает беспечную, беззаботную жизнь: „В самом деле, здесь, в тёплом, влажном, вулканическом воздухе, дыхание, жизнь – нега, наслаждение, что-то ослабляющее, страстное”. (Герцен 1956:III:111). У Веневитинова *нега* приобретает, однако, несколько иное значение; нега это также блаженство, упоение: „нега вдохновения”, сопряжённая с „творческим покоем”, напоминающим “*otium literatum*” древних римлян.

Италия это земля поэзии и искусства, это идеальное пространство для творчества, для оптимальной реализации творческого потенциала. Козлов называет её „Италия, Торкватова земля” (*К Италии*), Баратынский даёт аналогичное название своему стихотворению: *Небо Италии, небо Торквата* (1843 ?).

Восхищение поэзией Петрарки и Тассо, которым пропитаны стихи Козлова (*Венецианская ночь*, 1825): „И вдали напев Торквата/ Гармонических октав”, Пушкина: „Но слаще, среди ночных забав,/ Напев Торкватовых октав!... С ней обретут уста мои/ Язык Петрарки и любви” (Пушкин 1963:1964:V:30) перекликается с восторгами Байрона, Гёте (в драме *Torquato Tasso*) и „пионера [русской] итальяномании” Батюшкова (см. Данченко 1973:6), который уже в 1808 посвятил стихотворение Тассо, перевел октавы из первой песни *Освобождённого Иерусалима* и попробовал свои силы как переводчик *Неистового Роланда*<sup>6</sup> и сонетов Петрарки, демонстрируя таким

6 „Вы без малейшего усилия следуете за чародеем, вы удивляетесь поэту и в сладостном восторге восклицаете: какой ум! какое дарование! а я прибавляю: какой язык!

Так, один язык итальянский (из новейших, разумеется), столь обильный, столь живой и гибкий, столь свободный в словосочинении, в выговоре, в ходе своём, один он в состоянии был выражать все игривые мечты и вымыслы Ариоста, и как ещё в теснейших узах стихотворства (Ариост писал октавами).” (Батюшков 1989:II:123).

образом свою глубокую приверженность итальянским поэтическим канонам. В 1815 он писал:

ни один язык не может выразить постоянной *сладости* тосканского и особенной сладости музыки Петрарковой. (Батюшков 1989: II:131; *курсив мой, П. Д.*)

Уже первые десятилетия прошлого века постоянным ориентиром для русских поэтов были Петрарка, Тассо и Ариосто, а вторым предметом восхищения „сладостный” итальянский язык. Таким он представляется Пушкину, Веневитинову („песней сладких дар” – *Италия*), Вяземскому в стихотворении *Прелестен вид, когда при замирании дня* (1863 или 1864):

Мир фантастический, причудливый, прелестный!  
Кому твои мечты и таинства известны,  
Кто мог уразуметь их *сладостный* язык,  
Кто чувством в этот мир загадочный проник,  
О, тот сокровища поэзии, изведаль!  
(Вяземский 1986:384; *курсив мой, П. Д.*).

Эти последние ориентиры встречаются век спустя и у Мандельштама:

Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг –  
Язык бессмысленный, язык солёно-сладкий.  
И звуков стакнутых прелестные двойчатки –  
Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуг.  
(Мандельштам 1993-1994:III:72; *курсив мой, П. Д.*).

Итальянский язык – это язык поэзии, средиземноморской культуры, частью которой чувствует себя Мандельштам, наряду со своими предшественниками (Струве 1962:601-614). Через неё осуществляется желанное слияние северной грусти с солнечностью древнего юга (*Ариост*, 1933):

На языке цикад пленительная смесь  
Из грусти пушкинской и средиземной спеси.  
(Мандельштам 1993-1994:III:70).

Италия как эстетическое пространство – это не только поэзия, но и изобразительное искусство. В текстах прошлого века то и дело упоминаются Канова и особенно Рафаэль. Пушкин цитирует их, видимо, подражая Байрону, в дальнейшем Канова и Рафаэль служат как бы мостом к Италии: достаточно вспомнить *Портрет* Гоголя и итальянские рассказы Тургенева.

Интерес к Рафаэлю не однозначен. С одной стороны, вся эстетика XIX века основана на античности и на Возрождении, где эстетические и этические ценности неотделимы одна от другой. В понятие красоты входит безмятежность, гармония как воплощение греческого идеала красоты и добра. Достоевский видит в Сикстинской Мадонне символ красоты, которая спасет мир, красоты, которая в русской культуре всегда связана с понятиями истины и добра. Итальянское искусство Возрождения становится прибежищем от удушающей атмосферы эпохи Николая первого (Billington 1970:346-351). С другой стороны именно этот неподвижный, окостенелый взгляд на действительность, возникающий из убеждения, что упорядоченность это благо, внушает интерес к таким художникам, как Рафаэль, в мировоззрении которого нет места ни сомнению, ни тайне.

В начале нашего века, несмотря на то, что Возрождение продолжает быть связующим звеном между Россией и Италией, предпочтение отдаётся другим художникам, Рафаэль не отвечает больше духовным запросам. Литературный критик и искусствовед Грифцов пишет:

Круглое лицо многих Мадонн Рафаэля оставляет нас холодными. Их опущенные глаза таят в себе не тайну, а безразличие, их поза выражает для нас не божественное преодоление человеческих мук и страстей, а условное живописное спокойствие. Та же дрезденская Мадонна с св. Сикстом кажется непоправимо испорченной жестокостью зелёной занавески и похожими на ёлочные украшения ангелочками. (Грифцов 1914:208).

Интерес к мистицизму, желание проникнуть в суть вещей побуждает символистов обратить внимание на таких художников Кватроченто, как Фра Анджелико, Гоццоли, Липпи, продолжавших традиции средневекового искусства. Средневе-

ковыми легендами и религиозностью пронизаны картины Джованни Беллини.<sup>7</sup> „И в святые дни Беллини” – пишет Брюсов в стихотворении *Лев святого Марка* (1922).

### *Святое место*

Через Джованни Беллини Италия воспринимается как „святое место”. Муратов первым почувствовал необходимость зафиксировать образ исчезнувшей или обречённой на исчезновение Италии (в XIX веке никто этой потребности не ощущал), Италии, не тронутой индустриализацией, сохранившей свою древнюю культуру и даже ещё не предчувствовавшей той ломки, которая произойдёт с наступлением XX века. Для Муратова и его современников картина Беллини *Священная аллегория* символизирует духовность Италии, воспринятой как святое место памяти, хранящей культурные многовековые ценности (Deotto 1996:65-66).

В „итальянском тексте” русского XX века три элемента закрепляют за Италией, к этому времени претерпевшей глубокие изменения, её прежнее место: это итальянская природа, всё итальянское искусство и символ наслаждения жизнью, символ самой жизни – вино. Упоминание о вине часто встречается не только в воспоминаниях, но и в поэзии и в прозе многих авторов – таких, как Гумилёв и Блок, как Зайцев и Осоргин. Вино это непременно деталь этой „Богом избранной страны”, „этого святого места”. Муратов утверждает, что для того, чтобы подлинно узнать Италию, недостаточно воскресить её прошлое силой воображения, надо совершить древний обряд дружбы – „преломить с ней вместе хлеб и разделить с ней чашу её вина” в тени *перголати*. Дары земли являются постоянной связью между прошлым и настоящим.<sup>8</sup>

7 Дзери пишет: “Quanto a Giovanni Bellini, il termine di «Rinascimento cristiano» non suona inappropriato; in lui le forme rinascimentali sono percorse da una linfa altrettanto intrisa di *religio*, quale era stato l'antichissimo paganesimo orfico col suo senso di sacralità universale esteso a tutte le creature, con la sua accettazione del lavoro campestre quale rito solenne e misterioso. Giovanni Bellini resuscita (...) quel senso di religiosità autentica che nelle *Georgiche* и così vivo (...)” (Zeri 1989:17)

8 „Каждая область, каждый город готовы много рассказать ему [путешественнику] о себе не только теми словами, какие могут быть

*Мифология и античность*

Мифология и античность переплетаются в итальянском тексте. В начале XIX века вторая преобладает – и в эпистолярном жанре, и в поэзии. Любимые места Батюшкова и Баратынского – Неаполь, Помпей, вообще Кампанья. Их впечатления были навеяны поэзией Вергилия – Энеем, Елисейскими полями, Кумской Сибиллой – летописями Плиния, Тацита, Сенекой и Цицероном.

Интерес к античному миру отражается и в картинах художников, подолгу живших в Риме. Они воплощают своё стремление к идеальной красоте в итальянском пейзаже и переосмысливают итальянскую действительность через призму античности; их любимые темы – праздник по случаю сбора винограда, где итальянские красавицы, похожие на Венер и на Вакханок, пируют с чашей вина в руке, танцуют и играют (Sarabianov 1990:64-65). Таким образом русские художники вносят свой вклад в существовавшее в России представление об Италии.

Античный мир как ключ к пониманию Италии появляется снова в начале нашего века, но центр внимания переносится на мифологию. Главная заслуга в этом принадлежит Вячеславу Иванову. Лациум, Кампанья и Сицилия предстают в духе мифов, где звучат греческая идиллия Феокрита и Тибулловы элегии, которые Мережковский слышал „под миртовой кущей Рима” (*Тибур*, 1891, ср. Мережковский 1973:6/XXIII:171). В кратере Везувия поэт чувствует хаос, „проатец вселенной”, а в своём сердце – искру, зажжённую Прометеем (*Везувий*, 1891, ср. Мережковский 1973:6/XXIII:168). Иванов, на которого Муратов опирается, в мифологическом прочтении Сицилии, воскрешает древнюю Сиракузу через миф Аретузы, где воспроизводится пейзаж, достойный Феокрита, где под серебристыми оливами поют Музы Пиндара (*Сиракуза*, 1903). Таормина становится символом трагедии, воплощённой в музее Мельпомены и в культе Диониса, отождествлённого с Солнцем. Таорми-

---

написаны в книгах, не только немой речью картин и статуй, но и тёмным природным языком вещей, несозданных рукой человека. Чего-то существеннейшего не поймёт он никогда в образе Тосканы или Лациума, если не испробует сока тосканских или латинских лоз, пронизанного всеми искрами божественного огня, упавшего однажды в землю Италии.” (Муратов 1924:III:125).

не угрожает мрачный Тартар, некие подземные силы, якобы таящиеся в недрах острова (*Таормина*, 1903). Озеро Неми это *Speculum Dianae*, где совершается обряд в честь Дианы Аирицынской, вокруг Субиако, где до появления Святого Бенедикта и христианского мира царствовал Пан.

### *Народ*

Из вышесказанного вытекает, что к русской Италии точно подходит определение Лотманом „художественного ансамбля как бытового пространства”, необходимые элементы которого: по временной оси – совмещение различных эпох, по пространственной – всевозможных жанров, а также человеческая фигура – обязательный элемент культурного ансамбля (Лотман 1992-1993:III:318). С самого начала в трактовке Италии присутствует, как его неотъемлемая часть, человек. Категория *народа* занимает ведущее место в итальянском тексте, она ведёт своё начало от интертекстуального чтения. Пушкин и Козлов унаследовали от Байрона образ гондольера, но, в отличие от байронского,<sup>9</sup> их гондольер продолжает петь октавы Тассо, как и положено на родине поэзии такому артистическому народу, как итальянцы. Батюшков и Герцен заимствуют образ „лазарона” – символ веселья, наслаждения жизнью, а Гумилёв в стихотворении *Неаполь* (1913) сравнивает „лаццарони” с Везувием:

Сладко нежится Везувий,  
Расплескавшись в сонном небе  
Бьются облачные кони,  
Поднимаясь на зенит,  
Но, как истый лаццарони,  
Все дымит он и храпит.  
(Гумилев 1989:259).

Наверняка навеян Стендалем (Crouzet 1991:115-116) и стереотипный образ черноволосового неаполитанца со сверкающими глазами; он, конечно, музыкант, певец и прирождён-

---

9 "In Venice Tasso's echoes are no more,/ And silent rows the songless gondolier;" (*With Byron* 1907:61).



ный актёр, наделённый талантом импровизации, как герой *Египетских ночей* Пушкина.

В XIX веке стереотип неаполитанца, певуна и актёра, распространяется на итальянца вообще: “Ce peuple n’y rouit le beau” пишет Стендаль: на эти слова откликаются герой рассказа Гоголя *Рим*, который в простых жителях столицы замечает „черты художественного инстинкта и чувства” (Гоголь 1959:III:220), и Герцен при описании Италии и её жителей (*Venezia la Bella*, 1867):

Италия и в будущем будет Италией, страной синего неба и синего моря, изящных очертаний, прекрасной, симпатической породы людей, людей музыкальных, художников от природы. (Герцен 1987:II:408).

Аполлон Григорьев в поэме *Venezia la Bella* (1858) подчёркивает способность соединения музыки:

И ты не сжалась в тесный круг избранный,  
А разлилась по всей стране родной,  
Божественной Италии канцона!  
Ты всем далась – от славных теноров  
До камеристки и до ладзарона  
До гондальеров и до рыбаков...  
И мне, прищельцу из страны туманной,  
Звучала ты гармонией нежданной.  
(Григорьев 1990:I:209).

В гоголевском описании римлян, простого римского народа, подчёркивается его жизнеспособность, умение веселиться, „жуа де вивре”, особенно во время Карнавала:<sup>10</sup>

И весёлость эта прямо из его природы; ею не хмель действует, – тот же самый народ освищет пьяного, если встретит его на улице. (Гоголь 1959:III:220).

Чувствуется и влияние Стендаля,<sup>11</sup> ценившего темперамент итальянцев. То же восприятие – у Герцена:

---

<sup>10</sup> Уже Гёте в известном описании римского Карнавала подчёркивал роль народа как протагониста, жизнерадостную толпу, движимую неудержимым желанием веселиться (ср.: Goethe 1993:542).

Le peuple s'amuse, дурачится от души, из всех сил, с большим комическим талантом в декламациях и словах, в выговоре и жестах, но без кантаридности парижских Пьерро, без вульгарной шутки немца, без нашей родной грязи. Отсутствие всего неприличного удивляет, хотя смысл его ясен. Это шалость, отдых, забава целого народа, а не вахтпарад публичных домов... (Герцен 1987:II:406).

Переняв эти шаблонные образы, русские добавляют и своё восприятие итальянца, которое исходит из противопоставления Север-Юг. Влюблённость русских в итальянцев связана с русским идеалом физического здоровья, раскованности и ярко выраженной индивидуальности; именно поэтому Италия и итальянцы приобретают в их глазах такую притягательность:

*Неопределённые цвета, неопределённые характеры, туманные мечты, сливающиеся пределы, пропадающие очерки, смутные желания – это всё принадлежность севера. В Италии всё определено, ярко, каждый клочок земли, каждый городок имеет свою цель, каждый час своё освещение, тень, как ножом, отрезана от света, нашла туча – темно до того, что становится тоскливо; светит солнце – так обливает золотом все предметы и на душе становится радостно. (Герцен 1956:III:113, курсив мой, П. Д.).*

Итальянцы для русских это не только энергичный, жизнеспособный народ с природным чувством красоты, но и народ сам по себе красивый. Физически совершенная Аннунциата описывается Гоголем в рассказе *Рим*. В письмах Герцена тоже подчёркивается красота „романского племени”: безупречны лица женщин Велетри и Альбано, стройны и пластичны итальянцы, как будто сошедшие с картин Эрколе де Роберти.

Это наблюдение интересно, оно предвещает особый подход русских к Италии через живопись, подход, который лучше всего отражен в *Образах Италии* Муратова. По мнению Муратова, и житель деревни, и житель города – это *народный человек*: „явление органическое, как бы вполне параллельное «флоре и фауне» некой определённой зоны” (Муратов 1924б:

---

11 Что касается влияний Стендаля на творчество Гоголя см. D'Amelia 1995.

189):<sup>12</sup> народный человек это крестьянин, ремесленник, рыбак, – все они неразрывно связаны с определённым пейзажем. Италия Муратова населена виноградарями, кузнецами и другими *фигурами в пейзаже*, обречёнными, однако, под напором индустриализации на исчезновение. У Муратова это не социальные, а художественные категории: народный человек это фигура в пейзаже, увековечивающая традицию. Её удаление сводит, по его словам, физический, культурный и духовный пейзаж к голому пространству, где хозяйничает машина (*там же*).

#### *Политическое пространство*

Русский итальянский текст XIX века воспринимает Италию и как политическое пространство. В нашем веке эта категория исчезает. Русские поэты, после неудачи декабристского восстания, обращают свои помыслы к Италии с её великим прошлым морских республик, республиканского Рима, рисуя её себе как идеал свободы и независимости (Martynov 1995: 133-142): „Я негой наслажусь на воле” (Пушкин 1963-1964: V:30) пишет Пушкин об Италии. Веневитинов выражает то же чувство в стихотворении *Италия*: „Под яхонтом сверкающих небес,/ Младой душой по воле разыграюсь”. Восприятие родины у русских поэтов неизменно окрашено политическими мотивами. „И надо всем хозяйский кнут,” – пишет Веневитинов в стихотворении *Родина* (1924).

Оживление политического интереса к Италии снова возникает у русских во второй половине XIX века, но на сей раз он диктуется не просто культурными интересами, а вполне актуальными событиями, такими, как революционные выступления 1848 года, карбонарское движение, Маццини, Гарибальди. Италия снова выступает как знаменосец свободы: Гарибальди для русских людей, в предверии отмены крепостного

---

12 В этой статье писатель подробно анализирует понятие *народного человека*, связанное с проблемой индустриализации, которая воспринимается Муратовым как угроза гармонии человека с природой, как „вторжение механического внепейзажного мира в мир органический и пейзажный”.

права, это идеал революционера. Недаром его горячо пропагандировал Чернышевский.<sup>13</sup>

### *Города*

Русский „итальянский” текст был обращён не только к Италии в целом, но и к отдельным городам. Пушкин, Веневитинов и Козлов, не зная на собственном опыте Италии, создают её глобальный образ. Единственный город, фигурирующий в их произведениях, это Венеция, воспроизводимая с помощью музыкальных и литературных реминисценций: Шекспира, Байрона и Россини (*Отелло*). Другой подход у их современников: Батюшкова, Баратынского и Вяземского, которые побывали в Италии и смогли отразить свои впечатления от некоторых городов, в частности Неаполя и Венеции. Примечательно, что при этом идеализация Италии иногда уступает место, в письмах и в воспоминаниях, и критическим замечаниям.

Лотман пишет:

Понятие географического пространства принадлежит к одной из форм пространственного конструирования мира в сознании человека. Возникнув в определённых исторических условиях, оно получает различные контуры в зависимости от характера общих моделей мира, частью которых оно является. (Лотман 1992-1993: I:497).

Именно это иное восприятие пространства – не только с точки зрения ландшафта, но и с точки зрения структуры территории – возникает у русских в Италии. Россия – это необъятные просторы, где разбросаны городки и деревни, объединённые единой русской культурой. Единственное исключение это Петербург. Италия же – полная противоположность. По историческим причинам у каждого итальянского городка и города своя физиономия, своя культура, что для русских представляет особый интерес. Герцен пишет об этом так:

---

<sup>13</sup> Что касается оношений между Россией и Италией Рисорджименто см. Venturi 1973.

Эта резкость пределов, определённая характеров, самобытная личность всего – гор, долин, страны, города, растительности, населения каждого местечка – одна из главных черт и особенностей Италии (...) Какая огромная разница в характере Пьемонта и Генуи, Пьемонта и Ломбардии; Тоскана несколько не похожа ни на северную Италию, или на южную, переезд из Ливурны в Чивитавеккию не меньше резок, как переезд из Террачины в Фонды. (Герцен 1956:III:113).

В XIX веке Италия для русских это прежде всего Рим, на который они смотрят через призму истории: город это колыбель истории, где переплетаются язычество и христианство, черты столицы римской империи с городом пап, где остатки прошлого живут на фоне красок и ароматов нетленной природы. Рим в русском тексте воспринимается как символ мощного государства, власти, величия, как всемирный центр католичества (Топоров 1990).

Батюшков в своих письмах называет Италию библиотекой, музеем древностей, а Рим – открытой книгой. Гоголь развивает ту же самую мысль в рассказе *Рим*:

(...) мир древний, шевелившийся из-под тёмного архитрава, могучий средний век, положивший везде следы художников-исполинов и великолепной щедрости пап, и, наконец, прилепившийся к ним новый век с толпящимся новым народонаселением. (Гоголь 1959:III:211).

Откликаясь на слова Байрона “O Rome my county! city of soul!”, Гоголь пишет о Риме: „Родину души своей я увидел, где душа моя жила ещё прежде меня, прежде, чем я родился на свет” (Гоголь 1988:I:307), вводя в русский итальянский текст новый элемент, который потом будет подхвачен и развит теми русскими, которые усмотрят в Италии соединительное звено с европейской культурой. Италия Гоголя это не экзотическая страна, у русских, путешествующих по Италии, не возникает *depaysement*, чувства типичного для человека, очутившегося в чужой обстановке; напротив, у них возникает ощущение, что они попали на идеальную родину. „Любовь к Риму, это – любовь к родине; тоска по Риму – тоска по родине,” – пишет Осоргин в статье *Чувство Рима* (Осоргин 1912а:

3). Для Вячеслава Иванова Италия – вожденный приют после долгих скитаний:

Вновь, арок древних верный пилигрим,  
В мой поздний час вечерним «Ave, Roma»  
Приветствую, как свод родного дома,  
Тебя, скитаний пристань, вечный Рим.  
(Иванов 1978:296).

Гоголевское определение Рима, сравнение площади Сан Марко Вяземского (*Венеция*, 1853) с залом, украшенным Сансовино („Убрал залу Сансовино/ Крыша ей – небесный свод.”), и образы Венеции, предлагаемые литературным критиком Перцовым (Венеция – город-дом, а её площадь – гостинная для приёма путешественников-туристов под звуки оркестра) – всё это прелюдия к отождествлению Италии с домом, то есть с тем, что человеку роднее.

Иногда Италия представляется мне моей собственной квартирой. Вот её приёмная – Венеция... Вот моя библиотека и картинная галерея – Флоренция... Вот мой деловой кабинет – Милан... Вот Рим – моя святая святых, склад ценностей неизречных, собранных моими предками и мной преумноженных... А вот мой балкон – это Неаполь. (Осоргин 1912б:3).

В XX веке „родина души” – не Рим, а Венеция; одним из доказательств тому служит стихотворение Брюсова 1902 года, перекликающееся с высказываниями Гоголя о Риме (*Венеция*, 1902):

Здесь пришлец я, но когда-то здесь душа моя жила  
Это понял я, припомнив гондол чёрные тела.

Это понял я, повторяя Юга полные слова,  
Это понял я, лишь увидел моего святого Льва!

От условий повседневных жизнь свою освободив,  
Человек здесь стал прекрасен и как солнце горделив (...)  
(Брюсов 1974:1:351).

Венеция, как было сказано выше, всегда жила в сердце русского человека, любившего Италию, но первым полным „ве-

нецианским текстом” мы обязаны Вяземскому. Текст продолжает служить ориентиром для поэтов и писателей XX века. Прежде всего отдаётся дань Байрону при описании площади и собора Святого Марка, Кампаниле, Дворца дождей, тюрьмы Пиомби. Это его образы перепеваются в „злате, жемчуге и сапфире” Вяземского. Но позиция Вяземского интересна ещё и потому, что она предвещает мотивы, которые станут ведущими в восприятии Венеции русскими поэтами начала XX века: образ умирающего города, который сохраняет своё обаяние, особенно при серебристом свете луны или при перламутровых отблесках лагуны, образ города-миража. Вот как Вяземский описывает венецианские каллы (*Венеция*, 1853):

Здесь – прозрачные дороги,  
И в их почве голубой  
Отражаются чертоги,  
Строя город под водой.

Экипажи – точно гробы,  
Кучера – одни гребцы.  
(Вяземский 1986:315).

В этих стихах появляется понятие зеркальности, образ гондолы-гроба – ключевые мотивы толкования города в начале нашего века. В следующих стихах поэт создаёт образ города-сказки:

И весь этот край лагунный,  
Весь волшебный этот мир  
Облечётся ночью лунной  
В злато, жемчуг и сапфир;  
(Вяземский 1986:317),

и предвещает образ Трубникова, который в очерке *Моя Италия* (1908) рисует себе Венецию, которая в полночный час, в тишине, оживает, „согреваемая лунными лучами”.

В стихотворении *Прелестен вид, когда, при замирании дня* (1863/64) Вяземский подчёркивает призрачность всего, что окружает его в Венеции:

Как призрак всё глядит, и зыбь на влажном лоне,

Как *марево* глазам обманутым пловцов.  
(Вяземский 1986:383, *курсив мой*, П. Д.).

Тот же мотив использован Гумилёвым в стихотворении, посвящённом Венеции (1913):

Может быть, это лишь шутка,  
Скал и воды колдовство,  
*Марево?*  
(Гумилёв 1989:215, *курсив мой*, П. Д.).

Городу, который грустит, даже будучи освещённым пылающим закатом, противопоставляется шумная толпа, предающаяся праздной жизни на уютной площади гостиной. Мотив праздной жизни постоянно повторяется в русском тексте о Венеции, ассоциируясь с вечной радостью вечного Карнавала. Двойственным толкованием Венеции как места радости и одновременно скорби – „Предо мной царица моря/ Узорчатой и мрачной красотой/ Раскидывалась,” – проникнута вся поэма А. Григорьева *Venezia la Bella*, где даже баутта описывается как „наряд гробовой”. У Мандельштама „праздная жизнь” соседствует с кипарисами.

Совсем в иных тонах вспоминает о празднике (*Venezia la Bella*) Герцен. Под влиянием описания римского Карнавала у Гоголя его внимание больше привлекает поведение людей, умевших веселиться:

Это шалость, отдых, забава целого народа, а не вахтпарад публичных домов... здесь тешится народ, здесь тешится сестра, жена, дочь – и горе тому, кто оскорбит маску. (Герцен 1987:II: 406).

Карнавалом увлекутся позднее художники Мира искусства, воскресившие в начале XX века интерес к маскам Комедии дель арте, к Венеции XVIII века, где карнавал длился шесть месяцев в году и где стиралась грань между „быть и казаться”. Там, на берегу лагуны, освещённой призрачным лунным светом, веселилось рафинированное куртуазное общество томных взглядов и многозначительных улыбок, реверансов и поклонов, общество, так любившее наслаждения. Через призму этой Венеции русские художники и поэты рассматри-



вают Петербург (Топоров 1990), где при свете канделябров маячат красные домино и чудаки всех мастей (Ripellino 1974: 165-190).

Облик обоих этих морских городов призрачен благодаря постоянному соседству-взаимопроникновению земли и воды, игре зеркальной глади вод, создающей атмосферу, колеблющуюся между реальностью и небытием.

Первое сравнение Петербурга с Венецией мы находим у Вяземского: „И Невский сей проспект, иначе *Канал-гранде*.” (Вяземский 1986:383). Именно Вяземский первым упоминает живописцев, – Тинторетто, Тициано и Веронезе – которые в XX веке станут основой русского восприятия и её истории. Как подчёркивает Герцен, эти художники зафиксировали каждый шаг великой морской республики. От них отталкивается и Перцов, чтобы укрепиться в своей „врождённой идее” Венеции, Венеции Дожей, святого Марка, совета Десяти, „свинцовых тюрем”, „обручения с морем” (Перцов 1915:5).

В начале XX века Венеция изображается русскими писателями и поэтами, в том числе Муратовым, как двуликий город. Реальная Венеция Муратова ограничивается несколькими клише, присутствующими и у других авторов (у Брюсова, Иванова, Белого, Блока). Это Пьяццетта, Сан Марко, Torre dell'ogologio, чёрная шаль, гондола, зеркальца и стекло, атмосфера праздничности, создаваемая толпой туристов. Другое дело, что при этом создаётся ощущение, что всё это лишь бледная тень великого прошлого.

Однако для Муратова самое главное это воскрешение прошлого. Он распознаёт былую Венецию в картинах художников – единственном свидетельстве атмосферы города в период между XVI веком, когда Республика достигла вершины своей славы, и XVIII веком, временем увядания.

Венеция русского XX века создана из тех черт, которые мы определили как типичный для „русской” Италии *волшебный город*, где идёт *праздная жизнь*, достаточно пересечь лагуну, – считают Брюсов и Муратов – чтобы *оставить за плечами житейские тяготы*. Венеция *славится своим прошлым* морской республики, это *город искусства и поэзии*, более того, он – их воплощение. Вяземский пишет (*Прелестен вид, когда при замирании дня*):

Кому твои мечты и таинства известны,  
 Кто мог уразуметь их сладостный язык,  
 Кто чувством в этот мир загадочный проник,  
 О, тот сокровища поэзии изведаль!  
 (Вяземский 1986:384).

Неаполь, Рим, „римская Кампанья”, Сицилия, Венеция уже составляли географию „русской Италии”, но в начале нашего века границы расширяются, привлекая внимание русских и к другим местам, таким как Тоскана, Умбрия, Эмилия-Романья, Лигурия, Венето, благодаря, прежде всего, *Образам Италии* Муратова, который открыл Италию своим соотечественникам по-новому, целиком.

Русских поэтов начала XX века, в соответствии с их интересами, теперь в Италии привлекают Ассизи – фигура Святого Франциска, Фьезоле – Беато Анджелико, Флоренция – шедевры Возрождения, Данте и Леонардо, жизнь которого толкуется символистами в ключе оккультизма, магии. Италия символистов – это таинственная страна, где живут такие люди, как Савонарола и Леонардо. У Леонардо подчёркивается не его гениальность, а богатая натура, столь совершенная, что она как бы бросает вызов Богу.

### *Данте*

Данте, его творчество постоянно присутствуют в русской литературе. Ссылки на его произведения встречаются в русской литературе уже в середине XVIII века (см. Данченко 1973),<sup>14</sup> но в начале XX, когда Флоренция и Тоскана входят в русский маршрут путешествия по Италии, возрастает интерес к основным этапам биографии поэта. Правда, уже Вяземский в 1834 посвятил стихотворение Флоренции, но в нём Данте не

---

14 Я не буду рассматривать типичные мотивы, связанные с фигурой Данте в русской поэзии, поскольку в библиографии они широко отражены. Ограничусь лишь указанием на переводы *Божественной Комедии*, которая в начале XIX века воспринималась как образец бунтарства, а в начале XX века – как пример куртуазной поэзии. А. Н. Веселовский придерживается исторического подхода, смотрит на Данте как на средневекового поэта, который сумел дать полное представление о своём времени.

упоминается. Поэты серебряного века заинтересовались и творчеством, и жизнью Данте, который стал для них символом изгнанничества. Брюсов отождествляет Флоренцию с Данте и Боккаччо. Для Муратова „каждое восхождение под небом Тосканы” напоминает путь Данте по Чистилищу: Данте – изгнанник<sup>15</sup> тоскует по родному городу. Муратов тоже ощущает себя изгнанником и тоскует по Италии почти так, как Данте тосковал по своей Флоренции.

Тема изгнания, связанная с Данте, – неотъемлемая часть представления об Италии: уже Байрон писал: “Ungrateful Florence! Dante sleeps afar” (*With Byron* 1907:72). В стихах Ахматовой „Он и после смерти не вернулся/ В старую Флоренцию свою.” (*Dante*, 1936) и Мандельштама этот мотив углубляется (ср. Топоров 1990:78-79). Трагичная судьба изгнанника в собственной стране, доставшаяся обоим поэтам, в сталинские годы ощущается ими как дантовская.

Тот же Байрон говорит о Данте в Равенне “Happier Ravenna! on thy hoary shore,/ Fortress of falling empire, honour'd sleeps The immortal exile...” (*With Byron* 1907:73).

В начале XX века и у русских путешественников возникает интерес к этому прекрасному итальянскому городу. Данте, мавзолей Теодориха и Галлы Плацидии. Пинета Равенны и мозаика мавзолея Галлы Плацидии, не раз описанные в русской литературе, – вспомним стихотворение Блока *Равенна*, Вячеслава Иванова *La Pineta*, главу из *Образов Италии* о Равенне – их манят. Муратов назвал главу о Равенне „Мавзолей”, тем самым вводя новое клише: Равенна как город – мавзолей, хранящий остатки великого прошлого. Немноголюдные, тихие улицы Равенны наводили на мысль о смерти. В Пинете, „саду души Данте”, верхушки сосен образуют „вечнозеленый купол нерукотворного мавзолея”.

Русских путешественников начала века, кроме дантовской темы, в Равенну привлекала мозаика, чего нельзя сказать о путешественниках XVIII и XIX веков. Гёте и Стендаль игнорировали Равенну, а Тэн о городе и о мозаике отзывался отри-

15 Давидсон пишет: “(...) there was a further characteristic which was specific to Dante and of special appeal to the religious Symbolists. This was the fact that Dante was both pilgrim and poet; his works combine the example of a life, viewed as a spiritual journey, with the art which arose from this experience.” (Davidson 1989:17).

цательно. Мозаика, как известно, – византийское искусство,<sup>16</sup> в ней русские узнают своё. Византийское искусство в Италии заставило русских задуматься об истоках древне-русской живописи и предпринять самую настоящую переоценку иконописи. У византийского искусства двойственная природа:<sup>17</sup> проникнутое восточным и эллинистическим духом, оно является составной частью европейской культуры. Выросшее из византийской традиции, русское искусство, таким образом, тоже составляет часть европейской культуры. Общее представление об Италии, бытующее у русских, не очень отличается от присущего северным путешественникам: клише одинаковые – Эдем, райская природа, древний Рим, умирающая Венеция, родина искусства и поэзии, где все певцы и художники, Но русские внесли и кое-что своё. На сей счёт можно высказать два предположения:

1) На Италию русские проецируют своё стремление утвердить мысль о том, что Россия – часть Европы, в чём французы, англичане и немцы не нуждаются. Это стремление побуждает их искать в природе, искусстве и в быту Италии признаки, которые оправдывали бы их выбор Италии как духовной родины, их причастность к эстетическому пространству, к коллективной памяти, объединяющей средиземноморские страны.

---

16 Муратов использует мозаику для того, чтобы изложить теории, касающиеся отношений между римско-эллинистическим и византийским искусством.

17 Муратов так пишет о двойственной природе византийской живописи: „Византийская живопись совершила огромную творческую работу, соединив символизм с изобразительностью: она должна была создать новый мир образов, в одно и то же время подчинённых нормам священной символики и законам изображения, она создала новую действительность: умрозительную природу христианской легенды, которую изображала она с такой же последовательностью и убедительностью, с какой изображает вещи обыкновенной действительности тот, кто видит их своими глазами. И в этом отношении Византийское искусство, христианское искусство вообще, не было отлично от искусства Эллады, темой которого была всегда действительность мифа (...)” (Муратов 1928: 353).

Италия и Россия, каждая со своим неповторимым лицом, имеют общие корни в слиянии греческого мира с римским, что является залогом успешного диалога двух культур. Через Италию русские надеются установить свои древние связи с Европой. Мандельштам синтезировал эту надежду в неологизме „лазорье” (Ариост, 1933):

Любезный Ариост, быть может, век пройдёт -  
В одно широкое и братское лазорье  
Сольем твою лазурь и наше черноморье  
(...) И мы бывали там. И мы там пили мед (...)  
(Манделъштам 1993-1994:71).

Глубокое желание подтвердить духовную общность России с Италией толкает русских на поиски истоков не только в эстетическом плане, но и в повседневной, бытовой сфере: Батюшков в своих письмах ассоциирует улицу Толедо в Неаполе – „все лавки, дворец и гулянье” – с Невским проспектом, а наблюдая трактиры и купанье в море, он вспоминает дачников на Крестовском острове. В *Евгении Онегине* Пушкин, который никогда не был в Италии, идёт обратным путём: наблюдая Неву, Евгений слышит октавы Тассо, напоминающие ему венецианских гондольеров, представляет себе воды лагуны, Адриатические волны, их „волшебный глас”, то есть голос поэзии.

Герцен, наблюдая итальянских крестьян, усматривает в них ту же силу духа, позволяющую выносить бедность и непосильный труд, ту же мужественность и благородность внешности, что у русских.

А. Григорьев отметил непосредственность, с какой итальянские и русские зрители воспринимают спектакль:

(...) как и вообще многие черты типического, не стёртого итальянского характера, напоминали нам иногда черты славянские... Мы только выдержаннее или задержаннее, потому на вид суровее, но внутренне мы *страстны, как южное племя*: страстность наша не выделялась в типы, в картинность движений и определённости порывов – нам же, конечно, от этого лучше: перед нами много впереди!... (Григорьев 1988:281, *курсив мой, П. Д.*).

2) Русские питают иллюзию, согласно которой жизнь и искусство в Италии едины. А для русских искусство – синоним красоты и истины. Италия в представлении русских это эстетическая сфера, где жизнь протекает в некоем духовном пространстве, совершенство которого состоит не только в гармоничности внешних форм, но и в духовности, данной свыше, в уверенности, что красота спасёт мир. Можно найти подтверждение этому в статье-некрологе архимандрита Киприана после смерти Муратова:

Книга Муратова об Италии это – тихие думы об ушедшем, но это и оправдание человека перед лицом Божьим. Оправдание его духа, не рабствующего законам природного мира и рвущегося к Духу Божию. Всё то, о чём он пишет в этой книге, это ответ человечества, творящего на повеление Сотворшего. Это благодарственная песнь Создателю, так именно восхотевшему, чтобы человек творил по образу Сотворшего этот образ; чтобы благословенная почва италийская восприняла столько сокровищ древности и возросла столько духовных богатств: чтобы её воздух огласила терцинами Данте: чтобы под её солнцем вознеслись к небу колокольни этих церквей, и фонтаны освежали бы вечно текущей струей эти камни: чтобы Италия, как некий древний саркофаг, найденный на одной из её дорог, содержал в себе священные останки ушедшей в прошлое красоты. (Киприан 1951: 153).

#### ЛИТЕРАТУРА

- Баратынский, Е.А.  
1957 *Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1957.
- Батюшков, К.Н.  
1989 *Сочинения в двух томах*, Москва 1989: I-II.
- Брюсов, В.  
1974 *Собрание сочинений в семи томах*, Москва 1974: I-VII.

- Веневитинов, Д.В.  
1934 *Полное собрание сочинений*, Москва-Ленинград 1934.
- Веселовский, А.Н.  
1916 *La bella Italia и наши северные туристы*, „Огни”, 1916:I:7-18.
- Вяземский, П.А.  
1986 *Стихотворения*, Ленинград 1986.
- Герцен, А.И.  
1956 *Сочинения в 9-и томах*, Москва 1956:I-IX.  
1987 *Былое и думы*, Москва 1987:I-II.
- Гоголь, Н.В.  
1959 *Собрание сочинений в 6-и томах*, Москва 1959:I-VI.  
1988 *Переписка Н.В.Гоголя*, Москва 1988:I-II.
- Григорьев, А.  
1988 *Воспоминания*, Москва 1988, (см. *Великий трагик*, 262-294).  
1990 *Сочинения в двух томах*, Москва 1990:I-II.
- Грифцов, В.А.  
1914 *Рим*, Москва 1914.
- Гумилев, Н.  
1989 *Стихотворения и поэмы*, Москва 1989.
- Данченко, В.Т.  
1973 *Данте Алигьери. Библиографический указатель*, Москва 1973.
- Иванов, Вяч.  
1978 *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1978.
- Киприан  
1951 *Литература и жизнь. Образы Италии Муратова*, „Возрождение”, 1951:III/15: 151-153.

- Козлов, И.  
1979 *Стихотворения*, Москва 1979.
- Лихачев, Д.С.  
1987 *Избранные работы в трёх томах*, Ленинград 1987: I-III, (*О садах см.*: III:476-518).
- Лотман, Ю.М.  
1980 *Роман А. С. Пушкина „Евгений Онегин”*, Ленинград 1980.  
1992-1993 *Избранные статьи*, Таллин 1992-1993: I-III.
- Мандельштам, О.  
1993 *Собрание сочинений в 4-х томах*, Москва 1993-1994: I-IV.
- Мережковский, Д.С.  
1973 *Полное собрание сочинений в шести томах*, Hildesheim-New York 1973.
- Муратов, П.П.  
1924а *Образы Италии*, Берлин 1924: I-III.  
1924б *Искусство и народ*, „Современные записки”, 1924: XXII: 189.  
1928 *Византийская живопись*, „Современные записки”, 1928: XXXV: 339-363.
- Осоргин, М.А.  
1912а *Чувство Рима*, „Русские ведомости”, 4.2. 1912.  
1912б *По этапам экскурсантных мытарств*, „Русские ведомости”, 27.6.1912.
- Перцов, П.  
1912 *Венеция и венецианская живопись*, Москва 1912.
- Пушкин, А.С.  
1963-1964 *Полное собрание сочинений в 10-и томах*, Москва 1963-1964: I-X.



- Струве, Г.  
1962 *Итальянские образы и мотивы в поэзии Осипа Мандельштама*, в: *Studi in onore di E. Lo Gatto e G. Maver*, Firenze 1962:601-614.
- Топоров, В.Н.  
1990 *Италия в Петербурге*, в: *Италия и славянский миф. Советско-итальянский симпозиум*, Москва 1990:49-81.
- Трубников, А.А.  
1908 *Моя Италия*, Санкт-Петербург 1908.
- With Byron*  
1907 *With Byron in Italy*, London, 1907.
- Billington, J.H.  
1970 *The icon and the axe*, New York 1970.
- Bloch, E.  
1994 *Il principio speranza*, Milano 1994:I-II.
- Crouzet, M.  
1991 *Stendhal e il mito dell'Italia*, Bologna 1991.
- D'Amelia, A.  
1995 *Introduzione a Gogol'*, Bari 1995.
- Davidson, P.  
1989 *The poetic imagination of Vyatcheslav Ivanov*, Cambridge 1989.
- Deotto, P.  
1996 *Impressioni, dipinti, visioni: l'Italia nell'immaginario russo*, "Europa Orientalis", 1996: XV/2:51-76.
- Goethe, J.W.  
1979 *Viaggio in Italia*, Milano 1993.

- Lichačëv, D.S.  
1991 *Le radici dell'arte russa. Dal medioevo alle avanguardie*, Milano 1991: 301-302.
- Martynov, V.  
1995 *L'Italia nella visione storiografica di Stepan Ševyrev*, in: *I Russi e l'Italia*, Milano 1995: 133-142.
- Piretto, G.P.  
1994 *Monotono tintinna il sonaglio: considerazioni sul mito della steppa*, "Il piccolo Hans", 1994:83-84:45.
- Ripellino, A.M.  
1974 *Il trucco e l'anima*, Torino 1974.
- Romani F.  
1993 *Il Turco in Italia*, Milano 1993.
- Sarabianov, D.V.  
1990 *Arte russa*, Milano 1990.
- Venturi, F.  
1973 *L'Italia fuori d'Italia*, in: *Storia d'Italia*, Torino 1973:II:1462-1475.
- Zeri, F.  
1989 *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino 1989.

FROM THE BOOK TO THE INTERNET  
(AND WHAT DOES BAKHTIN HAVE TO DO WITH IT?)

*Miha Javornik*

The point of departure for this paper is the idea that there were three similar evolutionary phases in 20th c. culture. The first is marked by the transition from the word to picture and sound (film and television) in the first half of the century; the second one is connected with the rise of the personal computer in the 1980's, while the third one is defined by the unimagined proliferation of the global communication network, known in the nineties as the Internet. All of these stages are critically marked by a similar communication process in the culture itself or, rather, between the culture and its consumer or recipient. Specific to this process is its transition from an autocratic, authoritarian utterance to a democratic one. If, in defining these categories, we depart from the conception of linguistic communication as outlined in Mikhail Bakhtin's theory, it would be possible to say that we are dealing with the distinction between a so called monologic (authoritarian) and dialogic (democratic) orientation of discourse.

According to Bakhtin, the monologically oriented word is typical of poetry genres, while polyphony, heteroglossia, inner dialogism is typical of prose or, more precisely, of a novel of the second stylistic line (see Бахтин 1975:72-233), which evolved into an artistically complete, dialogic artistic creation in the literature of F. M. Dostoevsky (Бахтин 1972). The novel oriented towards the present, but with totally changed temporal coordinates, that speaks of a new literary image connected with contemporaneity, is a genre that in the most profound way breaks up various discourses inside a discourse itself (see Бахтин 1975). What Bakhtin has in mind here is, of course, heteroglossia and the inner dialogism of discourse, clearly represented by the syntagms *речь в речи* and *речь о речи*.<sup>1</sup> A literary character is constituted as an individual by the intertwining (break-up) of various utterances.

---

<sup>1</sup> In the paper the explanation of Bakhtin's well-known theoretical items is avoided. Therefore, different kinds of inner monologism are not specifically discussed.

It is clear from Bakhtin's conception that a subject is only constituted in context, which is defined mainly by discourse interaction. Several different utterances imply plurality, several perspectives, heteroglossia, which is considered a sign of democracy in culture itself as well as in social theory. On the other hand, the idea that a variety of perspectives on a given subject or heteroglossia make the conceptualization of a given subject/action, and, as a consequence, of a person as an individual hazy – sounds somewhat paradoxical, although it has been confirmed in practice.<sup>2</sup> The more different utterances/opinions we hear, the harder it is to form an idea about a subject and the greater the doubt in assessing it. This thought is essential in understanding the main phenomena in the 20th c. culture: an individual in the cross section of various utterances becomes de-placed, full of doubts about himself, without a clearly defined value system.

Bakhtin's polyphony which speaks of a process of liberating a literary character from the author's authority and make literature as democratic as possible, leads consequently to a dead end: a character that used to have a clear ideological profile becomes, due to various contextual utterances, increasingly heterogeneous, non-defined and elusive. As such, it ceases to exist as a classic literary character, which eventually leads to its (self-)elimination.<sup>3</sup>

This process pointed out a long time ago by critics first appeared in literature, can be observed in other spheres as well. A confrontation of the word (literature) with picture and/or sound in the 20th c. renews the process that leads from monologically oriented discourse to dialogic discourse, from monolithic conception to democratic options, from an ideologically clearly readable film character to more and more blurry and diffuse pictures of the character, relativizing his value as a character in the classic sense of the word. Within this evolutionary stage I am more interested in the process experienced by a recipient (viewer) than I am in the evolution of a film character itself. If a motion picture determines a viewer's position – a viewer has to buy a ticket for aesthetic pleas-

---

2 This idea ties this discussion to the information theory or/and to media studies.

3 An illustrative example of this kind of self-elimination can be observed in the Russian literature of the 1970's and 1980's – in soc-art or Russian conceptualism.

ure, and at a certain time he has to come to the place where the film will be shown. This kind of determination can be understood as a specific phenomenon of a monologic relationship. Undoubtedly, the system of the motion picture puts a viewer in a dependent and passive position. An important change in the relationship towards the viewer is established by television, which signals the first stage of democratization. Now the viewer can choose when he is going to turn the TV on and watch a film, and he will not even have to change location, he can view the film at home. This process of democratization eliminates temporal-spatial distance presented by a motion picture. Television, which means a transfer of picture and sound into privacy, is a process which would in Bakhtin's terminology be called familiarization, which is certainly (and also according to Bakhtin) a sign of democracy. A new stage in this process is brought about with the development of cable and satellite TV. A viewer can choose from various programs as well as from various discourses, on the same subject each in its own, different way.

If Bakhtin's idea that an individual's identity is constituted in discourse contexts is true, then the opportunity to choose from various TV programs is also a hardship for the viewer. In his search among different, yet similar options, a viewer is lost or begins doubting the authenticity, the truth of things that were said or seen. Understandably, this fundamental doubt also makes the viewer's reflection harder. The totality that once existed starts to crumble in this relationship as well. A feeling of heterogeneity penetrates the consciousness with increasing intensity. His own image becomes more blurred, dispersed and fragmented.

The above outline, which one could justifiably call a short course in postmodernism is, in fact, a framework for understanding communication that in the 1980's and 1990's has been fundamentally marked by the computer. Following the basic proposition, in this cultural phase it should also be possible to find similarities connecting a process of computer communication with the process of democratization that literature and film/television had undergone before. In the first phase of computer literacy, which also meant the penetration of the computer into private life (Personal Computer) we are dealing with a system structured in a complex way, a system that computer enthusiasts get excited about while discovering the laws of its functioning. At that time the most

widely used computer operational system (DOS) worked according to the principles of logically built structure. To move to more complex computer operations, we always have to perform specific commands first, which allow a more complex form of communication. Yet it is a form of communication that is planned and predictable in advance. In communication with the computer its user (note the distinction reader/viewer/user) has to follow strict rules, to make this communication (and application, for which the use of computer is intended) possible. Better knowledge of structural rules, which the computer operates with, brings greater success in its use. Therefore, at the early stage of computer technology, its user in specific way repeats the method known to structuralism.

In discovering the principles of computer communication, the user attempts to reduce the complexity of a machine to the main repeatable constituents of this communication and to discover basic communication principles among them. Therefore, from the standpoint of formalism this process could be called "laying the process bare" (обнажение приема). This attempts to discover the dominating feature, and its knowledge eases the understanding of the rules in computer communication. This communication with a computer is monologic by nature, reduced to the understanding of the elements and their relationships in a logically built hierarchical system of computer signs. In the event, if the user does not follow the order of commands or changes them, any communication is impossible. The computer system is built according to the principle of linearity, a temporally fixed repetition of signs planned in advanced. This emphasizes the monolithic character and hierarchically arranged structure of the machine, which strictly determines the guidelines of communication. This process, in which one could discover characteristics of modernistic aesthetics (see Turkle 1995), begins to change radically at the end of the 1980's with the rise of a new program system known as Windows. To be precise, the radical change comes about with Windows 95, which becomes an operational system by itself. The roles were switched: while previous variants of Windows worked as application within DOS, now the once predominant operational system exists only as archaic remains – as an application within Windows 95.

What is the change that fundamentally modified the communication with a computer? The first conclusion is based on a fact that will be supported by computer experts themselves. If it was possi-

ble to deconstruct DOS and get excited about the knowledge that a computer expert possessed because of his understanding of structural rules, Windows 95 does not provide this kind of pleasure. Windows 95 is a system that cannot be reduced to a few basic rules, the idea about their structure is blurry, foggy – even for a computer expert. The second conclusion is about the radical change in communication between the user and the computer brought about by Windows 95. While a command line appears in front of the DOS user, where he has to fill in the appropriate word/sign, so that after a certain linearly structured sequence a certain application will be performed, in Windows 95 numerous icons appear on the screen. The user does not have to type commands in successive sequence, instead, he has only to choose a certain icon and the operational system does everything else necessary for a certain application to operate.

Even more, several applications can exist on the screen simultaneously, their existence depending only on a click on the appropriate picture/icon. Again, the association with the TV remote control is symptomatic. With the introduction of Windows as a basic operational system a similar process is happening in communication as we were able to observe in the transition from motion picture to television or in growing TV network system. Just like motion picture (as a linear, temporally determined communication) was at one time (i.e., with the rise of TV networks) transformed into only one of the options simultaneously offered by various TV networks, the monologic operational system, DOS, changed into only one of the options offered on the screen by Windows 95. Just as many times in history the temporal aspect was overshadowed by the spatial aspect, the computer technology confirmed the process that has been demonstrated as an archetypal constant: polyphony, which implies decentralization and dehierarchization of everything monolithic. This means preference for the spatial aspect, i.e., it erases temporal boundaries between the individual phenomena and/or utterances.<sup>4</sup> Computer communication, too, (similarly to

---

4 It is not a coincidence that Bakhtin as well, in his understanding of polyphony emphasizes the importance of space and/or spatial perspective in works by Dostoevsky. Hence, taking Bakhtin's findings into account, the Bakhtinian and Dostoevskyian scholar Aleksander Skaza writes: "Dostoevsky saw and reflected his world in a space. In his works he attempted to organize all intellectual material from reality in a short period of time and to develop it ex-

TV) mostly depends on the user (viewer), who chooses between options, browsing with a mouse on a screen (or with a finger on a remote control). Windows by its character is therefore a mechanism which has basically built in the idea of heteroglossia – the user decides, according to his preference, which forms of communication (application) he will use. Among these applications there is also phenomenon of inner dialogics, since the program system can interactively respond to the user's command or utterance. It can consider it and offer him several options for the continuation of the communicative operation (cf. the role of the "Wizard" or "Assistant" in Office 97). Within Windows 95 this dialogism becomes essential, since the user can get lost among numerous options offered by the program system. At times, this can result in a negative attitude towards a computer and towards the utility of the program system.

If we interpret the statements on being lost in front of the computer in a different way, it is possible to say that the conversion of the monolithic and monologic computer system into a multifaceted (polyglotic) mechanism present an average user with an obstacle: previously learned machine rules are outdated. There are so many possibilities opened up by the new program system that the user trying to communicate with them can proceed only half-way. The user's communication in the decentralized world of the computer program system is only fragmentary, creating feelings of unease and powerlessness. Needless to say, postmodern criticism talks

---

tensively in a form of dramatic comparison. Understanding the world meant to Dostoevsky comprehending all its characteristics, its evolutionary stages as simultaneous, and to present them from the standpoint of a single moment" (see Skaza 1982).

Interestingly, Jola Škulj in her article on the question of conceptualization of the modernistic novel, also treats spatial form (spatialization) as the basic identifying category of modernistic prose. In her treatment she compares the notion of spatialization in J. Frank (*Spatial Form in Modern Literature*) with Bakhtin's notion of dialogism and comes to the conclusion "that the notions of spatial form and dialogic discourse imply a type of thinking that differs from the thinking belonging to logocentrism; furthermore, they presuppose [...] the understanding of truth as *aporetic* or as the interaction indicated by the word "dialogue" or the notion "double" in Kristeva's work. [...] In fact, spatiality as well as dialogism, if we follow Bakhtin's formulations, presuppose an entirely decentralized consciousness" (see: Škulj 1988).



about the diffused ego in the world of multiplicity, heteroglossia and fragmentedness.

These observations allow us to talk about repeatable phases of cultural development in various historical periods. A similar process that leads from monologism (monolithness) to polyphony in a literary work, happens in real life (of a viewer) at the transition from motion picture to global TV network. Just as from the viewer's point of view TV entails more choices, but it also places greater responsibility on him in judging the material that he, as a consequence, accepts as true and good, so the contemporary computer program system creates ever more complete and complex illusions of something that is supposed to be, in fact, also true. The more informative (in a broad sense of the word) the computer communication, the more complete the impact of word, sound and image/picture combination on the user, the sooner the user will choose the proffered form of information or, rather, the reality established by it, from among numerous options. There is no doubt any more that computer communication has influenced the transformation of man's identity in a profound way. The most noticeable modification of personality is created by a new form of communication with the computer, known as the Internet (the network of networks). This communication, again, is formed according to previously mentioned evolutionary phases.

If we ignore the more or less outdated communication Internet protocols (e.g., Gopher, Archive), the first important step towards mass communication is represented by the World Wide Web. This basic form of Internet communication reproduces the basic rules of writing. When we log on to a Web server we read a text from it that is organized in a similar way as any other text. The communication that we establish with this text is by its nature monologic and depends only on the context of the web page. In principle it does not say anything about the specifics of a particular utterer's point of view. The attitude towards the text on a Web server changes radically with the use of HTML language or, rather hypertext, allowing the user in-depth insight. Behind a marked (hypertext) link an endless number of contextual connections are hidden. Therefore, the marked utterance loses its monologic character, in the context of endless possibilities opened by hypertext, the meaning of the (hyper)sign and the entire text is relativized. The hypertextual phase of Internet communication marks the tran-

sition in understanding of the text as a conclusive whole/totality or as a monologic system to the idea of dissipation, fragmentedness and inconclusiveness of the text fostered by most post-structuralist theoreticians (Landow 1992).

A comparison with other forms of communication in the culture allows us to conclude that like others, the hypertext phase is not based on a principle of linearity, but it opens a possibility of endless choices and connections. The relationship is based, similarly to communication through the TV network or Windows, on the idea of spatial navigation, allowing simultaneous juxtaposition outside temporal determination and without hierarchy determined in advance. Understandably, the hypertext phase of communication explicitly realizes the principle of dialogism, heteroglossia, i.e., at this place of never-ending dialogue the figure of the author disappears and, as a consequence, also the subject as an entity with an evident ideological position disappears. To conclude we can say something similar to what we asserted with respect to the user-computer relationship in Windows 95. A person surfing on WWW feels confused and lost, faced with the endless choice of possibilities. How can he discover a possible identity that is going to give him a meaning, in the ever elusive and changing possibilities?

In the search for parallels between various stages of culture it can be noticed that the process of decentralization, polyphony and democratization in its extreme phase led to crumbling of identity, loss of one's own ego, relativization of values or to their abolishment. If Internet communication is understood within this paradigm, established by postmodern criticism, it seems a real paradox that internationally the use of Internet is growing by leaps and bounds.

If at every dominant stage of communication in the 20th c. culture there is a transition from an ideologically profiled utterance defining an individual (character) as a subject, towards noticeable decentering, dissipation of ego (and, as a consequence, to fogginess, which is often used to characterize the time we live in), then in the era of the Internet this dissipated ego is encountered from the very beginning. An example is the method of Internet communication known as IRC, MUD (MUSH, MOO). The main point of Internet chat (Internet Relay Chat) is in the fact that the user can log on the channel where under a pseudonym he builds – along with other real users – a virtual identity derived from his real and inti-

mate needs and desires. In principle, verbal communication (IRC) becomes much more complex and challenging with the rise of MUD (Multiple User Domains - Dimensions) and similar communication formats. MUD is by its nature a game – a maze (Dungeon)<sup>5</sup> in which users construct their own identities according to fixed rules, so that they would with corporate effort solve the puzzle and finish the interactive game. MUD does not entail only verbal simulation, since the participant takes over and builds an image/character on the screen, moves it around and in this way creates/directs a form of screen play. Unlike an "adventurous MUD" the other type (a social MUD") is based on creating one's own rules and own virtual world, in which the participants build a virtual state (MOO). Regardless of the type of interactive communication, the participant creates his identity in a dialogue (mainly verbal) with other participants. A theoretical possibility of being logged on to several channels simultaneously (or the possibility of creating several characters simultaneously within one MUD) allows several different virtual subjects to be built. These are always formed through the cross section of concrete polylogues – through various discourses. Therefore, building virtual identities is a clear example of the postmodernist explanation that the ego must be understood in the sphere of discourse.

Internet interactive communication is becoming a form of social laboratory for experimenting with forms of one's ego. Various simulations offer possibilities of understanding the complexity of the world in which a person builds his identity on a basis undetermined by a system of rules and social codes outlined in advance. The creation of a mental construct in which a person with the aid of a computer constructs a truth about himself, interacting with similar utterances from other participants, implies an idea of absolute freedom. Options in creating one's own (virtual) identity are unlimited. He can now construct virtual subjects which he cannot create or is afraid to create in reality. This offers the possibility that the person, enriched with the experiences from virtual dialogue, can free himself from real problems in communicating, his com-

---

5 At first the acronym MUD stood only for Multi-User Dungeon.

plexes and traumas. Thus interactive communication represents a kind of autotherapy for the lost ego.<sup>6</sup>

In interactive communication on the Internet the process of narration is different, since the existence of an adopted-fantasy image is defined by an intimate (safe) *mis-en-scène* (staging). The moment he is uncomfortable, the person can simply interrupt communication, without virtual communication affecting the real continuum in any way. Virtual subjects know real communication only through their discourse. This virtual identity, free from limitations and prohibitions, actually talks about reality under the mask of virtuality – about real desires, needs and inclinations that are revealed from the virtual polylogue.<sup>7</sup> If I can borrow Bakhtin's idea that every utterance is ideological or teleological, then it can be assumed that the utterance in virtual communication is free of most sublime forms. Recognizing (systemic) similarities in virtuality

---

6 Cf. a rumination of a MUD participant, quoted by S. Turkle: "I like to put myself in the role of a hero, usually one with magical powers, one on MUD, start a few conversations going, put out a question or two about MUD matters, and ask people to drop off replies to me in a special in-box I built in my mud 'office'. Then I put my character to sleep and go off and do some work. Particularly if I'm in some conflict with someone at work it helps to be MUDding, because I know that when I get back to the MUD I'll probably have some appreciative mail waiting for me. Or sometimes I use a few rounds of MUD triumphs to psych myself up to deal with my boss" (Turkle 1995:189).

7 These two statements by the participants in virtual interaction are symptomatic: "I was on the game talking to people about my problems endlessly [...] I find it a lot easier to talk to people on the game about them because they're not there. I mean, they are there but they're not there. I mean, you could sit there and you could tell them about your problems and you don't have to worry about running into them on the street the next day (Turkle 1995:198) "The more I do it, the more I feel I need to do it. Every couple of days I'd notice, it's like, 'Gee, in the last two days, I've been on this MUD for the total of probably over twenty-eight hours. [...] I mean I'd be on the MUD until I fell asleep at the terminal practically, and then go to sleep, and then I'd wake up and I'd do it again" (Turkle, *ibid.*). S. Turkle concludes that MUDs work as mediators for realization of fantasies that the participant projects into the virtual world: "Stewart's MUD serves as a medium for the projection of fantasy, a kind of Rorschach. But it is more than Rorschach, because it enters into his everyday life. Beyond expanding his social world, MUDs have brought Stewart the only romance and intimacy he has ever known" (Turkle 1995:194).

should therefore also mean a qualitative stage in building one's own sovereignty and autonomy in reality.

The undreamed of proliferation of Internet tools has led to an evolutionary phase that is comparable to the evolutionary stages in culture: a conglomeration of word, picture and sound. In the near future a total simulation will be created in which virtual characters will be connected through the network into a continuum composed of real images (seen on the screen) and real sound (sounds). This idea derives its credibility from unequivocal statements by the representatives from large computer corporations (Microsoft, Intel) about their development strategies, all of which include the expansion of the video-conference system. The first attempts towards total communication have already been made with some varieties of the Internet video telephone or, rather, with simpler interactive audio/video tools (Cuseeme).

If the communication of the 1980's, marked by the computer, in the beginning of the century was a process leading from word to picture and sound to create a film that can be observed, then this process is being repeated with Internet communication, and with remarkable speed. Along with these parallels one can see a continuation in the process of increasing television viewership during the 1960's and 1970's. For this process I borrow a term from Bakhtin's theory: familiarization. This means a way of profaning everything which was high, ideal and abstract (monologic – author's remark), to down-to-earth and tangible. Familiarization means, by its nature, a manner of democratization, a realization of polyphony in life. Therefore, the process of media democratization in the 20th c. also means a process of familiarization. The era of television and personal computer in fact means that technology is coming closer to, or is breaking into, the world of privacy (home). Television and computer have already become a virtually indispensable way of forming one's privacy and personality. The process of familiarization has obviously reached its highest stage with Internet communication. Friendship with the computer is not the same as interaction with television. Similarly, with hypertext communication (HTML), in interactive communication (IRC, MUD) a person is not just a passive participant of a certain, theoretically possible and once structured event (as seen by, for instance, an author of the TV show or a film director). A participant in interactive Internet communication constructs the event as an author among authors

(character among characters, subject among subjects). His real capability (or incapability) to structure himself as a virtual, seeming subject is again shown in a cross section of entirely real utterances or, rather, of real interaction. A tight bond is established between a computer (which allows the establishment of virtuality in an entirely real way) and a participant. This could be justifiably called the highest degree of familiarization. In Bakhtin's theory, familiarization is closely connected with the concept of carnivalization or, rather, a grotesque attitude towards the world, which is characterized by constant dynamicity of unity of diametrical opposites or by a dual (ambivalent) view in comprehending the world of human life (see: Бахтин 1972:206-207; Бахтин 1965:15-16).<sup>8</sup> The new social experience brought about by the Internet is being created in the cross section of two continuums (real and virtual) and is by its nature extremely ambivalent and grotesque. Similarly to Bakhtin's findings about the carnival – as the purest form of grotesque attitude towards the world – the participants do not perform in the interactive communication, but they live it.<sup>9</sup> Between real and virtual communication a web is being created where boundaries between levels are being eliminated: a dual word (двумирность) is being created. This phenomenon also has a function similar to the function carnival forms used to have in the culture of various periods.

---

8 According to Bakhtin, the principle of dialogism is realized in forms of folk culture of laughter or in forms of carnival culture. J. Kristeva (*Desire in Language*), too, understands these forms as something that despises causality and identity and exists only in relationships or through them. Dialogism and carnival presuppose language that tries to escape the linearity – lawfulness. (see: Škulj 1988).

9 It is interesting and indicative that the attempts to realize virtual relationship in real life (i.e., to terminate dual world) usually end unsuccessfully, which is also pointed out by S. Turkle: "In a second phase, players commonly try to take things from the virtual to the real and are usually disappointed. Peter, a twenty-eight-year-old lecturer in comparative literature, thought he was in love with a MUDding partner who played Beatrice to his Dante (their characters' names). Their relationship was intellectual, emotionally supportive, and erotic. Their virtual sex life was rich and fulfilling. The description of physical actions in their virtual sex (or TinySex) was accompanied by detailed descriptions of each of their thoughts and feelings. It was not just TinySex, it was TinyLovemaking. Peter flew from North Carolina to Oregon to meet the woman behind Beatrice and returned home crushed. "[On the MUD] I saw in her what I wanted to see. Real life gave me too much information" (Turkle 1995:207).

While they were degrading the monolithic character of a hierarchical system, they were, on the other hand, dynamizing it, hence, actualizing it anew. It is impossible to ignore the fact that at that time governments tolerated the carnival, even supported it and played a strictly defined role in it. The carnival juxtapositions, where every participant could put on a mask of his choice, reflected the idea of an upside-down world. The change of value signs, of social function and one's identity in effect led to the strengthening of existing ideas about the arrangement of the world and the relationships in it – as they exist in real world. Isn't it possible to understand the virtual world in a similar way – this upside-down world at the end of the 20th c. – as an attempt to strengthen the meaning and value of real relationships?

It seems that the Internet most clearly realizes those theoretical elements of postmodern conceptions that are connotated by Bakhtin's concepts of heteroglossia, carnivalization, dehierarchization, familiarization, etc. These Bakhtinian terms, each in their own way, speak of the same – about the transition of centralized (monologic) utterance to decentralized (dialogic) one. This process, which is usually illustrated in sociological terminology as a transition from autocracy, totalitarianism to democracy, marks the dominant phase of cultural evolution in the 20th c. Plurality and heteroglossia (heterogeneity), synonyms for democracy, together with the intensive pace in technology profoundly marked the conception of the subject-individual. At the beginning, the process indicating the disintegration of literary character into several realities (utterances), which led to the devaluation and elimination of the literary subject in the classical poetological sense of the word, could be observed only in literature. Later on, this process was repeated in the relationship film/television – viewer and computer – user. The multitude of heterogeneous images, most often composed of fragments of verbal utterances, which preclude the individual from complete reflection, leads to a dispersed subject, fragmentedness, loss of totality, crisis of identity, etc. Doesn't this similarity and parallelness in evolutionary phases speak for recurring structural laws, realized and actualized in culture in certain temporal stages in similar way?

Despite the fact that the forms of Internet communication clearly perform previously repeated and repeatable characteristics,

they also open a new phase of communication, that is to say, an opportunity for a new evaluation of one's self. An innovation in this communication is the fact that an individual does not appear in it in a role that would already inherently indicate an a priori destroyed image of one's own ego. A person, entirely liberated of a real social role has, in cyberspace (in this vacuum without any markers), a choice of countless possibilities. This theoretical vacuum creates an illusion of total freedom, inviting a creation of an ideal virtual state, where a person begins to create his own subject, starting from scratch and capable of achieving anything.

If we accept these observations as valid, and if we connect them with the findings regarding the growing use of the Internet, we can explain all this as a constructional phase in identity building. A communication participant is becoming an author of a new collective text, where his future characteristics are now being built. Heterogeneity, variety, fragmentedness and polyphony are becoming the signs of the creative phase, since a person creates the relationship entirely according to his own choice, originating from his own desire, need or inner impulse. This relationship, which attempts to suppress some social or historical experience, is in principle free, democratic and, as such, it offers the possibility of constructing a new identity.

Whether this self-therapeutic relationship in a final consequence means the awakening of the individual to a new value system or if it only means the intensification of postmodern schizoidness, for now remains anyone's guess.

#### LITERATURE

- Бахтин, М.М.  
 1965 *Творчество Франсуа Рабле*, Москва 1965.  
 1972 *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1972.  
 1975 *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975  
 (see: *Слово в романе*).
- Turkle, S.  
 1995 *Life on the screen [...]*, Simon&Schuster, 1995.



- Skaza, A.  
1982                    *Mihail Mihajlovič Bahtin*, in: Bahtin M.: *Teorija romana*, Ljubljana 1982.
- Љkulj, J.  
1988                    *The modern Novel: The Concept of Spatialization (Frank) and the Dialogic Principle (Bakhtin)*, in: *Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association. Space and Boundaries*, vol. 5, Munich: Iudicum 1988.
- Landow, G.P.  
1992                    *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, The Johns Hopkins University Press, 1992.



## REVIEWS

---

C. Any, *Boris Eikhenbaum. Voices of a Russian Formalist*, Stanford University Press, Stanford, California 1994, pp. 281.

Книга Кароль Ани представляет собой серьёзное изучение жизни и творчества Бориса Эйхенбаума, глубокий анализ его идей с момента их формирования (ещё в университетские годы) до полного созревания (в последних статьях).

Обширная библиография, включающая как официальные, так и личные документы (из переписки со Шкловским, частично неопубликованной, избранные страницы из дневника Эйхенбаума), свидетельствует о желании автора свести к первоначальному единству самые разные идеи Эйхенбаума, что и подчёркивается употреблением множественного числа: *Voices* (Голоса) в названии книги.

Опасность фрагментации культурного наследия Эйхенбаума была велика ещё несколько лет после его смерти (1959 г.), когда на Западе он был известен в основном, если не исключительно, как критик-формалист, а в Советском Союзе были более распространены его так называемые пост-формалистические работы.

Только в 1987 г. вышло в свет собрание его статей, в котором формалистические статьи были опубликованы наряду с неформалистическими, связанные нитью „объективности, объяснения, понимания и корректности” (стр. 22), характеризующих Эйхенбаума как человека и учёного, и нитью его „кумулятивного” знания (стр. 24).

Восемь глав книги как бы подразделяют развитие концепций Эйхенбаума на разные этапы. Первая глава рассказывает о его образовании, корни которого уходят в культурную традицию семьи, на фоне которой резко выделяется своей индивидуальностью дед по отцовской линии, талантливый поэт и математик. Строгое воспитание и почти маниакальный порядок, господствовавший в отцовском доме, отразились в пристрастии Эйхенбаума к точности.

Во второй главе рассказывается о дружбе Эйхенбаума с Осипом Бриком и об основании формалистических групп ОПОЯЗ-а (Общества по изучению Поэтического Языка) и Московского Лингвистического Круга. Охарактеризовав новое движение, возникшее в противовес академическому и марксистскому литературоведению, автор признаёт влияние на ОПОЯЗ „анатомического подхода”, описанного Белым в „Символизме”, и рисует картину разных критических течений в самой группе.

В третьей главе автор рассматривает роль Эйхенбаума как критика и как защитника соблюдения строгих правил формалистического метода в изучении литературного произведения. Новое внимание к размещению букв и к результату сближения их звуков как источнику значений – „звуковая семантика” – появляется в статье *Как сделана шинель Гоголя* и в анализе творчества Лермонтова, в котором встречаются фрагменты стихов, заимствованные у других поэтов и оживлённые изменением традиционных рифм и лексики.

Глава четвёртая отведена полемике между формалистическими и марксистскими критиками (цитируются замечания Мустангова, Перерезева и Медведева) и личному кризису Эйхенбаума, для которого формализм казалось бы потерял значение и перестал быть источником вдохновения. Выход из кризиса благодаря изучению творчества Толстого и Лермонтова, ставших его нравственными наставниками, и почти одновременный перенос внимания критика с творчества на автора объясняются не только его личным приспособлением к изменению политической обстановки, но и глубокой внутренней потребностью.

Новое произведение Эйхенбаума о Толстом является темой пятой главы. Оно является почти антитезой предшествующего строго формалистического исследования *Молодой Толстой* (1922). Исходя из теории литературной среды, Эйхенбаум считает теперь литературу ответом писателя на политические и социальные проблемы эпохи. Поэтому произведение о Толстом является очевидным знаком заката формалистической поры и конца группы ОПОЯЗ-а.

Шестая глава касается кропотливой работы дешифровки произведений Лермонтова, которые скрывают политическое и духовное завещание поэта. В то время как цензура становилась строже и строже и формализм считался идеологическим врагом режима, расшифровка скрытого смысла творчества Лермонтова, с его смелым сопротивлением враждебным внешним обстоятельствам, являлась для Эйхенбаума этическим императивом.

После войны долгожданный период ослабления напряжения так и не наступил, началась пора обострения борьбы против интеллигенции, приведшей впоследствии к кампании против „безродных космополитов”, развёрнутой Сталиным в 1949 г. В это время Эйхенбаум покинул академический мир.

Горе из-за принудительного молчания и потери четвёртого тома произведения о Толстом описано в седьмой главе, а в последней главе рассказывается о событиях после смерти Сталина. Это были для Эйхенбаума годы надежды на публикацию, годы новых планов и окончательного признания академическими кругами высокого

значения его теории, но в то же время годы печального осознания невозможности или неспособности довести до конца начатые дела.

Автор описывает личность Эйхенбаума интересно и увлекательно, хотя и впадает иногда в реторику. Отрывки из дневника и биографические эпизоды проливают свет на скрытую сторону личности критика, а история его жизни описана на фоне трагической истории Советского Союза с момента становления советской власти до первых лет после смерти Сталина. Научное наследие Эйхенбаума автор анализирует глубоко и серьёзно, уделяя особое внимание поискам его культурных корней, проводя параллели с современными ему критическими течениями, словом, разносторонне освещает жизнь и творчество учёного.

*Nicoletta Padovan*

Пеэтер Тороп, *Тотальный перевод*, Изд. Тартуского Университета, Тарту 1996, 224 стр.

Книга тартуского учёного П. Торопа является ценным вкладом в переводоведение, в междисциплинарную науку, как сам он подчёркивает, относительно молодую. В первом разделе первой главы он даёт общую картину сегодняшней ситуации в переводоведении. Уделяя внимание расширению методологических перспектив, разработанных в 1990-годы, он выделяет три основных аспекта: применение термина „перевод” в широком смысле слова (Лотман), попытку анализа явлений, обычно не входящих в переводоведение (литература, кино) (Тороп), и призыв к сближению теории с практикой и к уточнению объекта изучения.

Тороп откликается на этот призыв, объявляя процесс перевода главным объектом изучения в переводоведении. Исходное понятие у него – тотальный перевод, означающий „с одной стороны, расширение круга проблем и явлений, входящих в предмет переводоведения, (...) с другой стороны, символизирует (...) попытки методологического перевода опыта разных дисциплин в единую междисциплинарность.” Он намерен создать универсальную модель процесса перевода и описать на основе этой модели разные стороны переводческой деятельности.

В рамках тотального перевода он различает *текстовый перевод*, т.е. перевод целого текста в другой целый текст; *метатекстовый перевод*, т.е. перевод целого текста в культуру, проникновение подлинника в другую культуру в виде метатекстов, – статьи об авторе, радиопередачи, реклама и т.д. – формирующих образ подлинника и

*Slavica tergestina 6 (1998)*

являющихся предварительным, дополнительным чтением; *ин- и интертекстовый перевод*, т.е. перевод автором в свой текст чужого слова или целого комплекса чужих слов; и, наконец, *экстра-текстовый перевод*, который демонстрирует возможность разложения текста на составляющие коды, передаваемые по разным каналам коммуникации и при помощи средств, не вытекающих из онтологии текста. Пример тому роман и экранизация: литературный текст разлагается в процессе экранизации на части, т.е. текст выводится из свойственного ему вербального состояния. Исходя из универсальной модели процесса перевода, автор пытается типологизировать разные экранизации, рассматривая аспекты-уровни, связующие произведение и фильм, и соединяя нарративность текста с хромотопностью.

Анализ понятия „тотальный перевод” приводит к тому, что перевод – это автономный текст, функционирующий в чужой культуре неотделимо от её оригинальной культуры и становящийся частью чужой культурно-языковой системы.

В переводной деятельности основным является достижение перцептивного единства, возможного с помощью семиотического подхода, который позволяет одновременный перевод нескольких языков текста, сохраняя их связность. Поскольку переводчику недоступен синкретизм автора, он должен проанализировать все языки текста в отдельности, чтобы вновь соединить их в переводе. Он вынужден изучать не только структуру текста, но и структуру мира в тексте, соотношение хромотопов авторского изображения действительности, художественной концепции произведения и персонажного хромотопа. Но цель переводческого анализа текста не просто описание, а, прежде всего, выявление доминантов того уровня или элемента, на котором достигается единство текста. Такая цель может быть достигнута как в языковом (лингво-стилистическом), так и в хромотопном (концептуально-поэтическом) анализе.

Тороп даёт схему возможных уровневых параметров текстового анализа: архитектурных, композиционных и повествовательных уровней, которые облегчают установление доминант. К этим параметрам добавляется ещё один: хромотопные уровни, применяемый в основном при интерсемиотическом переводе, например, при сопоставлении литературы и кино. В фильме слишком много технических средств выражения, которые в случае анализа повествования выпадают, и тогда необходимо проводить хромотопический анализ, предлагающий три уровня: топографический хромотоп, связанный с временем и пространством протекания сюжета; психологический хромотоп, связанный с субъективным миром персонажей; метафизический хромотоп или хромотоп авторской концепции. Тороп

заканчивает эту часть, подчёркивая, что применение всех параметров необходимо только в сложных случаях переводческой деятельности или перевода – это установление оптимальной переводимости, диктуемой доминантами текста.

Во втором разделе первой главы Тороп рассматривает критику перевода, подчёркивая недостатки в разработке общих теоретических основ. Он доказывает, что критика перевода занимается не только анализом текстом, но и является более комплексной дисциплиной, выполняющей разные функции: она включает перевод в литературную культуру, даёт необходимую информацию для решений, определяет форму существования в переводе, осмысляет творчество переводчика и оценивает его работу.

В сфере культуры, критика – это язык-посредник, подготавливающий восприятие перевода в чужой культуре. В зависимости от этого своеобразного кода, восприятие текста перевода может стать или декодированием оригинала, или его новым кодированием. Что касается отношения читателя к переводу, Тороп подчёркивает, что только метатексты литературной культуры создают возможный мир восприятия для читателя, позволяя рассматривать текст не просто как диалог, а как целенаправленный диалог. Кроме критики вне текста, принимается во внимание и имплицитная форма критики, то есть критика в переводе, проявляющаяся в акте выбора метода перевода, его доминанты, интегрирующей структуру перевода.

Основой критики (в тексте и вне текста) является поэтика перевода, где осмысляются общие принципы переводческой деятельности. Предлагается схема восьми принципиальных актуализаций процесса перевода, соответствующих определённым типам перевода, на которые критика может опираться для того, чтобы оценить метод перевода и его адекватность. Так как критика занимается реконструкцией конкретной актуализации процесса перевода, то в первую очередь она должна установить доминанту оригинала. В связи с этим критике приходится заниматься проблемами соотношения части и целого, плана содержания и плана выражения, инвариантности-вариантности, т.е. выявлять пропорции между сохранённым-пропущенным-изменённым-введённым. В заключении перечисляется несколько типов критики: историко-литературной, информативной, теоретической и т.д., и предлагается схема основных особенностей этой дисциплины.

Вопрос о критике перевода тесно связан с необходимостью создания истории перевода. Отсутствие осмысления перевода в литературном процессе приводит к нивелированию восприятия переводной литературы. История перевода возможна тогда, когда признаётся специфика переводного текста. В третьем разделе первой

главы излагаются теоретические и методологические проблемы, которые нужно решить при создании такой истории, – вопросы о полноте истории перевода, об её соответствии действительности, о методах её исследования, о путях достижения полноты исторического описания – и общие принципы построения истории перевода с учётом и её самостоятельности, и её взаимосвязей с другими дисциплинами. Тороп выделяет четыре основных компонента, соединение которых является основой для создания целостной истории перевода: 1) теоретический аспект, касающийся переводчика и метода перевода; 2) рецептивный аспект, охватывающий проблемы культурного статуса перевода, переводческую деятельность, функции перевода и мысли о переводе; 3) эволюционный аспект, где выделяются три проблемы – эволюция переводчика, несовпадение исторического времени (когда между появлением оригинала и переводом существует большая дистанция) и совпадение исторического времени (минимальная дистанция); 4) историко-культурный аспект, касающийся соотношений подлинника и перевода на фоне культурного времени.

Основной вопрос четвёртого раздела первой главы это проблема переводимости с точки зрения тотального перевода. Исходя из того, что перевод является культурным феноменом и что можно рассматривать любой перевод как перевод из культуры в культуру, целесообразно говорить и о переводимости культуры. Тороп рассматривает проблему переводимости как типологию параметров, применимых при анализе тотальной переводческой деятельности в культуре, как в рамках одного языка, так и в контактах между разными естественными языками, а также между разнотипными знаковыми системами. Предлагается схема параметров переводимости: *параметр языка*, т.е. грамматические категории, реалии, речевой этикет, ассоциации, картина мира и дискурс; *параметр времени* исторического и культурного; *параметр пространства* социального, географического, психологического; *параметр текста* как поэтики и литературной техники; *параметр произведения* то есть проблемы, связанные с осмыслением текста, такие как интерпретация, читательская реакция и т.д.; *параметр социально-политической детерминированности* связан с цензурными проблемами или с тенденциозностью перевода. Параметры и соответствующие переводческие стратегии, изложенные в схеме, представляются автором как часть комплексного анализа переводческой деятельности.

Последний раздел этой части посвящён проблеме переводимости литературного направления. Опираясь на русский символизм, Тороп рассуждает о принципиальных типах существования поэтического перевода (сборник, книга), о восприятии текста и в своей



уникальности, и как части интертекстуального пространства, соединяющего параллельные или родственные явления в рамках поколения или литературного направления, о сохранении художественного единства с учётом внутритекстовых и внетекстовых связей. Он приводит несколько примеров эстонских переводов поэзии Блока, доказывая, что отсутствие в них художественного единства не приближает читателя к пониманию символистского искусства. Читатель может ознакомиться лишь с некоторыми темами символистов и со структурой, но не со стилем символистского стиха. В связи с этим Тороп заключает, что рецепция является тотальным переводом, где перевод текстов оказывается рядом с другими адаптирующими и специфицирующими каналами проникновения одной культуры в другую, а перевод является лишь частью рецептивных процессов в культуре.

Вторая часть книги посвящена подробному анализу четырёх аспектов тотального перевода, кратко изложенных в первой части, здесь же приводятся примеры из русской литературы. Нам кажется особенно интересным раздел, посвящённый интертекстовому и интертекстовому переводу, где рассматриваются понятия интертекстуальности и интекстуальности и в связи с этим проблема „чужого слова”. Тороп понимает интертекстуальность как семиотическое пространство, являющееся возможным миром порождения значений, а интекстуальность как существование конкретных элементов одного текста в другом.

В основе понятия „интекста” лежат выводы Бахтина о диалогичности „чужого слова” и всего текста, которые заставляют думать о принципах поведения одного текста в тексте. Интекст понимается как семантически насыщенная часть текста, смысл и функция которой определяется по крайней мере двойным описанием: её функцией в тексте и её связями с исходным текстом. Приводится пример из пьесы Чехова *Три сестры*, где маркирована функция цитаты в тексте, а не её источник. В данном случае автономная узнаваемая цитата как интекст оказывается включённой в интертекстуальное пространство как элемент определённого дискурса. Основываясь на том, что интекст может быть по-разному осмыслен в зависимости от точки зрения, подчёркивается, что типологизация может быть только виртуальной, но всё же она необходима при определении межтекстовых процессов и поэтики чужого слова.

Тороп воспринимает переводческую деятельность и выработанную автором стратегию применения чужого слова в своём индивидуальном стиле как сходные процессы: „Обращение культуры к другим культурам и человека к чужим текстам являются основой тотального процесса перевода чужого в своё, приводящего к разно-

образным сочетаниям своего-чужого в культурах, в текстах и сознании людей, а также к необходимости познания своего через чужое и чужого через своё”.

И переводчик, и исследователь сталкиваются с проблемой взаимосвязанности оригинальных текстов и мировой или национальной литературы. Вопрос заключается не столько в установлении источников „чужого слова”, сколько в выявлении авторской стратегии, комплекса применения „чужого слова”, лежащего в основе поэтики писателя. Это очень важно для того, чтобы составить полное представление о историко-литературном фоне, круге чтения, вкусе и мировоззрении писателя. Поскольку очень трудно установить все возможные связи данного текста с другими текстами, Тороп предлагает несколько основных параметров, которые надо учитывать при анализе авторской стратегии в поэтике „чужого слова”, приводя убедительные примеры из творчества Достоевского: поэтика интекста, поэтика интертекста, поэтика источников и поэтика своего-чужого, устанавливающая общие (как художественные, так и нехудожественные) принципы семиотизации мира. В данном случае речь не идёт о конкретном чужом материале. Своё и чужое являются прежде всего фактами авторского мышления, соприкосновением реакции на окружающий мир с художественной концепцией этого мира, человека и т.д., поэтому предлагается классификация, где своё и чужое рассматривается на трёх уровнях, позволяющих сопоставить художественные и нехудожественные факты: на социальном (социально-политическом), на психологическом (индивидуальном) и на универсальном уровнях. Кроме того, выделяются некоторые переходные формы для описания разных соотношений своего-чужого: своё в своём (в себе), чужое в своём, своё в чужом, чужое в своём.

Книга Торопа заставляет о многом задуматься. Это многоплановое произведение о переводческой деятельности не только как о прагматической языковой и текстовой деятельности, но и как о тотальном посредничестве культур. Богатство и разнообразие предложенного автором анализа наводит на размышления о переводческой деятельности, и не только. Предложенный подход к тексту является интересной основой не только для процесса перевода, но и для литературоведения. В заключение надо подчеркнуть, что к книге приложена богатая библиография по переводу, по анализу текста, по семиотической теории перевода на русском и на других языках.

*Patrizia Deotto*

Marko Juvan, *Domači Parnas v narekovajih. Parodija in slovenska književnost*, Literatura, Ljubljana 1997, str. 296.

В наши дни, когда литература постмодернизма обильно питается цитатами и, более того, ими живёт, когда художественный текст обрисовывается и образовывается именно благодаря внедрению в него различных дискурсов, Марко Юван в своей книге *Domači Parnas v narekovajih. Parodija in slovenska književnost* (Домашний Парнас в кавычках. Пародия и словенская литература) решил основательно рассмотреть один из типов этих „заимствований“: пародию и пародийность как общее явление художественной литературы и как особое явление словенской литературы. Марко Юван научно мотивирует выбор области своих исследований следующим образом: „Наследие эстетической маргинализации пародии и её поверхностной трактовки, запертой в противоположные поэтические модели, прервалось лишь в XX веке, и не только потому, что наука – особенно после русской формалистской школы, которая впервые теоретически выдвинула понятие литературной эволюции как диалектических отношений между центром и периферией, канонизацией и деканонизацией – была более склонна к неканонизированным и даже тривиальным областям художественной литературы, куда, начиная с XVIII века, в основном помещались пародийные произведения (в юмористических газетах и журналах или в комическо-развлекательных театральные жанрах).<sup>1</sup> В XX веке самое понятие пародии приобретает вес в литературной и даже философской (авто)рефлексии, в согласии с самим явлением пародии, которое вступает в центр художественных процессов и таким образом вплетает свою ткань в модернистский и постмодернистский литературный канон.” (стр. 47). Таким „строго научным” авторам, каким является Юван, конечно не до синтеза, он не „забывает” о многочисленных подробностях во имя целого и, более того, не отходит ни на шаг от всего того, что уже было сказано на эту тему, чтобы найти свой путь и чтобы открыть то, что другие (многие другие!) ещё не открыли. Ювана интересуют как теоретические исходные точки (о пародии и пародийности существует на всех евро-

1 Гёфеле, например, показал, как пародия к концу XIX века освобождалась от маргинального положения (в юмористической продукции *Пунча* она лишь подтверждала доминирующий эклектически-исторический канон) и что в силу полемических инверсий консервативной и тривиальной модели викторианской пародий она пробивалась в доминирующие направления неоромантической и модернистской литературы (Swinburne, Wilde, Joyce, Eliot). См. Andreas Höfele, *Parodie und literarischer Wandel: Studien zur Funktion einer Scheribweise in der englischen Literatur des ausgehenden 19. Jhdts*, Heidelberg 1986.

пейских языках огромная литература и Юван знает и перечисляет её целиком), так и пародийные тексты в словенской литературе. В обеих этих областях М. Юван является представителем нового, современного типа эрудиции: если довести до крайности исходное наше положение, то можно сказать, что его книга представляет собою положительный пример возможных достижений „интернетской” культуры. Автор буквально *всё* подряд прочитал и сравнил с „живым” материалом словенской художественной литературы: и получилось требовательное, высоко профессиональное и обширное исследование.

Единственное серьёзное замечание, которое всё-таки можно сделать автору, – это отсутствие синтетического заключения при сверх-капиллярности трактовки, как-будто у Ювана не хватило энергии (или желания) собрать в одну точку, как в своё время полагалось исследованиям „старого” типа, широкие и разветвлённые знания о пародии. И ещё одно замечание технического порядка: хотя анализ движется от теории к праксису на основе европейского и домашнего научного опыта, теория вновь и вновь проникает на поверхность и тогда, когда речь идёт о произведениях словенского Парнаса; складывается впечатление, что автор не может удовлетвориться формулировками, которые он сам раньше выдвинул: они всё расширяются и углубляются, и каждое исходное положение порождает очередное, более точное и новое положение.

При такой строго научной книге одним из возможных путеводителей по её страницам является перечень содержания. Книга делится на восемь глав: Трудности с пародией (*Težave s parodijo*, 13-20), О пародии когда-то (*O parodiji nekoč*, 21-44), О пародии сегодня (*O parodiji danes*, 45-77), О пародии по-словенски (*O parodiji po slovensko*, 79-100), Пародия как интертекстуальный род (*Parodija kot medbesedilna vrsta*, 101-157), Варианты и жанры пародии (*Različice in žanri parodije*, 159-196), О словенском литературном каноне (*O slovenskem literarnem kanonu*, 197-212), Пародия, литературный канон и эволюция (*Parodija, literarni kanon in razvoj*, 213-296). Каждая глава, в свою очередь, делится ещё на отдельные части; и по содержанию, которое занимает три полных страницы, читателю сразу становится ясно, что пародия будет трактоваться как по отношению к эпосу, роману и стиху, так и по отношению к бурлеску, травести, имитации и карикатуре; дальше речь будет идти о том, как пародию понимали когда-то (как низкий и тривиальный жанр) и как её понимают сегодня (как центральный эволюционный жанр, который сыграл важную роль в процессе самоутверждения современной литературной самобытности).

В своём вступительном слове, как видно уже в только что упомянутом содержании, Марко Юван подчёркивает, что он не пишет историю словенской пародии: „Такую книгу предстоит ещё написать (по крайней мере хотя бы книжку о пародийности в лудизме, которой я в своём исследовании занялся лишь частично); мою трактовку проблемы (...) можно в каком-то роде считать теоретической подготовкой к ней”. Будет жаль, если Юван такой истории не напишет (и как можно скорее), наряду с антологией пародийных текстов, ведь кроме него нет на словенском литературоведческом горизонте человека, который смог бы написать историю словенской литературы с точки зрения пародии: что и как подвергалось пародированию, почему, когда и кто подсмеивался над кем-то, какие последствия можно обнаружить в эволюции словенской литературы, благодаря „развёртыванию” канона пародийным текстом. „Дыша” пародией, Юван до такой степени проник в её недры, что он мастерски владеет всеми подробностями, затронутыми в самом её понятии. Как научный исследователь он нашёл свою золотиносную жилу, которая много обещает. Он сам объясняет, что пародия не подвергается имманентному анализу, ведь „пародия порождается как следствие интертекстуального отношения текста к широко опознаваемому субстрату” (стр. 20). Пародия – это всегда диалог и поэтому совсем неудивительно, что Юван – наряду с целой серией теоретиков пародии (несмотря на совершенство примечаний, неплохо было бы добавить в конце книги и список употреблённой литературы) – более глубоко и основательно опирается на Бахтина как теоретика диалога. Его прочтение Бахтина и подчёркивание его вклада в теорию диалога для понимания понятия пародии (стр. 51-77) можно воспринимать как плодотворное проникновение в суть бахтинской мысли, да ещё как наглядный пример логичного и творческого чтения „другого” теоретика. В главе *Пародия как интертекстуальный род* и в особенности в той её части, где речь идёт об отношении между пародией и другими интертекстуальными родами и жанрами (бурлеск, имитация, травести, стр. 109), Юван указывает на возможность комбинаций различных теорий и на их тесное взаимоотношение.

Юван довольно упорно настаивает на различии между пародией когда-то и сегодня, – что вообще является предварительным знаком для любой дальнейшей трактовки пародии (т.е. для исторической перспективы эволюции жанра), – на специфичности пародии в период постмодернизма; кроме того особое внимание уделяется разнородному, разнovidному и разветвлённому появлению пародии как интертекстуального жанра (рода), так и пародийности. Разницу между пародией и пародийностью устанавливает сам автор: парод-

дия определяется как интертекстуальный литературный род, в то время как пародийность является свойством данных тропов, мотивов, стихов. Таким образом подчёркивается разница между обоими понятиями: в то время как пародийность может являться не более, чем с трудом узнаваемой карикатурой или вообще любым уклоном от нормы, пародия гораздо более сильна, часто сатирична и юмористична, или гротескна. „В художественной литературе пародия всегда рассматривалась в роде придаточного атрибута самостоятельных текстов (у Аристотеля, Квинтилиана, Скалиджерия, в некоторых кодификациях классицизма и иллюминизма), хотя порою обращалась и к отдельным текстовым элементам или пластам – к комическим ссылкам, намёкам, имитациям, к бурлескному или героическо-комическому стилям. Пародию как определение стоит поэтому сохранить для отдельных, целостных текстов или совокупности текстов, связанных между собой рядами инвариантов или родовых сходств (таким образом пародия становится генологическим понятием), остальное можно определить как пародийное (пародийные ссылки, пародийный стиль и т.п.)” (стр. 41).

Что касается самой пародии, Юван определяет её следующим образом: „Литературная пародия – это понятие, которое захватывает лишь узкое поле в широчайшей и необозримой области пародийных явлений (пародийных интертекстуальных фигур, пародийных пластов и функций текстов, бурлескно-пародийного письма). Пародия является интертекстуальным родом при условии: (а) когда появляется как самостоятельный или как введённый текст (...); (б) когда такой текст обладает приёмами и прагматичными назначениями пародийности (несходством, карикатурностью; комической установкой: иронией, бурлеском, сатирой и т.п.); (в) когда фон, на который пародия интертекстуально опирается, является главным образом гомогенным (как конкретный текст или стилеродовая условность) и когда адресат в состоянии распознать его или, по крайней мере, установить несходство между изображаемым и изображённым языками или же установить хотя бы его гипотетическое назначение и атрибуцию” (157).

Особое внимание стоит обратить на две последние главы (О словенском литературном каноне; Пародия, литературный канон и эволюция), в которых Юван сначала ставит интересный вопрос: почему данные произведения создают канон одной (национальной) литературы и как, когда и благодаря чему художественное произведение становится „классическим”, а потом развивает полную типологию (со)отношений между пародией, каноном и эволюционными процессами в словенской литературе. Кроме „комически-развлекательного и сатирического употребления словенской класси-

ки”, Юван анализирует и „литературно-критическую, сатирическую и рефлексивную тематизацию фонов”, чтобы наконец прийти к постмодернистской пародии. Постепенно складывается впечатление, что нет автора в словенской литературе, который не писал бы пародий, и что пародия действительно незаменимый и вездесущий интертекстуальный род, на который до сих пор обращали слишком мало внимания.

*Marija Mitrović*

*(перевод со словенского: Иван Верч)*

*Быт старого Петербурга*, сост. А. Д’Амелия, А. Конечный, Дж. П. Пиретто, “Europa Orientalis”, XVI, 1997, т.1 (стр.413), т.2 (стр.459).

Изучению петербургской темы в русской литературе посвящено огромное число исследований. От Анциферова до Лотмана, попытка определить роль города в русской истории и культуре породила богатую и своеобразную традицию. В эту традицию настоящий сборник вписывает ещё одну, значительную страницу. Статьи и материалы, собранные здесь, посвящены иллюстрации конкретных, обиходных сторон городской жизни, освещению тех реальностей бытия, которые и составляли важную часть петербургского мифа.

Работа делится на два тома. Составители распределили статьи и материалы хронологически: в первом томе находятся XVIII век и первая часть XIX века, во втором томе XIX и XX века. Сборник открывается библиографией А. Конечного, которая является „первой попыткой собрать материал по быту и зрелищной культуре Санкт-Петербурга – Петрограда”.

Ключевую роль в реконструкции быта Петербурга имеет описание его увеселений театрально-музыкального характера. Многие статьи сборника посвящены именно этому предмету. Театральные представления занимали значительное место в России XVIII века. Н. Огаркова (*Праздники в Павловске при Дворе императрицы Марии Федоровны*) анализирует придворный быт конца XVIII и начала XIX века через призму праздников в Павловске, где в музыкально-театральных представлениях звучат некоторые постоянные сюжеты (темы „семейного очага”, „четырёх возрастов”, „славления монарха”), которые и являются лейтмотивами всех спектаклей. В своей статье (*Комедия масок в России: первые связи с Италией, зарождение нового увлечения*) М. К. Пезенти знакомит читателя с опытом некоторых трупп итальянских комедиантов, которые выступали при дворе императрицы Анны Иоанновны. Пышность и элементы

*Slavica tergestina 6 (1998)*

театрализации встречаются и в русских похоронах XVIII века, как подчёркивается в статье С. Николаева (*Pompae funebris в Санкт-Петербурге в первой половине XVIII века*), где иллюстрируются торжественные церемонии, с которыми Петербург провожал в последний путь своих обитателей. Б. Успенский и А. Шишкин (*„Дурацкая свадьба” в Петербурге в 1740 году*) публикуют церемониал своеобразного типа театрального зрелища: пародийной свадьбы. Специальное внимание уделено одному особенному компоненту театральной и литературной жизни Петербурга начала XX века – кафе-кабаре. К этому предмету относятся статья С. Бурины (*От кабаре к городу как тексту*) и работа В. J. Henry (*The Krievoe zerkalo Theater*). В истории „петербургского текста” русской литературы важное место занимали „физиологические очерки” сороковых годов XIX века. В своей работе (*Проза будней и поэзия праздника [„Петербургские шарманщики” Григоровича]*) В. Топоров обращает внимание на творчество Григоровича, подчёркивая всю плодотворность его выбора темы шарманщика для описания петербургской жизни, и уделяя особое внимание итальянскому происхождению многих представителей этого ремесла-искусства.

Другая группа статей привилегировывает описание общекультурных данных и фактов массового значения в жизни столицы. В мифе Петербурга важную роль имело понятие „нерусского характера” города. Н. Юхнева (*Этнические меньшинства в Петербурге [XVIII-XX вв.]*) обогащает это представление точными и драгоценными данными статистического и этнографического характера, показывая мозаичность этнического состава населения северной столицы, особенно в течение первого столетия его существования. А. Конечный (*Быт петербургского купечества в XIX веке*) рассматривает разные аспекты повседневной жизни особого слоя русского общества. Тема купеческого быта затрагивается и в работе L. Satta Boschian (*Del byt e del byt'ë alla corte di Caterina II*), хотя она посвящена обиходным сторонам жизни столичного населения во времена Екатерины. В основе статьи С. Kelly (*«Who'll clean the boots now?» Servants and Social Anxieties in Late Imperial St. Petersburg*) – относительно мало изучена тема отношения русского общества к категории служанок, и представлений о них в культуре конца XIX-начала XX века. Н. F. Jahn (*Patriotic Petrograd. Cultural Life and Mass Entertainment in the First World War*) анализирует географию и содержание народных патриотических действий в Петрограде и показывает мутацию отечественных чувств в выражение тех социальных тревог, которые и подготовили революцию 1917 года. В своей статье S. K. Morrissey (*The Boudaries of Honor: S. Petersburg Students in Revolution and Eve-*



*ryday Life*) показывает различие между понятием „политики” русского студенчества, с одной стороны, и его конкретным (часто „неприличным”) поведением в повседневной жизни.

Несколько статей посвящены (хотя подходы и разные) характеристике петербургских интерьеров, которые не только снабжают нас важной информацией по быту русской столицы и по жизни её обитателей, но и составляют своеобразную страницу в работах по петербургскому тексту. Статья П. Деотто (*Петербургские дачи*) рассматривает топографию и социологию дачных мест петербургских граждан первой половины XIX века. Т. Цивьян посвящает свою работу (*Петербургский быт и петербургский текст. Интерьер в романе Достоевского „Подросток”*) автору, для которого „описание жилья является почти обязательным элементом характеристики персонажа, его сигнатурой”. Составляя специальный словарь интерьера этого писателя, исследовательница раскрывает своеобразное отношение его элементов к бытовому правдоподобию. Дж. П. Пиретто (*Грязное и вонючее кухонное пространство в Петербурге-Ленинграде*) описывает ключевую единицу русского интерьера, территорию кухни, показывая продолжительность некоторых черт этого компонента петербургского текста со времени Достоевского до коммунальных кухонь советского Ленинграда.

В некоторых исследованиях образ города вызывается исключительно через перспективу представлений одного писателя, поэта или художника, как в статьях А. Ло Гатто Мавер (*Короленко и „розовый туман”*), А. Alleva (*Ulica Pestelja 27, kvartira 28*), С. Доценко (*Обезвельволпал А. М. Ремизова как зеркало русской революции*), L. Magarotto (*La citta pietrificata di Benedikt Livšic*), P. M. Waszink (*The Convulsions of the Czar: Pasternak's Peterburg as a Modern Lyrical Cycle*).

В других статьях быт Петербурга вырисовывается на основе самых прямых источников, дневников и мемуаров современных представителей художественного и литературного мира или записок путешественников. Публикация М. Di Salvo (*Scene di vita pietroburghese colte da un visitatore italiano [1783-1784]*) воссоздаёт ещё одну ценную страницу истории европейского восприятия северной столицы. У. Перси (*Петербург театральный и Петербург зрелищный в Повести Ивана Михайловича Долгорукова*) представляет памятные записки Долгорукова, подчёркивая, что он „переносит нас на две сцены – на театральные подмостки петербургских дворцов (...) и на улицы самого Петербурга, задуманного и выстроенного как театральная сцена”. Н. Богомолов (*Из оккультного быта „башни” Вяч. Иванова*) приводит фрагменты из дневника В. К. Шварсалон, которые освещают некоторые стороны культурного обихода начала

века. В статье J. E. Bowlt (*Of Miracles and Simple Nonsense: the Petrograd Diaries of Vera Sudejkina*) представляется дневник этой яркой фигуры, художницы и актрисы Серебряного века. К. Кумпан и А. Конечный (*Петербургский балаганный „маэстро“ А. Я. Алексеев-Яковлев*) публикуют воспоминания известного сценариста и режиссёра „площадных театров“.

Paola Ferretti

*Bahtin in humanistične vede. Zbornik prispevkov z mednarodnega simpozija v Ljubljani, 19.-21. oktobra 1995 (Bakhtin and the Humanities. Proceedings of the International Conference in Ljubljana), uredili: Miha Javornik (gl. ured.), Marko Juvan, Aleksander Skaza, Jola Škulj, Ivan Verč, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1997, str. 308*

Идеи М. М. Бахтина (1895-1975) вызывают как в России, так и на Западе, всё растущий интерес. „Гротескно анахроничное влияние бахтинского мышления на Западе постмодернистской эпохи“, как его определила американская исследовательница К. Эмерсон, заставляет думать о том, что его учение отвечает существенным требованиям научного и социального современного сознания. К настоящему времени большой этап первой публикации основного корпуса сочинений М. М. Бахтина можно в основном считать завершённым; готовится к печати полное собрание его сочинений, запланированное в семи томах. После длительного молчания Бахтин пережил, казалось бы, тот амбивалентный процесс „смерти-возрождения“, необходимый, как он выражался, „чтобы родить сызнова лучше и больше“, что делает этот исторический момент особенно подходящим для переосмысления его творческой эволюции.

В этой, порой бурной, волне обновлённого интереса к бахтинскому мышлению, многочисленными являлись начинания, – как чисто издательского, так и общекультурного характера – имевшие место по случаю столетия со дня рождения русского мыслителя. Перспективностью работ и плодотворностью научного обмена отличился международный коллоквиум *Bakhtin and the Humanities*, состоявшийся с 19-го по 21-ое октября в Государственном Университете г. Любляны. Хотя лишь треть приглашённых учёных приняла на деле участие в работе конференции, организационному комитету тем не менее удалось собрать больше тридцати крупнейших специалистов из разных стран Европы, Соединённых Штатов и Канады. В издании Научного Института Люблянского Философского Университета вышли в этом году тезисы коллоквиума: издание со-

держит далеко не все работы, прочитанные на конференции, но тем не менее явно свидетельствует о высоком научном уровне состоявшейся встречи.

Сборник включает статьи на русском, английском и немецком языках, распределённые в четырёх разделах. Представлено в нём много „жанров” современной бахтинистики. Том открывается некоторыми соображениями о существенном единстве творчества Бахтина в целом, на основе „стилистического” прочтения ранних второстепенных работ его круга (М. Де Микиель). Позиция мыслителя в двадцатые годы обсуждается в обоснованной работе А. Сказы, где автор, анализируя критику материальной эстетики Бахтина, выделяет в его полемике с формальным методом один из существенных моментов в процессе определения его эстетико-литературоведческой теоризации и обще-философской концепции. Отметим попутно, что вопрос о „спорных текстах” – то есть о текстах, подписанных Медведевым и Волошиновым, но чьё авторство, по всей видимости, принадлежит самому Бахтину (вопрос касающийся как раз и работ о „формальном методе”) – редко затрагивается в сборнике, хотя в современной бахтинистике он вызывает крайне волнующий спор. Почти вполне отсутствует и Бахтин „архивных” (подготовительных, рабочих или лабораторно-дневниковых) материалов, которые тоже могут указать на важные повороты мысли в эволюции теоретического сознания учёного – как убедительно показывает Н. Панков, обнаруживающий в текстах частного курса лекций о Маяковском „зачатки” будущей теории „карнавализации”.

Неоднократно поднимается в сборнике вопрос о бахтинской „терминологии”: о необходимости переосмысления его научного „тезауруса”, ввиду более точного определения эстетических категорий его мышления (С. И. Кормилов). Казалось бы и отдельные ключевые термины до сих пор нуждаются в более точном „фокусировании”: ведь „при неумещающемся на протяжении нескольких десятилетий интересе к научным идеям М. М. Бахтина, до сих пор не всё наследие учёного осмыслено в равной степени”, как замечает Р. С. Спивак, касаясь в своей статье вопроса об „архитектонике” в связи с выработанной ею категорией „метажанра”. Понятию „внеаходимости” посвящает свой доклад Г. Лозанович, рассматривая его как основное начало бахтинского размышления в целом, из которого исходят и капитальные идеи „диалогизма” и „ответственности”. Точка зрения сугубо „лингвистическая” находит выражение в работах И. Ж. Жагара, анализирующего бахтинскую „полифонию”, как она интерпретируется в „теории аргументации” О. Дукро и В. Нормана, настаивающего на необходимости переосмысления статуса бахтинского „высказывания” на основе „внут-

ренных”, структурных критериев современной лингвистики. Проблема высказывания, но в более широкой перспективе „культурной эволюции”, исследуется и в работе И. Верча. На основе анализа бахтинской интерпретации „полифонии” Достоевского, автор предостерегает от опасности отождествления синтаксического уровня высказывания и прагматического плана дискурса. Ведь бахтинские „эстетические” категории („смена высказывания” и „становление субъектом”) – особенно полезные, по его мнению, при толковании синтаксиса художественного текста – оказываются недействительными для понимания его прагматических аспектов: недостаточными они оказываются, в частности, по отношению к диахроническим категориям „постижение красоты” и „самосовершенствование”, глубоко внедрённым в корни русской культурной традиции.

Жанр „Бахтин и...” – один из самых „популярных” в современной бахтинистике – находит своё должное выражение и на страницах настоящего сборника: Г. Тиханов сопоставляет понятия „овеществление” и „диалог” в Бахтине и Лукаче, останавливаясь на анализе отдельных аспектов их теорий культуры и общества; Д. Долинар исследует сходство и различия между „диалогизмом” Бахтина, философской герменевтикой Гадамера и „эстетикой рецепции” Яюсса; Н. Шлибар подсказывает возможность применения некоторых ключевых бахтинских понятий к работам И. Бахманна; Е. Шелева подчёркивает „пророческий” характер методологии и мышления Бахтина и Батайла по отношению к современным риторическим и семиотическим течениям; обсуждая некоторые формы сербского и хорватского восприятия бахтинских работ (в частности, в связи с так называемой загребской школой), М. Митрович сопоставляет жизненный и творческий опыт Бахтина и Д. Киша; Дж. Рестиво полагает, что основные бахтинские „начала” могут найти некоторое соответствие в типологии культуры Лотмана, чья теория о четырёх доминирующих культурных кодах могла бы способствовать и дальнейшему определению „постмодернизма”. Переосмысление бахтинского творчества на фоне современных постструктуралистических предпосылок – тема особенно „модная” сегодня – затрагивается в размышлении И. Шкуль, связывающего постмодернистское понимание „правды” с бахтинской теорией об ответном (диалогическом) характере всякого смысла.

Отдельной книге (Рагле) посвящает свой анализ Е. Богатырёва, с целью указать на проблему разработки методологии анализа пограничных явлений, как на одно из методологических следствий знаменитой работы; отдельному жанру (пародии) посвящает свой анализ М. Юван, рассматривающий пародичность как семиотико-культурное явление, далеко выходящее за пределы его узко поэтико-

риторического толкования. Бахтинский анализ, как подтверждают работы, всегда имеет „интертекстуальный” характер: его можно понять только „на пороге”, на границе и во взаимодействии разных „речевых жанров”, в постоянном диалоге между разными формами диалога.

„Жанр”, который в сборнике находит своё наибольшее выражение, это применение отдельных „фрагментов” бахтинской литературоведческой теории к конкретным произведениям: К. Кроо рассматривает проблему „интертекстуальности” в Рудине Тургенева; И. Поспишил анализирует структурные, оценочные и прагматические аспекты интертекстуальных взаимодействий между текстом, творческой личностью и культурной традицией на примере творчества Лескова; Н. Петковска исследует некоторые формы хронотопа, оказавшие особенно значительное влияние на развитие словенского романа второй половины XIX века. Р. Платоне анализирует формы времени, присущие некоторым автобиографическим произведениям XX века, А. Д’Амелия ставит вопрос о внутренних переключках между текстами, принадлежащими одной традиции, на примере Гоголя, Розанова, Ремизова. Наконец, сопоставляя отдельные элементы художественной структуры путевых записок Гоголя, Тургенева и Достоевского (принадлежащих к жанру, исходящему из древнерусской культурной традиции), Н. Каухчишвили возвращается к преимущественно русской теме „красоты” – как размещающейся, по определению Лотмана, „на грани содержания и выражения” – и пронизательно ставит основной семиотический вопрос: осмысления „своего” по отношению к „чужому”. Это один из самых существенных вопросов в бахтинском мышлении, и в то же время особенно актуальный в настоящий исторический момент: как для русской культуры, испытывающей свой момент „взрыва” (по Лотману), „перехода через границу непредсказуемости”, так и для нашей современной культуры вообще, как культуры именно „современной”, как культуры на границе культур.

Вдаваться в подробности отдельных высказываний здесь, конечно, невозможно. В общем каждый автор подходит к „загадке” Бахтина со своей собственной „внезаходимости” – правда, в высшей степени „причастной”, по чисто бахтинскому учению, а не „паразитной”, как порой встречается, по В. Л. Махлину, в „злоупотреблениях” некоторой современной бахтинистики. Наверное, единственной критикой сборника в целом, могло бы быть следующее: при весьма интересных и научно обоснованных различных подходах, образ учёного, возникающий на этих страницах, оказывается несколько „классическим”. Преобладают взгляды „литературоведческие”. А Бахтин уже чистым „литературоведом” не счита-

ется: что означает не удаление на задний план важнейших „специальных” постижений его теории (в филологии, в теории романа, в истории литературы, в лингвистике, в социологии познания, в антропологии), а скорее попытку переосмыслить его „единственную идею в становлении”, исходя из его „архитектоники ответственности”. Как в настоящем сборнике отмечает А. Сказа: „(...) говорить о М. М. Бахтине, выдающемся учёном-филологе можно, но всегда при этом необходимо по-бахтински добавить, что прежде всего он философ (правда, особого типа)” (с. 51). Впрочем, бахтинский анализ „философским” является потому, что развивается в пограничных сферах, на грани разных дисциплин: это „философия литературы” в том смысле, что она к литературе не „применяется”, а её „принимает” как точку зрения, с которой можно вести анти-системную и детотализирующую критику. И сборник является ярчайшим примером этого „пафоса текста”, как непосредственной данности, из которой только и „проистекают” сопредельные научные интересы.

Бахтин находится в очень сложных отношениях с нашей современностью, и загадочное обаяние его размышлений заключается в своеобразном органическом соединении русских и западных начал, образующем своего рода „мост”, транснациональный и трансисторический, между различными культурными мирами. Он „захватывает”, потому что раскрывая опасность „дискретного” существования различных областей гуманитарного знания, предоставляет общее пространство, где исследователи самых разных направлений могут осуществлять плодотворный диалог. Богатство и разнообразие работ представленного издания неоспоримо свидетельствует об этом. „Личность не умирает. Смерть есть уход. Человек сам уходит (...). Человек ушёл, сказав своё слово, но самое слово остаётся в незавершённом диалоге” (М. М. Бахтин).

*Margherita De Michiel*

## SLAVICA TERGESTINA

- Vol. 1 *Slovenski dialektološki leksikalni atlas tržaške pokrajine (SDLA-TS)*, by Rada Cossutta, Trst - Trieste 1987.
- Vol. 2 *Studia russica*, edited by Mila Nortman, Laura Rossi, Ivan Verč, Trieste 1994. *(Not available)*
- Vol. 3 *Studia comparata et russica*, edited by Mila Nortman, Ivan Verč, Trieste 1995. *(Not available)*
- Vol. 4 *Наследие Ю.М.Лотмана: настоящее и будущее*, Atti del Convegno, Bergamo 3-5 novembre 1994, a cura di Patrizia Deotto, Mila Nortman, Chiara Pesenti, Ivan Verč, Trieste 1996. *(Not available)*
- Vol. 5 *Славянские языки и перевод*, Доклады первого международного симпозиума, г. Печ (Венгрия), 28-29 апреля 1995, под ред. Лильяны Авирович и Людмилы Дзеккини, Padova 1997.
- Vol. 6 *Studia russica II*, edited by Patrizia Deotto, Mila Nortman, Ivan Verč, Trieste 1998.

*Finito di stampare nel mese di gennaio 1998  
presso il Servizio Stampa  
della Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori  
Università degli Studi di Trieste - Italia*