

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

SLAVICA TERGESTINA

3

Studia comparata et russica

Edited by

Mila Nortman
Ivan Verč

EDIZIONI LINT TRIESTE
1995

Scuola Superiore di Lingue Moderne
per Interpreti e Traduttori
Università degli Studi di Trieste
Via B. D'Alviano, 15/1
34144 Trieste (Italy)
Tel. 040 / 771598 - 764581 - 6767141 - 6767142
Fax 040 / 775052
Email: BALBI.SSLMIT@UNIV.TRIESTE.IT

Prima edizione: Trieste 1995

© 1995 by Università degli Studi di Trieste
Edizioni LINT Trieste S.r.l.
Via di Romagna, 30 - 34134 Trieste C.P. 501
Tel. 040/360396-360421 - Fax 040/361354
Stampato in Italia - Printed in Italy
È vietata la riproduzione anche parziale
in qualunque modo e luogo

CONTENTS

RESEARCH

- 5 Поворот к интертекстуальности: развенчание или риторизация влияния
Marko Juvan (Ljubljana)
- 33 *Каменный гость* и *Былина о смерти Василия Буслаевича*. (Повтор звукосочетаний и генеративный принцип стихотворного языка маленькой трагедии А.С. Пушкина)
Zoltán Hermann (Budapest)
- 55 Тайны Печорина. (Семантическая структура образа героя в романе М.Ю. Лермонтова)
Zsófia Szilágyi (Budapest)
- 73 На пути к самоописывающему тексту. (Сигнальные символы в повести Н.В. Гоголя *Шинель*)
Csaba Tóth (Budapest)
- 121 Семантические параллелизмы в романах Ф.М. Достоевского *Вечный муж* и *Преступление и наказание*
Katalin Kroó (Budapest)
- 143 Основной миф в романе Ф.М. Достоевского *Братья Карамазовы*
Géza Horvák (Budapest)

- 167 Образ литературного героя в творчестве М. Булгакова как симптом эволюции в культуре
Miha Javornik (Ljubljana)
- 179 Сопоставительная фонетика как основа прогнозирования типичных ошибок (на примере русской речи итальянцев)
Tatiana Souchtchova (Padova)

REVIEWS

- 197 Kovács Á., *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*, Frankfurt am Main 1994 – (*Ivan Verč, Trieste*).
- 199 Javornik M., *Evangelij Bulgakova. O ustvarjalnosti Mihaila Afanasjeviča Bulgakova*, Ljubljana 1994 – (*Ivan Verč, Trieste*).
- 201 Fici Giusti F., *Il passivo nelle lingue slave. Tipologia e semantica*, Milano 1994 – (*Luciano Rocchi, Trieste*).

ПОВОРОТ К ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ: РАЗВЕНЧАНИЕ ИЛИ РИТОРИЗАЦИЯ ВЛИЯНИЯ

Марко Юван

Одной из важнейших дискуссионных проблем современного сравнительного литературоведения является вопрос о том, считать ли переход от изучения влияний к интертекстуальности нормальной эволюцией или же революцией. Очевидно, теория интертекстуальности наряду с эстетикой рецепции явилась своеобразным камнем преткновения для литературной компаративистики (Böning 1980: 547). Постструктурализм, в рамках которого и сформировалась интертекстология, ставит проблему эпистемологического фона понятия *влияние*, этого „средоточия научной проблематики сравнительного литературоведения” (Osvirk 1936: 112), „ключевого понятия” (Weisstein 1968: 88), на котором базируется специфическое поле исследования компаративистики как одного из ответвлений литературоведения¹.

1 Сравнительное литературоведение как самостоятельная академическая дисциплина с начала своего существования связано с изучением межнациональных литературных связей и влияний (ср.: Böning 1980: 543). Влияние оказывается средоточием тех направлений компаративистики, которые разделяют принцип каузальности (Cioranescu 1966: 917). Среди них особо выделяется так называемая французская школа сравнительного литературоведения (Baldensperger, Hazard, van Tieghem, Carré и др.). В своих исследованиях она делала акцент на анализе тематики, эмпирическом изучении посредников литературных контактов, на исследовании вопросов, связанных с престижем, успехом, славой, т. е. с анализом откликов на авторов и их произведения за границами их собственного национального пространства. Несмотря на это, влияние, толкуемое с помощью принципа каузальности на основе *rappports de fait* (Carré), вопреки всем сомнениям, оставалось центральным, главенствующим понятием литературной компаративистики. В качестве такового оно сохранилось и в теориях последователей французской школы (Block 1977: 75; Kos 1978: 31-32).

Влияние, наряду со сравнением, не может более являться единственным предметом внимания компаративистики (к тому же, если она игнорирует историю национальных литератур). Компаративистика, в том числе и в Словении, пытается идентифицироваться с помощью включения бинарных литературно-исторических сопоставлений и влияний в более широкие системы,

1. Влияние в трёх видах текстуальности

Чтобы прояснить характер отношений между влиянием и интертекстуальностью, рассмотрим вначале историко-типологические модели развития представлений о художественном тексте, существующие в различных парадигмах литературоведения (Jauss 1972: 274-276, 287-288)².

на более высоком уровне, т. е. в универсальные, межнациональные системы координат: литературный процесс, течение, направление, тип, вид, форма, закон, структура, процесс. Процесс идентификации в компаративистике проходит также по линии поисков существенного и общего, при подчеркивании исторической перспективы (Kos 1978: 33-37). В то время как даже позитивизм с присущими ему романтическими и метафизическими предпосылками, наряду с влиянием, воспринял и иные концепции, как, например, органическое понимание духа народов (по Тэню), гётевская система мировой литературы (Guillén 1977: 50-55); французская школа продолжала толковать межнациональные течения и „внутреннюю, причинную обусловленность” национальных литератур (см. Ocvirik 1936: 59, 76-77).

- 2 См. Hassan 1977: 39-41; Block 1977: 75-78; Böning 1980: 546-547; Radović 1987: 2-3. Такое схематическое объяснение революционных научных открытий чревато упрощением реальной хронологии понятий, а также тем, что при определении отличий в интертекстуальности они подвергаются ретроспективному редукционизму. Подобно тому, как дискуссия о современном романе создала *миф* о „традиционном романе” (Miller 1985: 19-20). Истории развития известен целый ряд антиципаций, предугадываний, а также старых клише, регрессий, так что поиски резких расхождений между парадигмами – дело мировоззренческого моделирования, вопрос „летописания” теории и истории науки. Многие наблюдения компаративистики имеют зачатки идей, присущих постструктурализму или эстетике рецепции: Ленсон, например, уже в 1917 г. (Lanson 1987: 4-5) писал, что авторы стремятся воспроизвести чужие мысли или чужие стихотворения не в их настоящем виде – не в связи с национальной средой, в которой они возникли – но стараются извлечь из них то, что они могут использовать в своих произведениях („не их смысл мы ищем в них, а наш”). А. Жид в своей брюссельской лекции о *влиянии* 29.3.1900 (Gide 1987: 9) подчёркивал значение „принятия чужого”, а также решающих факторов определения формы влияния. Свой тезис он иллюстрировал примером: любовь к разуму сделала Вольтера нечувствительным к лиризму, и его непонимание предшественников связано с „определением великого человека”. Это напоминает формулировку влияния, данную Блумом в его ницшеанско-фрейдистской концепции *poetic misprision*: искажённое прочте-

1.1. Понятие *влияние* этимологически восходит к лат. *influx* или *influerе* и связано с астральной метафорикой, теологической, медицинской (напр. инфлюэнца) и астрологической традицией: влияние понимается здесь как флюид, неоформленная, сокровенная сила, энергия творчества, излучаемая с небесных тел на человека и предопределяющая его судьбу. Этот поток энергии толковали также как действие индивидуальной или божественной силы, „крепости”, оккультной мощи. Влияние, понимаемое как прилив божественных сил, ассоциируется ещё и с музами, а через них с теориями вдохновения (Bloom 1973: 26; Primeau 1977: 45; Trilling 1977: 29). Представители эстетики XVIII-XIX вв. вводят предпосылки для преобладающего до сих пор понимания влияния как антитезы подлинности, оригинальности (Коррен 1971: 49). Опасение, что влияние, как нечто внешнее³, способно „подточить” авторскую оригинальность, смогло получить широкое распространение лишь после распада парадигмы классической нормативной поэтики, толковавшей традицию как внеисторическую сокровищницу образцовых воплощений идеалов и условностей (напр., принципа *imitatio / aemulatio naturae / veterum*). Страх перед влиянием, таким образом, коренится в постпросветительском индивидуализме, распространившем понятие творче-

ние стихотворений великих предшественников, символических отцов поэтического воображения, посредством которого молодые поэты завоёвывают *место под солнцем* для собственного воображения и формируются как так называемые *strong poets* (Bloom 1973: 79). Ещё ближе к агонистической концепции влияния Блума (по словам Г. Хартмана, лишившей влияние невинности в 1973 г.; цит. по Primeau 1977: 9) дарвинистско-виталистическое определение механизма влияния Оцвирка, усматривающего „борцовский” характер интерсубъективности не в связях между индивидуумами, а между целыми народами: „Мы должны рассматривать их [*влияния*, М. Ю.], как особые витальные силы, динамично актуализирующиеся в пространстве и времени. Влияние одного народа на другой зачастую осуществляется как весьма запутанный, но существенный для компаративиста процесс, который можно сравнить с борьбой «не на жизнь, а на смерть» двух живых организмов, пытающихся одолеть друг друга, сохранив при этом свою собственную специфику.” (Ocvirk 1936: 113).

3 Только картезианский дуализм подготовил почву для современного понимания литературного влияния (Bloom 1973: 26-27).

ства, некогда связываемое лишь с Богом, на поэтов и писателей. Индивидуализм привнёс также дух состязательности в процесс сопоставления как отдельных субъектов, так и целых национальных образований или стран. Влияние, стало быть, становится вопросом личностного или коллективного идентитета, формирования своих особых черт, актуализирующихся в процессе сравнения с другими.

Употребление понятия *влияние* в литературоведении должно рассматриваться параллельно с понятием *источник* и относится ко второй парадигме рефлексии литературы Яусса, т. е. к парадигме *историзма или позитивизма*. Начиная с периода романтизма, для этого подхода характерно, что наряду со сравнительным методом он открыл принцип историчности в применении к периодам, авторам, стилю и произведениям, а также выявил значение их временных и пространственных координат. Особую печать на этот подход наложило увлечение эпистемологической этиологией, то есть гипотезами, использующими источник происхождения вещей в качестве средства для их объяснения (Jauss 1972: 277-278).

Художественный текст в позитивизме, как известно, понимается не как нечто автономное, но как следствие ряда различных причин. Позитивистское литературоведение сводит объяснение особенностей текстов, характера их основных элементов и структуры к предшествующим во временном отношении „внешним” причинам и событиям (Osvirk 1936: 81, 172), причём ключевой категорией здесь является именно влияние. Подобной логике следует позитивизм и в стратегии интерпретации значения и смысла художественного произведения (Guillén 1982: 61).

В русле такого подхода установление последствий, которые влечёт за собой зависимость художественного произведения от предшествующего текста, абсолютно равноценно установлению других „влияний” на его автора (по известной триаде Тэна сюда входит влияние среды, происхождения, момента, см. Guillén 1977: 56). Имеется в виду, что литературное произведение не возникает в вакууме, оно рождается в среде литературного быта или *художественного поля* (*artistic field* составляют покупатели, продавцы, критики, традиции искусства, господствующий вкус, мода, литературные течения, актуальные философские идеи, по-

литические и социальные структуры и т. д.), влияющего на формирование художественного текста (Hermeren 1975: 3).

Созданную позитивизмом концепцию *настоящего влияния* в искусстве и литературе развил и систематизировал Хермерен в книге *Influence in Art and Literature* (Hermeren 1975)⁴. В его видении влияние представляет собой трёхчленную зависимость: „*A* повлиял на *B* при помощи *a*”. При этом компоненты *A* и *B* могут являться коллективными или индивидуальными – это художник, его творческая деятельность или его произведение; тогда как *a* представляет собой всё то, что является релевантным для *A* и *B*, т. е. то, что в их текстах сходно: мотив, тема, идея, композиция, стиль, словоупотребление, символика и т. д. (Hermeren 1975: 11-17). При настоящем влиянии должно соблюдаться несколько условий: временная и причинная последовательность (связь автора *B* с предшествующим произведением *П_A* является необходимым условием и частью достаточного условия для создания произведения *П_B*); узнаваемость, маркированность (следы *П_A* заметны в *П_B*); сходство (сходство между *П_A* и *П_B* менее уловимы, чем в копиях, парафразах); цельность или ассимиляция (речь идёт не только об отдельной заимствованной детали, но о характерном для всего произведения приёме или особенности *a* из произведения *A*, которая в тексте *П_B* полностью ассимилируется, усваивается, преобразуется) и ценность (установленное влияние *A* на *B* для обоих имеет ценностные импликации, чаще всего *B* усовершенствуется благодаря *A*) (*там же*, 92-99).

Каузальность в позитивистском понимании влияния, таким образом, несёт ещё и ценностную нагрузку.

4 За скобками он оставляет факт, имеющий ключевое значение для компаративистики; при рассуждении о влиянии речь идет о межнациональных литературных связях, а не о филиации в рамках конкретной национальной традиции. Что, впрочем, существенно не меняет позитивистской концепции влияния, поскольку, как установил в 1953 г. Р. Веллек (в статье *The Concept of Comparative Literature*), нет большой методологической разницы между исследованием влияния Ибсена на Шоу или Водсворта на Шелли (Block 1977: 76). Позднее, в 70-е гг., Х. Блум выводил свою теорию влияния из взаимоотношений в рамках англо-американской литературы, а не из межнациональных литературных связей (см. в настоящей статье гл. 3.2.).

Испытывающий на себе влияние автор *Б* оказывается в подчинённом положении относительно влияющего на него автора *А*, при этом, после установления *факта влияния*, произведение первого (*Б*) выглядит менее ценным, обесценённым из-за утраты своей *подлинности*, которая в предромантизме стала одним из основных мерил ценности. Масштаб влияния художника соразмерен и непосредственно связан с его художественной значимостью и авторитетом (Hermeren 1975: 130-143).

Существование таких коннотаций понятия *влияние* порождало многочисленные упрёки в адрес французской школы сравнительной литературы, которую критики компаративистской методологии и практики называли глашатаем культурного и литературного империализма, считая, что её исследования влияния произведений великих мастеров лишь способствуют доминированию мощных культур, аппаратов больших национальных государств над литературами „малых народов”. Можно заключить, что воздействие автора, претерпевшего на себе влияние (*Б*), если его произведение рассматривать как следствие предшествовавшей причины, слабее, чем воздействие повлиявшего на него автора (*А*). Здесь к научному пониманию термина *влияние* примешивается его донаучный, астролого-теологический подтекст. *Б* оказывается в подчинённом положении, поскольку автор *А* своим произведением как бы устанавливает границы для поля его воображения, ограничивает его рассуждения, задаёт утвердительную или полемическую реакцию, заставляет следовать определённым конвенциям и нормам создания формы (ср. выражения, утвердившиеся в словенском литературоведении для обозначения этих процессов: „*Б* писал по примеру *А*”, „*Б* позаимствовал *a* у *А*”, „поэтический долг *Б*”). Если же мы берёмся утверждать, что подлинность произведения лучше всего проявляется в тех приёмах, с помощью которых автор преобразует использованные источники (Tieghem 1987: 7), то это необходимо оговаривать и аргументировать особо. Этой проблеме посвящён ряд работ по сравнительному литературоведению А. Оцвирка, в которых влияние, в отличие от „рабского подражания”, трактуется лишь как „внутреннее побуждение” художника, как инструмент „личной свободы” автора (Ocvirk 1936: 55). Эта мысль в какой-то мере является

отражением известной апологии влияния А. Жида, которую упоминает Оцвирк (*там же*, 54).

Ценностные коннотации влияния, без сомнения, переплетаются с проблемой авторства, как правовой (авторское право) и социо-культурной функцией (см. Foucault 1979); имеется в виду, в частности, вопрос о том, кто является настоящим *хозяином* текста, *собственником* какой-либо мысли или приёма. Вопросы эти связаны с репутацией, престижем, общественным и международным значением писателя. Влиянию уже с появлением постпросветительского субъективизма приписывается выраженный интересубъективный характер (Miller 1985: 21). Подобное же понимание влияния присуще позитивизму, который рассматривает его в категориях воздействия одного субъекта – индивидуума или коллектива (народа) – на другой субъект, при этом *воздействующая субстанция* нисходит по каналам, доступным эмпирической проверке, названным французской школой *rappports de fait* (посредники, отзвуки и рецепция чужого текста и его автора, переводы, литературный кругозор *адресата*). Связь между источником и целью влияния, как и при эманации, является однонаправленной, необходимой и очевидной (Böning 1980: 546-547). Симптомами влияния, делающими контакт очевидным, являются параллельные места, сходное словоупотребление, заимствования (Clemen 1987: 11). Индуктивные выводы о вероятности *действительных связей* также служат основанием для установления факта влияния.

Контрафактуальный кондисионал при выдвижении гипотез о влияниях (напр., у Филиппа ван Тигема: Мольер не написал бы своих комедий именно так, как он их написал, если бы он сам, а также круг близких ему писателей, не сформировался под влиянием итальянцев; или у Олдриджа: *влияние* это всё то, что не могло бы оказаться в литературном произведении, если бы его автор не был знаком с текстом своего предшественника) неизбежно основывается на детективном изыскании фактов, свидетельствующих о кругозоре автора *В*, на поиске следов, подтверждающих наличие необходимых и достаточных условий для его связи с автором *А*, а также на общих предположениях (на уровне здравого смысла) относительно привычек, характера поведения и

мыслительной деятельности писателя (Hermeren 1975: 116, 176). К таким спекулятивным заключениям компаративистике приходится прибегать довольно часто, так что влияние, в конце концов, становится чем-то более или менее вероятным.

1.2. Как становится ясно из работ: Clemen 1977: 11, Korpen 1971: 50-55 и Block 1977: 75-77, парадигма *имманентизма* или *стилистики* (Jauss 1975: 280-282), в 50-е гг. XX века критиковавшая компаративистику позитивистского толка, выделила модель текста, маргинализирующую понятие *влияние/источник*. Художественный текст для имманентистов не является ни следствием, реализацией обстоятельств, ни тем более результатом биографических и социальных причин. Он существует автономно и является самоцелью. Исходя из этих положений и должен толковаться и оцениваться текст.

Художественные произведения, в которых, по мнению имманентистов-стилистов, каузальные законы не действуют, не следует в целях их толкования сводить к их причинам. Последнее может привести лишь к так называемому *fallacy of origin* (Clemen 1987: 11). Р. Веллек, резко критиковавший позитивизм в компаративистике, основывает свой тезис на представлении, сходном с высказываниями Кайзера и Штайгера. Литературный текст для Веллека это „единое целое, зачатое в свободном воображении”, утрачивающее свой смысл и целостность при расчленении его на „источники и влияния” с использованием каузального *regressus ad infinitum* (Wellek 1963: 285). Формалистическая парадигма вместо понятия психо- или социологизма генезиса текста вводит понятие феноменологизма его структуры, в которой большее значение приобретают отношения между целым и частью, структурой и функцией, структурой и элементом. Художественное произведение, в понимании Веллека, является не простой суммой источников и влияний, но единым целым, в котором грубая материя, привнесённая извне, перестаёт быть инертным материалом, ассимилируясь в новую структуру (*там же*). Интересно, что Оцвирк, настаивавший на каузальном объяснении художественного текста, далеко не безучастно относился к органицизму и эргоцентризму неоромантического символизма. Более того, его размышления могут

даже восприниматься как своего рода полемическая антиципация работ Кристевой, сформулировавшей представление постструктурализма о тексте как о *мозаике цитат*. Так, Оцвирк пишет: „Однако, из всего этого ещё не следует вывод, что художественное произведение представляет собой *мозаику*, составленную из заимствованных элементов, скопление того, что могло оказать прямое или косвенное влияние на художника в процессе творчества (...). Любое произведение искусства представляет собой своеобразный целостный, довершённый в себе самом организм, который можно правильно истолковать только в случае восприятия его как единого целого. Сколько бы следов различных влияний мы в нём ни обнаружили, их надо *толковать только исходя из специфической*, присущей лишь данному произведению *художественной организации* и характерных особенностей, если, конечно, таковые имеются.” (Ocvirk 1936: 174; *курсив мой, М.Ю.*).

На основе понимания литературного текста как единого организма имманентная интерпретация, т. е. формализм, пытается описать конвергенцию различных уровней и элементов его формы и содержания, выражающих духовно-эстетические ценности. Последние малодоступны познанию на уровне опыта, они до известной степени трансцендентны, что неизбежно отражается и на трудности установления „реальных контактов”. Влияние в подобной модели текста, наряду с источником, является чем-то внешним, не связанным с его сущностью. Такой взгляд характерен для Х. Левина и Р. Веллека (Block 1972: 76-77). В работе последнего, написанной в соавторстве с Уорреном, влияние и вовсе вытесняется в сферу „внешнего подхода” к анализу литературы (Wellek; Warren 1974: 95-97).

1.3. В парадигмах *эстетики рецепции* и *постструктурализма*, появившихся почти одновременно (около 1968 г.), ставится вопрос об автономной, самоцельной, закрытой модели литературного текста как об органическом словесном произведении. С этих позиций теория интертекстуальности и рецептивная эстетика выступали против понятия *влияние*, однако иначе, нежели „имманентисты”. Вместо модели, порождённой идеей *stellarum influxus*, представляющей отношения между влияющим (А) и тем, на кого влияют (Б), в виде одноподчиненной эманации от пред-

шествующего к позднему тексту, вводится представление о „сложной агональной [от греч. *ἀγων* – борьба, М.Ю.] диалектике интертекстуальных отношений”. Таким образом, было введено „бивалентное понятие адресата и адресанта” (Böning 1980: 546), в котором адресат не является пассивным компонентом.

Текст в постструктурализме снова, с точки зрения филиации и афилиации, оказывается открытым по отношению к миру и к другим текстам или дискурсам; более того, его тождественность ставится в зависимость от других дискурсов. Однако, в отличие от позитивизма, в постструктурализме мир утрачивает свою субстанциональность, теряет роль первопричины всего сущего, структура мира истолковывается как децентрализованный текст без *сердцевины*, или, в более *консервативной* эстетике рецепции, множественность его прочтений оказывается зависимой от исторических и социальных факторов.

Каузальность является одной из основных эпистемологических предпосылок влияния. Постструктурализм же включает её в ряд деконструкций классических метафизических оппозиций. Поль де Ман в своей критике причинности мог опираться на ницшеанскую деконструкцию разницы между внешним и внутренним, т. е. между причиной и следствием двух типичных метафизических оппозиций, на которых основано понятие *влияние*. Как пишет Поль де Ман, Ницше в своей книге *Воля к власти*, в главе *О феноменализме внутреннего мира* посредством субституции причины и следствия, разрушил традиционно принятое иерархическое соотношение между ними. Так, на примере хронологического анализа боли, получается следующее: фрагмент внешнего мира, который мы осознаём (внутри), коррелирует со следствием, воспринимаемым нами извне, далее, *a posteriori*, проецируется вовне как его *причина*. Поль де Ман, приводящий в качестве примера этот отрывок из книги Ницше, так комментирует его: „То, что должно быть объективной внешней причиной, является лишь результатом внутреннего действия. То, что считалось причиной, в действительности является следствием следствия; то же, что рассматривалось как следствие, может функционировать как причина своей собственной причины (...) Логический приоритет в процессе некритической дедукиции вы-

водится из контингентного, темпорального приоритета...” (de Man 1979: 107-108). В русле этой деконструкции причинности развиваются все рассуждения эстетики рецепции и интертекстологии. Обе теории сосредотачивают своё внимание в основном на читателе, а не на авторе (Miller 1985: 21), на диспозиции читательского выбора и его стратегии. Читатель становится инстанцией, конституирующей текст, его смысл и тождественность. Это даёт возможность видеть в авторе, испытывающем на себе влияние (*Б*), особого, творческого читателя, подталкивает к субституции причины и следствия, к изменению последовательности в рамках понятия влияния: причину влияния надо искать не *вовне*, в авторе *А* (оказывающем влияние), а *внутри*, в авторе *Б* (подвергающемся влиянию), в его *сознательном выборе* или неосознанной потребности в подтверждении, авторизации направления собственных поисков, в его стремлении к изменению стилистического выражения.

Это хорошо осознал А. Жид, в 1900 г. заявивший, что сила влияния прочитанной книги заключается в том, что она как бы приоткрывает ему доселе неизвестную часть его самого. Прочитанная книга это лишь „интерпретация – да, интерпретация самого себя”. Таким образом, влияния подобны зеркалам, которые отражают наше потенциальное, скрытое я (Gide 1987: 8).

Постструктурализм, кроме деконструкции каузальной последовательности, внёс и другие коррективные сдвиги в понимание интертекстуальности. Вместо художественного текста, имевшего коннотации стабильности и внутреннего богатства, неисчерпаемого смысла органической структуры, элементы которой конвергируют в центр означаемого, у Барта (Barthes 1981: 32-45) выступает текст, являющийся неоконченным, неканонизированным, открытым порождением скользящего смысла, практикой сигнификации. Бартовский текст – центробежное, немонологическое образование, его невозможно свести к схеме коммуникации, к выражению субъекта, т. к. сам субъект в процессе письма создаётся и одновременно деконструируется. Таким образом, текст открыт влиянию различных дискурсов, в том числе и нелитературных; текст отличается относительностью, отсутствием конечной внешней референции, тождественности, специфического и стабильного смысла.

Свои взгляды на текст Барт, в частности, формулирует с помощью понятия интертекста (*там же*, 39), которое он вводит, полемизируя с принципом выискивания источников и влияний, как новейшую и более универсальную теоретическую концепцию. Влияния и источники подвергаются его критике именно из-за их связанности с пониманием текста как выражения „пишущего субъекта”, этого „внетекстового тождества”, словом, из-за интерсубъективного фона этих двух инструментов сопоставительного анализа. „Классическому методу выискивания влияний” и „охоте на источники” Барт противопоставляет симптоматические сочетания: „анонимные формулы” (их источник фактически нельзя установить) и „цитаты без кавычек”. Первое понятие непосредственно свидетельствует об отсутствии, потерянности, иррелевантности субъекта первичного сообщения, т. е. психологической субстанции, служащей каналом эманации влияющего высказывания, направленного на адресата. Второе понятие также, хотя и опосредованно, подчёркивает тот факт, что интерсубъективные отношения между сообщениями утратили своё эпистемологическое значение. Кавычкам в цитировании отводится роль лишь текстового знака, устанавливающего интеллектуальную собственность, защищающего авторское право, обозначающего „зазор”, через который в высказывание субъекта *Б* попадают фрагменты, „осколки” предшествующего сообщения субъекта *А*. Исчезновение функции кавычек сигнализирует о „смерти автора” и о рождении интертекстуальности из осколков интерсубъективности, или, по выражению Кристевой, „на место понятия интерсубъективности ставится понятие интертекстуальности, и поэтический текст прочитывается по крайней мере как двойной” (Kristeva 1969: 146).

Итак, интертекстуальность – это понятие, возникшее во второй половине 60-гг. в работах Барта и Кристевой для обозначения специфики нового понимания самой текстуальности (Miller 1985: 20). Текст понимается как мозаика цитат, как нескончаемый семиоз, открытый процесс „скольжения”, означаемого через посредство пресуппозиций и импликаций по ряду означающих, интерпретантов. При таком подходе размываются границы текста, т. е. границы

между внетекстуальным пространством и тем, что внутри текста.

Рассуждения Барта о „цитатах без кавычек” и „анонимных формулах” в действительности развиваются в русле новых, а точнее, обновлённых представлений компаративистики, возникших ещё в парадигме *имманентизма*-формализма на примере структурных моделей языковой системы и на фоне критики позитивистских предпосылок влияния (Block 1977: 77-78). Речь идёт о концепции традиции как системы норм, которую в 1955 г. И.Х. Хэссан (Hassan 1977: 44) позаимствовал у Элиота, а также о концепции конвенции, которую вслед за Левиным в 1953 и 1973 гг. развил Гуиллен (Guillén 1977: 57-62; 1982: 63-69), толкуя её как тематику и приёмы, имеющиеся в распоряжении у автора наподобие исходного словаря и заключённые в самом медиуме его выражения, приёмы, являющиеся своего рода кодом, системой, окаменелым остатком (субъективных) генетических влияний, анонимной системой координат, в которой оформляется любое новое высказывание.

Несмотря на то, что Барт не вынес окончательного приговора влиянию, последнее, как понятие, потеряло под собой почву из-за новой эпистемологии текстуальности. Вследствие открытости, семиоза и скользящего означаемого, в тексте не осталось ничего постоянного, окончательного, когерентного, что давало бы возможность определить происхождение отдельных его элементов, разграничить причину и следствие.

2. Интертекстуальность против влияния

Интертекстуальность из второстепенного, вспомогательного понятия, означавшего лишь один из существующих взглядов новой парадигмы текстуальности, за последние четверть века превратилась в самостоятельную категорию с насыщенной теоретической „карьерой”, получившую различные оттенки интерпретации и достаточно широкое распространение. В своей экспансии интертекстуальность абсорбировала такие категории как контекст, пресуппозиция, интерпретант (Juvan 1990: 21-48). Схематично это понятие можно определить как способность текстов поглощать элементы и структуры уже существующих текстов, кодов,

конвенций, а также как способность устанавливать с ними очевидные или скрытые стилистические или образные связи, актуализирующиеся в форме пресуппозиции, импликации, т. е. контекстуальной зависимости семантики текста.

По сравнению с влиянием и источником, интертекстуальность представляет собой более широкое и универсальное понятие, в большей степени отвечающее новым подходам и моделям текста, а также характерной для постструктурализма „диссеминации” значения тождественности субъекта. Несмотря на свою революционность, интертекстуальность постепенно пришла в соответствие с другими парадигмами литературоведения, которые, в основном, остановились в своём развитии на уровне, предшествующем современным представлениям постструктурализма о мире и о литературе, главным образом с семиотикой и структурализмом. Вследствие этого интертекстуальность вобрала в себя ряд посылок из представлений, которые она пыталась *преодолеть*, поэтому её связь с понятием *влияние* носит скорее эволюционный, чем революционный характер.

Среди трёх основных моделей интертекстуальности (Miller 1985: 21-23) две лишь дополняют, модифицируют и уточняют аппарат анализа отношений между текстами, сам же аппарат мог возникнуть в литературоведении и до работ Деррида, Барта, Кристевой. Лишь третья модель последовательно развивается в русле постструктуралистских концепций.

2.1. *Интертекстуальные отношения как цитирование*: прототексту, как основе для метатекста, присуще двойное тождество. С одной стороны, цитата – элемент самостоятельного образования (прототекста), независимого от метатекста. Но именно метатекст является основой для включения изображения прототекста в собственную стратегию изображения. Следовательно, именно цитирование актуализирует тождество прототекста. Крайним примером этого являются мистифицированные, „пустые цитаты” (Oraić-Tolić 1990: 18-19). В этом случае прототекст вообще отсутствует до тех пор, пока его не „породит” на основе отдельного фрагмента метатекст. Модели цитирования соответствует, например, интертекстуальный силлепсис М. Риффатера (Riffaterre 1979): на одно сообщение „навешиваются” две смысловые нагрузки, одна связана с уже

существующим текстом, вторая является продуктом нового. Сюда относятся различные *диалогические* концепции интертекстуальности, а также интертекстуальные фигуры: цитата, стилизация, заимствование, металитературная речь, воспроизведение стилемы и т. д. Последние мы определяем как элементы, относящиеся к цитирующему тексту и, вместе с тем, к литературному контексту, который они представляют. Об их „чужеродности”, в новом пространстве означающей, в отличие от плагиатов, реализацию жанровых и других конвенций, адресата „предупреждают” кавычки или выраженная как-нибудь иначе *металитературная функция*. Последняя ориентирует текст на литературный контекст (тексты и конвенции), а также выполняет указательную функцию относительно элементов чужого текста, которая одновременно символизирует дистанцию, являясь своего рода показателем сознательного использования художественных произведений других авторов, мотивов, тем, сравнений, стилем, иными словами – чужих поэтик, стилей, конвенций (Juvan 1985: 52-53).

При таком понимании интертекстуальности мы неизбежно вновь вернёмся к интенциональности (сознательности, намеренности употребления чужих элементов), являющейся важнейшей характеристикой субъекта или субъективности, что приведёт нас к парадигме, предшествовавшей постструктурализму. При идентификации цитаты мы вынуждены прибегать к сомнительному аргументированию вероятности того, было ли цитирование какого-либо элемента осознанной интенцией или неосознанной филиацией. Последняя традиционно рассматривается как влияние (Miller 1985: 22). Выходом из тупиковой ситуации может служить использование понятий *иколичность* и/или *индексность* в применении к чужому знаку. Они могут служить показателями цитирования, не зависящего от концепции авторской интенции. Использование их – в компетенции читателя, располагающего сведениями об авторской поэтике и делающего определённые выводы из стилистических преломлений и/или изотопии, перспективы оценки и т. п.

2.2. *Интертекстуальные отношения как трансформация.*

В этой модели внимание сосредоточено на создателе исходного текста: T_B является результатом трансформации, преобразования T_A , с которым его сближают инварианты

содержания и/или формы. То, что мы находим в метатексте, является результатом различных трансформаций прототекста (T_A). Мы указывали на три способа интертекстуального изображения, т. е. трансформации исходного знакового материала, это – дескрипция, транспозиция, имитация. При дескрипции T_B , в целом или в отдельных своих сегментах, говорит о первичном тексте, толкует его содержание или форму, комментирует отдельные места прототекста, интерпретирует его смысл, короче, парафразирует средствами собственного метаязыка. При транспозиции элементов содержания или структуры прототекста T_A (т. е. литературных персонажей, хронотопа, мотивов, сюжета) текст T_B в какой-то мере „апокрифически” варьирует тот же сюжет в другом жанре или в иной перспективе, расширяя, сгущая или расчлняя его. Это может происходить лишь местами, фигурально, как иллюстрация или перефигурация событий и персонажей, либо с помощью имитации, заимствования или цитирования (если T_B в пространство своей стратегии высказывания переносит сегмент уровня выражения из прототекста). Структуры уровня содержания и/или выражения T_A (строение сюжета, взаимоотношения между персонажами, синтаксические и словоупотребительные стилемы, *внешняя структура*) при имитации являются генеративной моделью, с помощью которой появляется новый текст или его части (Juvan 1990: 59-68).

И в эту модель понимания интертекстуальности (интертекстуальность как трансформация) тоже проникают посылки существовавших ранее парадигм текстуальности, а именно причинность или интересубъективность. Это происходит в случае, если мы считаем прототекст T_A „причиной” того, что в T_B инвариантно T_A или если мы пытаемся, в качестве противовеса прототексту, доказать оригинальность автора метатекста, прибегая к помощи различных отклонений и вариантов в T_B в сравнении с T_A (Miller 1985: 22).

2.3. В модели интертекстуальности, которая ориентирована на читателя, т. е. при понимании интертекстуальности как установления читателем связей между текстом и контекстом, легче избежать сползания в позитивистскую парадигму. Если интересубъективное

понимание влияния сосредоточено на авторе, то главным отличием интертекстуальности в постструктурализме, по мнению Миллера, является его поворот к читателю. В конце концов именно читатель устанавливает характер отношения между прототекстом и метатекстом, он *замечает* цитату или пропускает её, именно читатель формирует интертекстуальный идентитет (*там же*, 21). Благодаря этому исчезает телеологическая и временная секвенция от *A* к *B*, поскольку, с точки зрения читателя, *T_A* и *T_B* являются взаимозамещаемыми „фоном” и „силуэтом” на нём. *T_A*, следовательно, может служить фоном для восприятия „силуэта” *T_B* и наоборот – позднейший текст оживляет, высвечивает и представляет первичный текст или отрывок из него (*там же*, 28-30, 35). Смысловые, формальные, конвенциональные координаты, их тождество устанавливается на основе принципа, близкого концепции Деррида, считавшего, что тождество актуализируется лишь в процессе становления соотношений (*там же*, 23). Миллер указывает на два вида читательской рецептивной деятельности, увязывающей высказывания текста с тем, что эксплицитно в нем не выражено: это умозаключения по логике интертекстуальных пресуппозиций и импликаций (*там же*, 30-35).

Модель интертекстуальности имплицитно в понятии *интерпретант* (см. Reigse): тексты *T_A* и *T_B* являются знаками, интерферирующими через интертекст, служат *парафразой*, *синонимом* друг друга, являются знаками-моделями, которые взаимно истолковываются в процессе читательской интерпретации, проясняют и освещают друг друга по принципу „темы” и „горизонта,” „фона” и „силуэта” (Juvan 1990: 71-72). Понимая интертекстуальные отношения (сформулированные с помощью понятия *интерпретант*) как установление читателем связи между „темой” и „горизонтом” („фоном” и „силуэтом”), можно деконструировать позитивистские атрибуты влияния на хронологическую последовательность и причинно-следственные связи способом, наиболее приближающим нас, в отличие от других моделей, к постструктуралистской модели интертекстуальности (к образцу нескончаемого семиоза).

3. Место и значение влияния в сравнительном литературоведении

Теперь, когда более или менее прояснились эпистемологические различия между влиянием и интертекстуальностью, необходимо указать на практические, эвристические расхождения между ними, столь важные с точки зрения компаративистики. Расхождения эти основаны на том, что влияние по отношению к интертекстуальности является, в некотором роде, предварительным понятием, поскольку им покрываются лишь отношения (а)филиации между текстами (различных литератур) [напр., Оцвирк отличает идейное влияние и влияние в области содержания от стилистического (Ocvirk 1936: 117)]. Кроме того, теория интертекстуальности включила в цепь логических теоретических связей и по-новому интерпретировала некоторые традиционные понятия, близкие влиянию: пародию, травести, сентенцию, центо, пастиш, имитацию, аллюзию, цитату, репродукцию текста, копию, модель, реминисценцию (см. Weisstein 1968: 91-94). Показателем этой близости может служить „чистка”, проведённая Хермереном (Hermeren 1975: 92), позволившая ему сформулировать понятие „настоящее влияние”, в отличие от влияния в широком смысле (модели, источники, заимствования) и от не-влияний (парафразы, копии, эскизы, аллюзии и параллелизмы). При установлении взаимоотношений между влиянием и интертекстуальностью открываются две возможности их интерпретации – обе не в пользу концепции влияния, до сих пор используемой в сравнительном литературоведении.

3.1. *Развенчание влияния с позиций непостструктуралистского понимания интертекстуальности.* С этих позиций становится очевидным, что попытки более подробной классификации, расчленения и дополнения понятия *влияние* цитатами, аллюзиями, реминисценциями и т. п. упускают из виду, что эти интертекстуальные формы и жанры функционируют на другом уровне и не могут быть помещены в один ряд с понятием *влияние*. Уже Гуиллен подчёркивал, что литературные и нелитературные влияния являются психологической категорией. Из авторского индивидуального опыта в процессе творчества они „проникают” по ту сторону „онтологического зазора”, переходя в реаль-

ность иного рода. В таком видении текстуальное сходство не находится в прямой связи с психологией авторского восприятия. Как познавательная категория влияние релевантно лишь при описании *work in progress* (Block 1977: 78), т. е. всего генезиса литературного текста, а не только следов этого процесса в тексте. В то время как имитация, например, является приёмом с конечным „результатом“, который доступен описанию, влияние представляет собой процесс оформления субстанции в литературное выражение, не имеющий, однако, *постоянного* текстуального соответствия (Ciorganescu 1966: 920). Влияние, так или иначе, относится к психологии творчества, поскольку непосредственное воздействие текста *A* на текст *B* не представляется возможным (Weisstein 1968: 97).

В этом смысле, с точки зрения методологии литературоведения, в предметной классификации (Kos 1988: 8-10) понятие *влияние* относится к автору, т. е. к биографике и литературной социологии/психологии в широком смысле, или к читателю, если он тоже является автором, при понимании влияния в категориях теории рецепции. Понятие *рецепция* шире, чем *влияние*, т. к. охватывает разнообразные реакции: от отрицания до утверждения и принятия прочитанных текстов, от центральной до маргинальной роли воспринятого материала, от агрессивного неприятия и ревизии текста до его ассимиляции; от стимулирующего до ограничивающего воздействия предшествующих литературных авторитетов, от неосознанного до строго рассчитанного отзыва на воспринятую информацию (Böning 1980: 545-547). Блум, вслед за Бёнингом, вводит понятие *poetic misprision*, несколько обновляет понимание влияния, сосредотачивая внимание на „сильном“ читателе, как активном участнике процесса. Концепции Яусса и Блума обнаруживают сходство, вводя в обиход компаративистики новую модель литературной коммуникации – конфронтацию или взаимную интеракцию, в которой адресант и адресат являются бивалентными (*там же*, 547). Теория рецепции, на самом деле, преобразует значительную часть традиционного теоретического аппарата компаративистики (анализ отклика: успеха „чужого“ автора, жанра, литературы) и анализирует различные аспекты влияния на уровне социологии и

герменевтики, создающие контекст, в котором развивается творчество писателя.

Говоря о толковании литературных *текстов*, следует отказаться от термина *влияние*, заменив его более профилированными категориями интертекстуальности, такими, как цитирование, трансформация, установление связей. С помощью этих терминов можно более корректно, с теоретической точки зрения, определить то, что в традиционных концепциях *влияния* описывается весьма туманно и с помощью сравнений (ср. выражения типа: „*Б* преобразовал влияние *А* для своих целей”, „*Б* ассимилировал *А*” и т. д.). Д. Дуришин, включивший в литературную компаративистику исследование типологических пристрастий и генетических (контактных) межлитературных отношений, делит связи на внешние, непосредственные и опосредованные (следуя, кстати, в этом традиционной компаративистике), внутренние, текстуальные. Последние, как формы рецепции-креации, он классифицирует с помощью категорий, которые точно описывают роль заимствованного материала в новых структурах, их ценностную перспективу, т. е. с помощью интеграционных и дифференциальных интертекстуальных форм и жанров (аллюзии, заимствования, имитации, филиации, плагиат, адаптации, переводы, литературные полемики, пародии, травести). Понятие *влияние* представляется Д. Дуришину недостаточным, т. к. оно не учитывает активного отношения писателя-адресата к своему предшественнику, избирательности адресата в процессе „порождения смысла” и трансформации заимствованных элементов в новой текстовой и литературно-культурной системе (Durišin 1984: 159-178). Даже наследник французской традиции компаративистики И. Шеврель в своём *Введении в сравнительную литературу* пришёл к выводу, что для компаративистики, до сих пор не располагавшей собственной теорией текста, наиболее приемлемым является понятие интертекста (Chevrel 1989: 100).

3.2. *Риторизация влияния и интерсубъективности с точки зрения постструктурализма.* Хиллис Миллер, следуя толкованию Гуссерля, Деррида и Лакана, в своём анализе тропологии в книге Водворта *Прелюдия* показывает, что сознание (сны, память, воображение, процессы прочтения) не является чем-то примарным по отношению к началу

„порождения текста” – моменту его написания, т. к. сознание в игре знаков, их интерпретации само подвергается реконструкции и деконструкции как открытый процесс семиоза, нескончаемой реконструкции различий (Hillis Miller 1981: 244-265).

Принимая эту введённую постструктурализмом, перевёрнутую, темпорально-логическую последовательность, необходимо иметь в виду, что, анализируя взаимоотношения между субъектом, его сознанием и текстом, уже не приходится говорить ни об „онтологическом зазоре”, ни о том, что творческая идея, сформулированная *под влиянием*, предшествует тексту, оставляя в нём лишь следы, не связанные с ней, как считал Гуиллен.

Так как сам субъект текстуализирован, необходимо риторизировать влияние, если мы не хотим погрязнуть в психологизме, т. е. представить его как результат психической деятельности, оформленной с помощью переносов, перемещений, замен. Влияние, таким образом, можно интерпретировать иначе, посредством интертекстуальных фигур и жанров, в том числе и в сфере сознания субъекта, а не только вне его, в сфере текста. С этой точки зрения, влияние представляется нам как ряд интертекстуальных тропологических смещений, использующих воспринятую текстуальную базу для желаемого, искомого и/или найденного, предполагаемого *ready made* интерпретанта субъекта текста, для идентификации писателя (как писателя), или, по выражению Барта, для процесса редистрибуции уже существующего языка.

Основы понимания влияния как расчленённого тропологического процесса, с помощью которого писатель актуализирует своё тождество, заложили работы Х. Блума (H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, 1973; *A Map of Misreading*, 1975; *Poetry and Repression*, 1976 и др.), в настоящее время без сомнения являющиеся наиболее значительной попыткой приспособить понятие *влияние* как исходный инструмент позитивизма к нуждам методологии постструктурализма. Заслуга трудов Блума ещё и в том, что они внесли заряд революционности, напряжённой диалектики, интеллектуального ревизионизма в изучение отношений филиации между предшествующими и последующими авторами/произведениями, которое прежде имело лишь консервативную культур-

ную функцию (служа укреплению традиций, как континуитета имитирования канонических произведений) (Renza 1990: 186-188).

В этих работах Блум, йельский теоретик, эссеист, пишущий поэтическим языком, пытался при определении повозрожденческого „страха перед влиянием” и самих механизмов влияния (в чтении и в писательском труде) соединить психологическую, точнее, психоаналитическую терминологию с риторической. Проявления психологической защиты индивида, с помощью которых молодой поэт постепенно идентифицируется, завоёвывает собственное пространство воображения, освобождаясь из-под отцовского бремени великих мастеров прошлого, Блум соединяет с набором риторических тропов и „ревизионистских отношений” как текстуальных или интертекстуальных категорий интерпретации.

Таким образом, поведение формирующегося поэта „впадно” в „диалектику ревидии” влиятельных предшественников, в трёхкомпонентную схему чтения-письма: ограничение, возмещение, репрезентация. Эта схема уравнивает образные средства поэта и риторические тропы, с помощью которых позднейший текст трансформирует повлиявший на него поток образов, ограничивает его, дополняя и присваивая его значение, глубину, смысл таким образом, что в конечном итоге *a*, в действительности позаимствованное у *T_A*, выглядит как подлинный, оригинальный образ *T_B*, на который „покушается” предшественник (ирония, синекдоха, метонимия, гипербола и литота, метафора, металепса или субституция). С этими выразительными средствами Блум соотносит механизмы психологической защиты (Bloom 1976, см. таблицу перед стр.1), взятые, в основном, из фрейдовского анализа эдиповых семейных комплексов. Используя тропы, „сильный поэт” побеждает в себе сопротивление влиянию, подавляя и сублимируя доминирующую силу символических, влияющих на него „отцов”, создавая иллюзию, что он сам „зачал своих отцов” (Renza 1990: 191).

Несмотря на использование средств из арсенала риторики и системы интертекстуальных тропов, в изображении литературного влияния как „психомахии” героического сражения поэтов-субъектов (как во фрейдистской семейной драме), Блум не окончательно избавляется от „генетиче-

ского заблуждения” интерсубъективного дуализма (Renza 1990: 192). Кроме того, он не учитывает важнейшего аспекта интертекстуальности условностей, анонимных формул, пресуппозиций (Culler 1976), к тому же он рассматривает влияние вне социально-культурного фона порождения и восприятия текстов, как будто речь идёт о „вневременных психических силах” (Renza 1990: 197).

Именно этот фон формирует и регулирует наличие, распространение, сравнение, понимание и ценностную ауру чужих авторов и их текстов, является основой „микрофизики” их значения. Социально-культурные отношения воздействуют на выбор автора, подвергающегося влиянию, на оценку им релевантности того или иного явления чужого текста для его национальной культуры. Они также воздействуют на его намерения, нацеливая на конкретный „пример для подражания”, участвуют в формировании творческого отклика на „импульс” со стороны чужого автора и на создание сети знаковых контактов чужого интерпретанта с другим литературным, общественно-историческим контекстом.

С сетью разнообразных текстов, дискурсов, имеющих общественное и культурное значение, автор, подвергающийся влиянию, связан через посредство афiliationи, погружается в неё, активно определяется по отношению к ней, преобразует её посредством текстуальных (анти)стратегий в своём тексте. Словом, речь не идёт о пассивном подчинении традиции, о филиации (Said 1983: 34-35).

Блум, таким образом, предлагает скорее инспирацию, чем завершённую теоретическую модель риторизации влияния, при этом открывая горизонты для нового подхода в компаративистике. Некоторые усматривают возможность расширения теории Блума, т. е. применения её не только к поэзии, но и к другим интертекстуальным, интеркультурным и даже „интерэпохальным” отношениям (Böning 1980: 547).

(Перевод со словенского Т. Комаровой)

ЛИТЕРАТУРА

- Barthes, R.
1981 *Theory of the Text*, в: *Untying the Text: a Poststructuralist Reader*, ред. R. Young, London-New York 1981: 31-47.
- Block, H.
1977 *The Concept of Influence in Comparative Literature*, в: *Influx: Essays on Literary Influence*, ред. R. Primeau, London-New York 1977: 74-81.
- Bloom, H.
1973 *The Anxiety of Influence: Theory of Poetry*, London-Oxford-New York 1973.
1976 *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven- London 1976.
- Böning, J.
1980 *Some Recent Theories of Reception and Influence: Their Implications for the Study of International Literary Relations*, в: *Proceedings of the 8th Congress of the ICLA, Budapest 1976*, Stuttgart 1980: 543-549.
- Chevrel, Y.
1989 *La littérature comparée*, Paris 1989.
- Cioranescu, A.
1966 *Imitation et influence ou l'insuffisance de deux notions*, в: *Actes du IVe congres de l'AILC, Fribourg 1964*, The Hague-Paris 1966: 917-921.
- Clemen, W.
1987 *Šta je to literarni uticaj: prikazano na primerima iz engleske literature*, "Polja", 1987: CCCXXXV: 11-14.

- Culler, J.
1976 *Presupposition and Intertextuality*, "Modern language notes", 1976: VI: 1380-1396.
- de Man, P.
1979 *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven-London 1979.
- Durišin, D.
1984 *Theory of Literary Comparatistics*, Bratislava 1984.
- Foucault, M.
1979 *What is an Author*, в: *Textual Strategies*, ред. J.V. Harari, Methuen 1979: 141-160.
- Gide, A.
1987 *O uticaju u književnosti*, "Polja", 1987: CCCXXXV: 8-11.
- Guillén, C.
1977 *The Aesthetics of Literary Influence*, в: *Influx: Essays on Literary Influence*, ред. R. Primeau, London-New York 1977: 49-73.
1982 *Knjževnost kao sistem*, Beograd 1982.
- Hassan, I. H.
1977 *The Problem of Influence in Literary History: Notes towards a Definition*, в: *Influx: Essays on Literary Influence*, ред. R. Primeau, London-New York 1977: 34-46.
- Hermeren, G.
1975 *Influence in Art and Literature*, Princeton, N.J. 1975.
- Hillis Miller, J.
1981 *The Stone and the Shell: the Problem of Poetic Form in Wordsworth's Dream of the Arab*, в: *Untying the Text: a Poststructuralist Reader*, ред. R. Young, London-New York 1981: 244-265.

- Jauss, H. R.
1972 *Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft*, в: *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft*, ред. V. Žmegač, Frankfurt/M. 1972: 274-290.
- Juvan, M.
1985 *Književne odnose v poeziji Vena Tauferja*, "Slavistična revija", 1985: I: 51-70.
1990 *Imaginarij Krsta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*, Ljubljana 1990.
- Koppen, E.
1971 *Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie? Ein Exempel: der literarische Einfluss*, в: *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, ред. H. Rüdiger, Berlin-New York 1971: 41-64.
- Kos, J.
1978 *Teorija in praksa slovenske primerjalne književnosti*, "Primerjalna književnost", 1978: I-II: 30-44.
1988 *Uvod v metodologijo literarne vede*, "Primerjalna književnost", 1988: I: 1-17.
- Kristeva, J.
1969 *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.
- Lanson, G.
1987 *O poimanju utjecaja*, "Polja", 1987: CCCXXXV: 4-5.
- Miller, O.
1985 *Intertextual Identity*, в: *Identity of the Literary Text*, ред. M.J. Valdes, O.J. Miller, Toronto 1985: 19-40.
- Ocvirk, A.
1936 *Teorija primerjalne literarne zgodovine*, Ljubljana 1936.

- Oraić, Tolić D.
1990 *Teorija citatnosti*, Zagreb 1990.
- Primeau, R.
1977 *Introduction*, в: *Influx: Essays on Literary Influence*, ред. R. Primeau, London-New York 1977: 3-12.
- Radović, M.
1987 “*Strah*” od uticaja, “*Polja*”, 1987: CCCXXXV: 2-3.
- Renza, L. A.
1990 *Influence*, в: *Critical Terms for Literary Study*, ред. F. Lentricchia, T. McLaughlin, Chicago 1990: 186-202.
- Riffaterre, M.
1979 *La syllepse intertextuelle*, “*Poétique*”, 1979: XL: 496-501.
- Said, E. W.
1983 *The World, the Text and the Critic*, Cambridge 1983.
- Tieghem, P. van
1987 *Strani uticaji na francusku književnost*, “*Polja*”, 1987: CCCXXV: 5-7.
- Trilling, L.
1977 *The Sense of the Past*, в: *Influx: Essays on Literary Influence*, ред. R. Primeau, London-New York 1977: 22-33.
- Weisstein, U.
1968 *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1968.
- Wellek, R.; Warren, A.
1974 *Teorija književnosti*, Beograd 1974.
- Wellek, R.
1963 *The Crisis of Comparative Literature*, в: *The Concepts of Criticism*, ред. S.G.Nichols jr., New Haven-London 1963: 282-295.

*КАМЕННЫЙ ГОСТЬ
И БЫЛИНА О СМЕРТИ ВАСИЛИЯ БУСЛАЕВИЧА
(ПОВТОР ЗВУКОСОЧЕТАНИЙ И ГЕНЕРАТИВНЫЙ ПРИНЦИП
СТИХОТВОРНОГО ЯЗЫКА МАЛЕНЬКОЙ
ТРАГЕДИИ А.С. ПУШКИНА)*

Золтан Херманн

*Грамматика не предписывает
законов языку, только изъясняет и
утверждает его обычаи.*

(А. С. Пушкин)

Былины, записанные в XVIII-ом веке, – собрания Чулкова (1770), Новикова (1780), Прача (1790) и Кирши Данилова (в двух изданиях в начале XIX-ого века, из которых издание 1818-ого года находилось в личной библиотеке Пушкина наряду с некоторыми сборниками пословиц и поговорок) – находились в центре внимания современников поэта. Николай Полевой относился к былинам (как продолжают относиться многие литературоведы до наших дней) как к источникам изучения истории русского средневековья и, согласно „теории наивного эпоса национальных литератур”, считал этот жанр памятником-фрагментом бывшей героической эпопеи киевской и новгородской Руси. Пушкин, в отличие от братьев Полевых и Загоскина, как это пишется в статье *О народности в литературе* (Пушкин 1954: V: 23-24), был уверен, что записи былин являются не историческими, а литературными памятниками. Более того, исполнительская практика былин, известная Пушкину, убедила поэта в том, что „поэтический” язык фольклора принадлежит прежде всего времени и сознанию исполнителя, и только скрытые, хотя и важнейшие, свойства поэтического языка – литературной старине (Томашевский 1961: 95-105; Булаховский 1957: 259-260).

Проблематика поэтичности устных литературных форм заключалась, по мнению Пушкина, в следующих вопросах: в чём состоит особенность народных песен; как изучать

приёмы устной поэзии; и как обновить (по западноевропейскому примеру) стихотворный язык русской классической и романтической поэзии с помощью элементов устных источников. „Произведения английских поэтов (...) исполнены глубоких чувств и поэтических мыслей, выраженных языком честного простолюдина. У нас это время, слава богу, ещё не пришло, так называемый язык богов так ещё для нас нов, что мы называем поэтом всякого, кто может написать десяток ямбических стихов с рифмами. Мы не только ещё не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность, поэзию же, освобождённую от условных украшений стихотворства, мы ещё не понимаем”, – писал Пушкин в 1828-ом году (Пушкин 1954: V: 49; *курсив мой, З.Х.*).

Основной задачей было расширение языкового базиса, на который наслаиваются достижения силлабо-тонической реформы поэзии XVIII-ого века. Короче говоря, теоретико-иллюстрирующий опыт Ломоносова, Державина и Тредьяковского лишь дал возможность для развития русскоязычных стихотворных форм, но сама поэзия ещё не появилась (Якубинский 1986: 159-162).

Р. Якобсон заметил: „В 30-е годы Пушкин прозорливо осознавал, что будущий русский поэт обратится к отечественному народному стиху и возвысит его до статуса национального стиха.” (Якобсон 1987: 209). Анализ *Каменного гостя* Пушкина и соответствующей ему по мотивной структуре былины о смерти Василия Буслаевича показывает, что расширение языкового семантического базиса произошло при помощи развёртывания мельчайших частиц поэтической речи, знаковых сегментов литературного текста, т. е. при помощи звуков и звуковых сочетаний. Мы уверены, что именно эту проблематику затрагивает Томашевский, когда говорит, что русскоязычное стихосложение XIX-ого века основывается на звуковых, фонологических структурах (Томашевский 1972).

Впервые занялись проблематикой звукосочетаний в поэтическом языке Потебня и формалисты, но методика не распространялась на былинное стихосложение (Брик 1972; Томашевский 1972; Жирмунский 1975; Якубинский 1986: 163-176). Несколько десятилетий тому назад А. Евгеньева посвятила самостоятельную монографию изучению языка

былинного стиха, но говорит она в ней только о грамматических параллелизмах фольклорных текстов (Евгеньева 1963). Сам Р. Якобсон в своей статье о параллелизме в русском фольклоре определил роль повторяющихся звукосочетаний только в построении грамматических тавтологий (Якобсон 1987: 99-132). Методологическая изоляция языковых грамматических уровней до сих пор препятствовала классификации былинного стиха (Kuusi 1952; Селиванов 1975). Грамматически-дескриптивный подход Евгеньевой впервые определил формообразующую роль повторяющихся предлогов, приставок и суффиксов, а также однокоренных слов, тем не менее не способствовал выделению их поэтической функции.

Недостаток грамматических методов в анализе поэтического, стихотворного языка вызывал скептицизм самого Ф. де Соссюра: в процессе работы над анаграмматическими структурами он заметил, что принцип звуковых повторов не является только поэтической игрой, приёмом, но есть неизбежное свойство фонологических структур различных языков (Соссюр 1977: 635-649; Starobinski 1971; Wunderli 1972).

Мы попытаемся определить основные черты звуковой структуры былины *Василий Буслаев молиться ездил*. Напомним о том, что былина является языковым мотивным источником пушкинской переработки мифа о Дон Жуане (см. Hermann 1994).

На основании выделения повторов самостоятельных фонем – как по методологии анализа стихотворной инструментовки В.В. Жирмунского, так и по теории Ф. де Соссюра об анаграммах – попытка определения структуры стиха данной былины была бы бесплодной: об эмпатическом, евфоническом свойстве любой стихотворной формы известно ещё очень мало. Основные принципы мы находим в таких языковых сегментах, в которых поэтический язык постоянно приближается к внутренней форме слова. Именно двойственная тенденция строения слова (фузия и агглютинация), по определению А.А. Реформатского, может действовать на заднем плане рифмовых систем, как система повторов звукосочетаний (Реформатский 1987). Конечно, рифма как особый вид повтора звукосочетаний является побочным явлением в былинных текстах; сам Жирмунский рассматривал эту проблему в контексте других архаичных

типов стихосложений (древнегерманский аллитерационный стих, провансальские стиховые формы и т. д.) с точки зрения первоначальных форм европейской поэтической традиции. Основной вид повторов звуко сочетаний составляют, с одной стороны, т. н. грамматически определённые повторы: о них и Жирмунским, и Якобсоном был написан целый ряд статей; с другой стороны, обоим исследователям поэтически крайним типом представлялись внеграмматические звуко сочетания. Оба типа явно относятся к внутритекстовым смыслопорождающим факторам и, следовательно, к семантическому центру, где внутренняя структура слова (и аналогично структура текста) строится из повторяющихся сегментов-звуко сочетаний.

Генеративный принцип стиховой структуры былины о смерти Василия Буслаевича (по сборнику Кириши Данилова) основывается на повторяющихся звуко сочетаниях. Как нам кажется, общие черты данной структуры являются определяющим принципом былинного стиха вообще. Повторяющиеся сегменты-звуко сочетания можно разделить на следующие типы:

1. Внутрстиховые повторы звуко сочетаний:
 - 1.1. секвенциальные (полные) повторы;
 - 1.1.1. секвенциальное звуковое сочетание, последовательность (позиция) звуков которого не меняется при повторе: „Таковы слова поговаривает...” (12-ый стих былины; ср. 139, 149, 203);
 - 1.1.2. повторы с нарушением внутреннего слова секвенций (тип обычно контаминируется с другими типами повтора): „А некому купаться, опричь Василья Буслаевича...” (205);
 - 1.2. рекомбинативные (полные) повторы;
 - 1.2.1. рекомбинативные, ненарушающиеся звуковые повторы: „Подымали тонки парусы полотняныя...” (233); „... морю Каспицкому...” (217);
 - 1.2.2. рекомбинативные нарушающиеся звуковые повторы: „Грабят бусы-галеры...” (75);
 - 1.2.3. внутрстиховые, (неполные) паронимические повторы основываются на фонологической родственности и оппозиции: „Прямым путём в Ерусалим-град...” (71); „Али голова в тебе...” (10); „... три сажени печатныя...” (107); „К своей сударыне-матушке...” (25); „Матера вдова Амелфа Тимофеевна...” (30).

2. Повторы звукосочетаний типа 1.1., 1.2. и 1.3. в последовательности стиховых рядов. Так, например, секвенция *-ка-* повторяется в 124-127 стихах. Таким образом строятся и стиховые цепи, в которых повторяются различные сочетания фонем.¹

Определение былинного стиха формулируется по анализу структуры повторов звукосочетаний в былине следующим образом:

– в *каждом* стиховом ряду наблюдается повтор звукосочетаний. В этом смысле элементы грамматических уровней не имеют значения, они идентифицируются в качестве повторов последовательности звуков (в качестве особых сегментов звукового ряда) либо секвенциального и рекомбинативного, либо паронимического типа;

– если в стихе нет повтора звукосочетаний, то некоторые сегменты звукового ряда данного стиха обязательно повторяются в предыдущем или в предпредыдущем, либо в следующем или последующем стихе;

– в стиховом ряду и между рядами могут появляться: а) не только два, но три, четыре раза повторяющиеся звукосочетания; б) повторы сочетаний различных звуков; в) различные типы повторяющихся сегментов.

К дефинитивной модели былинного стиха относятся нижеследующие выводы и замечания.

Во-первых: надо отметить, что записи былин XVII-XX веков не передают полностью фонологических особенностей былинного стихосложения, так как нормативный принцип правописания делает недоступной звуковую структуру диалектной речи исполнителя, „скрывает” систему звуковых изменений и чередований. Поэтому некоторые повторяющиеся сегменты „буквально” относятся к паронимическому типу, а по произношению к типам полного повтора звукосочетаний.

Во-вторых: модель повторов звукосочетаний былинного стиха является одним из возможных вариантов стиховых

1 В *Приложении* к данной работе – соответственно изложенной классификации – читаются особые знаки повторов звукосочетаний. Знаки \\\, \ и \ относятся (по порядку) к 1.1., 1.2. и 1.3. типу. Звездочкой обозначены повторяющиеся звукосочетания соседствующих стихов.

структур устной поэзии. В. Жирмунский оценил лежащие в основе звуковых повторов устные стиховые структуры в качестве форм предварительного фазиса рифмового стихотворства. По мнению Жирмунского, повторяющиеся звукосочетания былин являются внутрискховыми рифмами, следовательно, не занимают той определённой, постоянной метрической позиции в стихе, как „классическая”, стоящая в конце стиха рифма, или как аллитеративные сегменты строфики древнегерманских эпических жанров (Жирмунский 1975: 377-420). Повторы звукосочетаний – консонантные или ассонантные – в постоянных позициях, видимо, относятся к строфическому построению стихотворного текста. В отличие от утверждения Жирмунского, повторяющееся звукосочетание в былинах (так же, как и в испанских романсах) не обязательно смыкается с началом или с концовкой словоформы, стиховой ряд былины (последовательность звуков) совершает не только „рифмовые” типы повторов звукосочетаний. Повторяющиеся звуковые сегменты находятся, в большинстве случаев, внутри слова, или же звук (звукосочетание) конечной фонической позиции связывается со звуком (со звуками) начальной позиции следующего слова. В былинах – при отсутствии постоянных позиций повторяющихся сегментов и, более того, из-за свободных позиций разных типов звуковых повторов, сюда относится также вопрос тактического строения и метрической лимитации былинного стиха – звуковая структура повторов имеет избыточную вариативность. В этом явлении мы находим причину „нагрузки” былинного стиха с комплексными повторяющимися сегментами, а также сцеплениями, связывающими между собой стиховые ряды.

В некоторых случаях – в определённых местах текста былины – внутрискховые повторы „ослабляются”: остаются только паронимические повторы. Те стихи текста *Василий Буслаев молиться ездил*, в которых не только ослабляются внутрискховые повторы, но и нарушается сцепление межстиховых повторов, указывают на отношения между стихообразующим принципом и сюжетным строением былины. Таким образом места, отмеченные при нарушении повторов текста (51, 84, 120, 182, 213, 235 и 272 стих былины: см. *Приложение*), отделяют друг от друга эпизодические части былины; ср. стихи 1-51: Василий Буслаев на

пути в Ерусалим заезжает к своей матери за благословением; 52-84: встреча с гостямикорабельщиками; 85-120: Василий и пуста голова на Сорочинской горе; 121-181: встреча с „атаманами казачиями”; 182-213: посещение Ерусалима, купанье в „Ердан-реке”; 214-234: „атаманы казачия”; 235-271: Василий и пуста голова, смерть богатыря; 272-303: поездка дружины к „матушке” богатыря (ср. Пропп 1958: 466-477).

В-третьих: структура звуковых повторов изучаемой былины связывается с общими чертами фольклорных жанров. В простых фольклорных формах скрываются звуковые аспекты. Так например, в русских загадках звуковой состав вопроса, как яркий пример анаграмматической структуры, включает в себе элементы звукового построения ответа, разгадки (см. Гербстман 1968).

Звуковое построение (простых или сложнейших) фольклорных текстов основывается на свойствах устной поэтики. Особенность этой поэтики заключается в мнемотехнической функции звуковых повторов. Система звукового повтора в фольклоре совершается как хранилище памяти. На основе закрепления устных поэтических текстов стоит конечная величина фонем, точнее, характерная фоническая структура данного языка (диалекта). В фольклорных текстах звуковые повторы являются не только „мнемотехнической аппаратурой”, но и генеративным принципом текста. Реконструктивная модель исполнительского акта (Скафтымов 1924: 131-155) убеждает нас в том, что в глубине поэтики былин находятся меморитеры, в форме „вздора”, „бессмысленных” звуковых сегментов, которые тесно связаны с фактурой „псевдотекста” *Приложения* к данной работе. Из этих меморитеров исполнитель былин – сказитель, калик, скоморох – мог восстановить весь текст. Именно эти повторяющиеся сегменты активизируют (генерируют) соответствующую лексику и тавтологические грамматические формы стиха и текста (Якобсон 1987: 99-132; Jousse 1925).

Нам предстоит ещё переоценка роли былинной пародии (скоморошицы) с точки зрения мнемотехники: кроме „бессмысленных” меморитеров (известны и „сумбуры” провансальских певцов, которые хранили „генеративный базис” песен в качестве тайны мастерства), именно скоморошица

играет роль хранилища памяти (Калугина 1991: 723-750). В сборнике А.М. Астаховой наличествует удивительный образец ошибки калической практики, именно в варианте былины о смерти Василия Буслаевича, где сказитель не мог репродуцировать стиховой текст и добавил соответствующую сюжетную часть в прозе (Астахова 1938: 202, 204).

Намекнув на существование техники меморизации устных литературных жанров, Пушкин писал из Михайловского Вяземскому о своей няне: „Няня моя уморительна. Вообрази, что 70-ти лет она выучила наизусть новую молитву...” (Пушкин 1954: VIII: 128).

Мы не говорили ещё о другой стороне мнемотехники, о речитативной мелодии былин: в рукописи Кирша Данилов аккуратно зафиксировал музыкальные секвенции былин (Данилов 1977: 273).

В былине – на базисе повторов звуко сочетаний – связываются *мнемотехнически-генеративные, стихообразующие и сюжетообразующие* принципы. Из этого тройного комплекса развёртывается семантическое единство былины.

Интерес Пушкина к народному творчеству изучается обычно в связи с прямыми обработками устных поэтических жанров: имеются в виду характерные фольклорные черты *Руслана и Людмилы, Русалки*, а также *Песен западных славян* и сказок (Якобсон 1987: 206-209; Томашевский 1961: 95-105).

Выдающиеся поэты уже в 20-ых, 30-ых годах пользовались особенностями языка устной поэзии. Лермонтов в „литературной” былине 1837-ого года безошибочно имитировал фактуру калического творчества (см. *Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова*, Лермонтов 1988: I); стихообразующий принцип лермонтовской былины полностью совпадает с генеративной моделью былинного стихосложения.

Однако этот факт не означает, что языковой базис, мотивные комплексы и сюжетообразующие элементы устной поэзии появились только в поэтизированных, по происхождению фольклорных жанрах. Именно в *Каменном госте* особенности устных литературных форм функционируют совершенно по-другому.

Ямбический стих маленькой трагедии не так уж далёк от стиха былины. По канве силлабо-тонического ритма строятся (без всякого труда) повторяющиеся звуковые сочетания, следовательно только слабые и сильные позиции слогов ямбического стиха ограничивают структуру стихового ряда произведения как единство звукового и синтаксического построения *verse blanc* (ср. Тынянов 1982). Таким образом становятся функциональными звуко сочетания семантического центра *Каменного гостя* (-лав-) и порождаются формообразующие элементы текста маленькой трагедии.

Теперь нас интересует вопрос о том, как проявляются принципы былинного стихосложения в тексте драмы, как преломляются формообразующие принципы устных жанров в *Каменном госте*. Та же самая стихотворная форма (*verse blanc*) расслаивается на два текстовых типа: так, мы можем отметить в ямбе, с одной стороны, „прозаические”, речевые (см. Эйхенбаум 1968: 333), а с другой, поэтически возвышенные выражения. И в этом смысле речевые выражения лишаются единства внутрстиховых повторов звуко сочетаний; обычно в этих выражениях Пушкин употребляет *enjambement*. Такими частями произведения являются, например, разговор Дон Гуана и Лепорелло с монахом в первой сцене; эпизод примирения Лауры и Дон Карлоса; вводные фразы Дон Гуана в третьей сцене. Речевые сегменты текста относятся к определённым действующим лицам трагедии: к монаху, к Дон Карлосу и к гостям Лауры.

Остальные лица в определённых частях текста говорят на поэтически возвышенном языке. Стиховые структуры былины и тройная функция повторов звуко сочетаний связаны с лицами, которые, как поэт или же метафорично, принадлежат к поэзии.

В их высказываниях, наряду с аллитеративными и рифмовыми повторами, употребляются повторы звуковых сочетаний, относящихся к принципам устных стихотворных форм былины. Так, *мнемотехнические свойства поэзии* свойственны Лауре-актрисе; *рефлексивность и внутренние отношения самого языка* появляются в каламбурах Лепорелло; *генеративный принцип* заключается в выражениях Дон Гуана, „импровизатора любовной песни”.

Реплики и колкости Лепорелло по своему языковому базису тесно связаны со структурой скоморошицы, текст нагружен повторами звукосочетаний²:

С Доной Анной

Вы говорили? может быть, она
Сказала вам два ласкового слова
Или её благословили вы. (III/121-123)

[Структура повторов в только что процитированных стихах строится по следующему принципу: но*\\но*\\он*; во*, или*; ска(за)ла\\ласка, лава\\вала, ла*\\ла*\\ло, ав\\ва\\ва\\ва, ого\\ова, слов*; или*\\или*, ла*, слов*.]

А также:

О вдовы, все вы таковы. (III/126)

[Повторы: ов\\ов(ы)\\ов(ы).]

Интересна роль страха в речи Лепорелло и её стихотворная форма:

Преславная, прекрасная статуя!
Мой барин Дон Гуан покорно просит
Пожаловать...

[Повторы: пре*\\пре*, ная\\ная; бар\\про, ар\\ор\\ро, по*; по*.]

Здесь меняется парадигма звуковых повторов.

... Ей-богу, не могу,

Мне страшно. (III/143-146)

[Повторы: огу\\логу, нем*; мне*.]

В словах Лауры, исполнительницы песен Дон Гуана (см. II/22-24), кружат звуковые повторы:

Да, мне удавалось

Сегодня каждое движенье, слово.
Я вольно предавалась вдохновенью,
Слова лились как будто их рождала
Не память рабская, но сердце... (II/5-9)

² В дальнейшем римская цифра означает сцену, арабские – стих данной сцены *Каменного гостя*.

[Повторы: да*\да*, (а)вал*(ос); год\дви, ня\нье, движ\а(жд*), слово*; (я)вол*\а)вал*(ас), да*; слова*, вал*, ли\ли, лис*, да*, жд*; см. также II/54-56.]

У Дон Гуана появляется новое качество выражения в стихотворной речи, именно с того момента, когда он говорит о себе (курсив мой, З.Х.):

С чего начну? „Осмелюсь”... или нет:
„Сеньора”... ба! что в голову придёт,
То и скажу, без предуготовленья,
Импровизатором любовной песни... (III/8-11)

То есть после степени языковой авторефлексии (Лепорелло) и степени, относящейся к памяти (Лаура), Дон Гуан (или же текстуальные сегменты, соответствующие маске Диего де Кальвадо-Дон Гуана) выступает в качестве создателя поэзии. Высказывания Дон Гуана-Диего заключают в себе принципы новаторства стихосложения. Именно в этих сегментах мы находим стихи, превращающие пустую силлабо-тоническую форму (с помощью генеративной модели стной поэзии), по пушкинскому выражению, в язык богов.

Цель „импровизатора” – приблизиться „речами светскими” к „небесным беседам” Доны Анны. Как говорит Гуан-Диего (курсив мой, З.Х.):

Наслаждаюсь молча,
Глубоко мыслью быть наедине
С прелестной Доной Анной. (IV/6-8)

Речи Дон Гуана станут эмоциональными, т. е. насыщенными в инструментовке звуковых повторов:

Я был бы раб священной вашей воли,
Все ваши прихоти я б изучал,
Чтоб их предупредить; чтоб ваша жизнь
Была одним волшебством непрерывным.
Увы! – (IV/23-27)

[Повторы: яб*\аб, бы*\бы*, (с)вляц*\ваш*; всеваш*, яб*, ал*; чтоб\чтоб, пре*д\пре*(ж)д, ваш*; бы*, ла*, им\ым, во(л)ш*, ебс\бес, пре*, ыв*; вы*... В этих стихах

слышится „мастерство” Дон Гуана: как он превращает уважение к даме – „вашей”, „Все ваши” – в восторженность: „священной”, „волшебством”.]

Дикция Доны Анны показывает пушкинский идеал поэтического языка: в этих стихах видно единство высокого стиля и бытовой речи.

Нет, мать моя

*Велела мне дать руку Дон Альвару,
Мы были бедны, Дон Альвар богат. (IV/14-16)*

[Повторы: не(т)м*, ма\мо, ать*; ел\ел, мне*, ать*, ру\ру, дональвар*; мы\бы, дональвар*.]

Остаётся сделать некоторые выводы.

Расширение языкового материала классических литературных форм и мнемотехническая генеративная модель устной поэзии функционируют, кроме всего, и в качестве различительного момента звуковой фактуры высказывания действующих лиц. Тем более, что драматургия вообще тесно связана с репродуктивной моделью текста.

С того момента, когда на сцене появляется безмолвная статуя, лица страшного треугольника (Дона Анна де Сольва – Диего де Кальвадо – Дон Альвар) в своих именах демонстрируют эпитет с-альва-до-р (латинское *salvator*, то есть спаситель). Семантика Каменного гостя представлена текстом, который говорит о самом себе: произведение строится на основах идеи поэтического языка (Дона Анна), творческого акта (Дон Гуан) и молчания-смерти (статуя).

Пушкин свидетельствует об этом в маске Дон Гуана:

Если б

*Я вас узнал – с каким восторгом
Мой сан, мои богатства, всё бы отдал,
Всё, за единый благосклонный взгляд;... (IV/19-22)*

Эти слова касаются самой поэзии.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список повторяющихся звукосочетаний былины

*Василий Буслаевич молиться ездил**(1-51: Василий Буслаев на пути в Ерусалим заезжает к своей матери за благословением)*

1. од\\од; им\\ым\\ым; (с)лав(н)*
2. по\\по; (с)лав(н)*
3. (п)лав*(\\(п)лав*; се\\се\зе
4. го\\го
5. (п)лав*(ает)\\(п)лав*(ает); вл\бл; карабл\черлен
6. васил(с)лав*(ь)
7. ва\во; ою\аю
8. дц\\дц
9. ко\\ко; ст*
10. ан\\на\но; ст*
11. ет\\ет
12. ов\\ов\\ов\ва
13. оя\ая; ру\ро
14. дц\\дц; да\до\од
15. ль\\ль
16. од\од; ав(а)\ов
17. иты\\иты; ка\\ка
18. ни\\ин; бро\бер
19. ил\\ил
20. му\\му; во\\во\\во; ор*\\ор*; двор\\двор
21. ни\\ин; ру\ро*
22. то\та; лы\ли
23. василе\слаеви
24. му\\му; во\\во\\во; ор\\ор; двор\\двор
25. уд\ту; мат*
26. ма\ам; фе\\фе; ве\ев; мат*\тим
27. въ\ви; как\око
28. ос\\ос; ве\\ве; лов\вел
29. ас\яс; мо\ма; мат*
30. ма*ам; фа\оф; ов\ев; мат*
31. ве\\ве
32. им\\им; ас\са; ев\ве
33. ру\ро; ею\аю
34. по\\по; (и)тисся*; ол*
35. свят\\свят; (и)итисся*; ло*
36. ер\ре; тисся*
37. то\ат\\ат; ма\ам\мо*; ов\ев
38. мо*\\ом; до*

39. од*; василе\слаеви
 40. де\де
 41. ве\ве; лов*\вел*
 42. ди\йд; ит\ит; ой\ой
 43. не\ен; ов\ов; ве\ве; лов*\вел*
 44. си\си\сы
 45. ог\го; от*
 46. ат\от*\то\ет*
 47. те\ет*; (т)ер\ер\ер\ер\ер\ер
 48. он\но; (и)да\ет*
 49. аси\асы; (и)да\ет*
 50. (и)да(ет)*\да
 51. об\бу; вас\сво; ов\ов
 (52-84: встреча с гостями-корабельщиками)
52. ро*\ра
 53. ро*\ро*; ой\ой
 54. не\ен; черв\ле\карабль
 55. мо\мо; тон\отн
 56. по\по; ли\ил
 57. ут*\ут*; уж*\гу*\((др)уг*
 58. ут*; уж*\уг*\((др)угу*
 59. ст\ст\щ
 60. авс\вас\вас(иле)\с(л)а(е)в(и)
 61. ул\ол\ол; по\по
 62. веч\ев(и)ч; василе\слаеви
 63. го\го; ст\щ
 64. ое\ое; нье\нео\ное
 65. от\от; ло\ле
 66. од\до; ст\ст\ст
 67. мо\мо
 68. ос\са; му\му
 69. ве\бе; го*
 70. го*; си\си; василе\слаеви
 71. (м)ым\ем*\им; ря\ра
 72. ем*
 73. ол\ол; ог\го
 74. ас\ас; ом*\мо*
 75. на\на; ом*\ум
 76. ст*\ст*
 77. ст*; ят\ат\ам\ан\аз\ач; зач*
 78. нем\нем; сяч*
 79. граб\б(усы)га(лер)р; ра*
 80. ра*\ра*
 81. во\ва; василе\слаеви

82. нев\нив\\\нив; васюн\всон
 83. вер\\ерв; юв\ойв
 84. бе\\еб; тя\\ят
 (85-120: Василий и пуста голова на сорочинской горе)
85. ви\вы; ел\\ле
 86. ко\\ко; ор*(о)ере
 87. лс\\сл; василе\\слаеви
 88. ор*\\ор*
 89. ни\\ин
 90. уд*; ва*; ле*; го*
 91. ут*; ле*; го*; ва*
 92. ст\\ст; лов\\лов
 93. улвалову; ро\\ро
 94. ов*\\ов*\\ов*
 95. си\\си; василе\\слаеви
 96. ем\\ме; ов*\\ов*
 97. ямолодец*
 98. ямолодец*
 99. ор\\ор
 100. ле\ло*; пустаголова*
 101. пустаголова*; (о)ло*\\(о)ло*
 102. иле\илье; ов\\ов; (о)ло*
 103. лю\ул; ле\\ел
 104. ли*; ал\ол; враг\говор
 105. ли*; сто*
 106. по*; со*
 107. оп*; сто*; ам\\ам; са\со*
 108. ин\\ни\ны
 109. то\\то\га; по\\по
 110. тр\\рт; три\рши
 111. подпис\\подпис
 112. ак\\ка; де\ет\\те; ен\\не
 113. ит\\ти; ся\\ся
 114. ко\ка\\ка; ол*
 115. ло\\ло; бу\\бу\ву; ол*
 116. ва\ве; ейт\ет
 117. хо\\хо
 118. тал\лят
 119. ек\ка\\ка\ки; (о)во*\ва*
 120. ав*(е)во*
 (121-181: встреча с „атаманами-казачиями”)
121. со\\со; ор*\\ор*

122. не\ен\на; червле\карабл; ер\ар*
 123. по*\по*; тон\отн
 124. по*\по*; ка*\ко
 125. ат\та; ка*; ун\ну
 126. аз\аз; ка*; ки\ки
 127. та\та; ка*
 128. ста*\сто\сто
 129. ста*(нь)\ста*(нь); од*
 130. бро\бер*; од*
 131. ай*; (б)ер*
 132. я*\я*; яз\ся; ер*
 133. караул*; ауль\алы*\оло; да\до\од
 134. караул*; али*
 135. но\он; до\да
 136. бе\бе; али\ель
 137. (т)ем\ам*\ам*\ям; атаман*
 138. ат\ят\ют; атаман*; ам*
 139. ово\ово\ово; ам*
 140. сто\ост; тр\тр; стр*
 141. ев\ве; ли\ил; стр*
 142. де\де; василе\славье
 143. ол*\ол*; со*
 144. ол*; де\де; ос*
 145. ас\со; ейс*
 146. ят\ат; ес*
 147. оне\ино; ли*\ли*
 148. ас\яс; ил*
 149. ово\ово\ова
 150. ма*; ка*
 151. ям*; ка*; тя*
 152. му\му; ят*
 153. ят*\ат; го*
 154. си\си; василе\слаеви; го*
 155. ос\ос; ст\ст; еб\еб
 156. (а)с(и)л(о)сл\лс*; ил*
 157. лс*; са\сяза; ил*
 158. на\на\на; ли*\ли*; ар\ра\ра
 159. ни\ин*
 160. ин*
 161. то\то\та; ом*\ам*
 162. ам*\мо*; по\по
 163. ль\ли*; со*
 164. ил*; со*; василе\слаеви
 165. червле\карабл
 166. да\да\та*

167. ис\\ис; та*
168. та*; др*
169. ат*; тр*
170. за\ас\ся; ла\\ла
171. про\\про; во\\ов
172. та\\та\от
173. дал\лод; во\\ов
174. ис\\ис\\ис; ми\\им
175. вас\\асв; (об)ра*(л)\ор*(абл); червле\карабл
176. ру\ро*ра*
177. по*\\по*ла; тон\отн
178. по*\\по*; мо\ом; рек*
179. ер\ре*; кре*
180. ро*\ор\ре*
181. ни\ин; ро*ру\ре*
- (182-213: посещение Ерусалима, купанье в „Ердан-реке”)
182. ил\\ил; василе\\слаеви; ус*
183. ру\\ру; (о)ро\\ро; ор*; во*; ус*
184. во*; ор*
185. уж\уш; за*
186. за*; василь\\слав(ев)и
187. юс\\юс
188. ом\ем*
189. (вс)ем*(у)\(сво)ем*(у)
190. ден\едн
191. ал\ол; молод*
192. то\\то; но*\\но*; молод*
193. свят\\свят; он*
194. ер\ре; си*; ма*
195. ился\асил; ами\\ами; си*; ма*
196. тор\тар; рцы\риц\цер
197. чи\\чи; зо\аз
198. асил\сали
199. червле\карабл
200. ор\\ор\ру
201. ер\ре
202. ла*\ал
203. ла*; ово\\ово\\ово
204. ов\во; ер\ре
205. ко\ку; оп\уп; василь\\слав(ев)и
206. ер\ре\\ре; рек\кре
207. ус\ос\\ос; (и)ис\\ис
208. те\ет; во\ва
209. ва\\ва\ав; василь\\слав(ев)и

210. ово\ово\ово
 211. ва\ве; нев*
 212. нив*\нив*
 213. ма\мя

(214-234: „атаманы казачия”)

214. при*; ей\ей
 215. ка\ка; ть\ть; ер\ре; при*
 216. тон\отн
 217. по\по; мо\ом; ку*
 218. ва\ва; ст\ст; юк*
 219. та\та; ат\ам\ан\аз\ач
 220. ст\ст
 221. ил\ил; василе\слаеви
 222. (е)го\го; червле\карабл
 223. ок\ка; ни\ны; ат\ам\ан\аз\ач
 224. авс\вас(иле)\с(л)а(е)в(и)
 225. ли\ли\ил*; зд\зд
 226. ил*; им*
 227. им*; ов*
 228. то\от; оло*; ов*
 229. оле\оло*; бе\еб
 230. та\та\ат; за\яз; звали\васил
 231. он\не\ни; им*
 232. ми\ми\ми\ми; им*
 233. ым*; тон\отн; по*
 234. по*\по*; юк\ук

(235-271: *Василий и пуста голова: смерть богатыря*)

235. ед\ед; аиедут*
 236. еду\уже\уг; аиедут*
 237. ел\ле; ро\ор*; со*\со*; зав\вас
 238. ва\ва; за\са\со*; ор*; лось\силь
 239. ор*\ор*; со*; ой\ой
 240. ро\ор*; ос*
 241. со*; ел\ле
 242. ол*
 243. ол*; ле\ел; ло\ло; ст\ст
 244. ро\ро; улв\лов
 245. ов\ов; тс\ст
 246. си\си; василе\слаеви
 247. ем\ме; ов*\ов*; кчему*
 248. ов*; кчему*
 249. де\ге; де*\же*

250. ят\ат*; ор\ор; вал*
 251. ле*ло; та*; леж*; (го)лов*; де*\еж*; ва*
 252. леж*; (го)лов*; ле*\лье; ва*
 253. лю\ул; ле*\ел; ро*; ва*
 254. ор*; со*; с(о)кую*
 255. ор*\ор*; со*; скую*
 256. со*\сто; ен*; вы*
 257. вы*; ен*\ни\ны
 258. по\по; ере\оро
 259. тр\рт\рш
 260. подпис\подпис; то*\та
 261. то*\ит*\ет\те\де
 262. ит*\ти; ся\ся
 263. ка\ка
 264. бу\бу\ву
 265. ейт\ет
 266. ал\ля; тся\тия
 267. по\по; ка*\ка*\ко*
 268. ло\ол; ка*\ка*; оль*
 269. ко*; ка*; оль*
 270. ко*\ко*; оль*; ил*
 271. ка*; ме\ем; ил*
 (272-303: поездка дружины к „матушке” богатыря)
 272. ле\ло
 273. ил\ли; ор(о)*
 274. ор\ор; ор(о)*
 275. черв\е\карабл; ар*
 276. ар*; тон\отн
 277. нов(у)город(у)*; (о)ро*
 278. нов(а)город(а)*; (о)ро*
 279. ро*\ор*; ос\ос
 280. то\то\та; что\шат
 281. ма\ам; фе\фе; ет\те; ве\ев
 282. ли\ли
 283. пи\ип; письмо*
 284. ма\ма; (а)ла\ла\ла\ла; ов*; письмо*
 285. ов*\ов*\ов*; ла*
 286. дал\лод; вы\лы\ры\цы; до\од; ал*
 287. ен\не\не; ла*
 288. под\под; ал*
 289. чи\чи; зо\аз
 290. ве\ев; вушка\вушка
 291. ам\ям
 292. ал\ал; лу\лу

293. ов*
294. ов*\ов*\ов*
295. ма\ам; елф\фее
296. ила\ила
297. вала\вала
298. вд\вт; ма\ам\мо
299. ла\ал; на\на
300. вушка\вушка
301. ым\ым; до\од; дал\лод
302. ым\им; или\или
303. ид\ды\д(ц)ы; по\по

ЛИТЕРАТУРА

- Астахова, А. М.
1938 *Былины севера*, М.-Л. 1938: I-II.
- Брик, О.
1972 *Ритм и синтаксис. Материалы к изучению стихотворной речи*, в: *Texte der russischen Formalisten*, München 1972: II: 162-221.
- Булаховский, Л. А.
1957 *Русский литературный язык первой половины XIX века. Лексика и общие замечания о слоге*, Киев 1957.
- Гербстман, А. И.
1968 *О звуковом строении народной загадки*, „Русский фольклор”, 1968: XI: 185-197.
- Данилов, К.
1977 *Древние российские стихотворения, собранные Киршию Даниловым*, подг. Евгеньева А.П. и Путилов Б.Н., М. 1977.

- Евгеньева, А. П.
1963 *Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII-XX вв.*, М.-Л. 1963.
- Жирмунский, В.
1975 *Теория стиха*, Л. 1975.
- Калугина, В. И. (сост.)
1991 *Былины*, М. 1991.
- Лермонтов, М. Ю.
1988 *Сочинения*, М. 1988.
- Пропп, В. Я.
1958 *Русский героический эпос*, М. 1958.
- Пушкин, А. С.
1954 *Полное собрание сочинений*, М. 1954.
1978 *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Л. 1978.
- Реформатский, А. А.
1987 *Лингвистика и поэтика*, М. 1987.
- Селиванов, Ф. М.
1975 *Поэтика былин. К вопросу об аспекте изучения*, в: *Проблемы фольклора*, М. 1975: 143-149.
- Скафтымов, А.
1924 *Поэтика и генезис былин*, Москва-Саратов 1924.
1958 *Статьи о русской литературе*, Саратов 1958.
- Соссюр, Ф. де
1977 *Труды по языкознанию*, М. 1977.
- Томашевский, Б. В.
1961 *Пушкин. Книга вторая*, М.-Л. 1961.
1972 *Стих и ритм. Методологические замечания*, в: *Texte der russischen Formalisten*, München 1972: II: 222-271.

- Тынянов, Ю. Н.
1982 *Проблема стихотворного языка*, в: *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ*, сост. Кирай Д. и Ковач А., Budapest 1982: 360-403.
- Эйхенбаум, Б.
1968 *О поэзии*, Л. 1968.
- Якобсон, Р.
1987 *Работы по поэтике*, М. 1987.
- Якубинский, Л. П.
1986 *Избранные работы. Язык и его функционирование*, М. 1986.
- Hermann, Z.
1994 *Об одной фонической секвенции в Каменном госте Пушкина*, в: *Studia russica*, (Slavica tergestina 2), Trieste 1994: 7-20.
- Jousse, M.
1925 *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteur*, "Études de psychologie linguistique", Paris 1925: X, XII, XV-XVIII.
- Kuusi, M.
1952 *Über Wiederholungstypen in der Volksepik unter besonderer Berücksichtigung der Edda, der Bylinen und der finnisch-estnischen Volksdichtung*, "Studia Fennica", Helsinki 1952: VI/ 3: 59-138.
- Starobinski, J.
1971 *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris 1971.
- Wunderli, P.
1972 *Ferdinand de Saussure und die Anagramme*, Tübingen 1972.

ТАЙНЫ ПЕЧОРИНА
(СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ОБРАЗА ГЕРОЯ В РОМАНЕ
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА)

Жофия Силади

„... я никогда сам не открываю моих тайн, а ужасно люблю, чтоб их отгадывали, потому что таким образом я всегда могу при случае от них отпереться.” (520)¹

Тайны Печорина – тайны автора

Попытка описания печоринской личности занимает центральное место в исследовании лермонтовских произведений. В критической литературе Печорин обычно фигурирует как представитель романтического типа литературного героя и „родственник” пушкинского Онегина и героев Байрона (ср. Овсяннико-Куликовский 1989: II: 98-121).

Ещё одной важной темой в исследованиях романа *Герой нашего времени* является повествовательная структура в лермонтовском произведении. В исследованиях, занимающихся нарративными приёмами романа, описывается чередование рассказчиков в тексте, отношения между частями романа и внутритекстовые причины известного расположения глав романа, противоречащего хронологии (ср. Дрозда 1985; Маркович 1992; Шмид 1994: 127-141; Эйхенбаум 1987: 247-275; Andrew 1992). Однако трудно найти работу, посвящённую описанию личности Печорина, в которой исследователь обратил бы внимание также и на нарративную структуру текста. Мы сталкиваемся с этой проблемой и в недавно опубликованной работе В. Шмида: исследователь не рассматривает одновременно характер Печорина и нарративную структуру романа. Говоря о печоринских

¹ Цитаты из романа Лермонтова даются по изданию: Лермонтов 1990.

монологам, Шмид противоречит самому себе. Из нижеследующих цитат выясняется, что внутренние противоречия фигуры Печорина разрешаются лишь в том случае, если мы будем обращать внимание не только на содержание монологов Печорина, но и на их адресата и на отношение говорящего к своему монологу. «Перед нами предстаёт облик вполне противоречивый. Душа Печорина, с одной стороны, „испорчена светом” (225), как он уверяет Максима Максимыча в своей характеристике. Подобным образом он рассказывает Мери в риторически оформленном излиянии сердца о своей „участи с самого детства” (287). Формула его развития такова: „Все читали на моём лице признаки дурных свойств, которых не было – и они родились” (287). С другой стороны, Печорин подчёркивает, что его черты не сформированы обществом, а даны ему природой: у него „врождённая страсть противоречить” (259) и он „глупо создан”, так как ничего не забывает (265). Или ещё одно противоречие: Печорин характеризует себя как человека, глубоко равнодушного к чужому несчастью, но этому противоречит его отчаяние после отъезда Веры: „Вся моя твёрдость, всё мое хладнокровие – исчезли как дым.” (322). (...) Очевидные противоречия смягчаются или даже снимаются ввиду того, что исповедующееся я даёт знать, что самоопределения и изображаемого, и изображающего я высказаны не вполне всерьёз, не являются последним, искренним словом. Так например, Печорин предпосылает своему сообщению самохарактеристики перед Мери такие слова: „Задумался на минуту и потом сказал, приняв глубоко тронутый вид.” (287)» (Шмид 1994: 137-138).

Левин считает печоринские монологи средством обмана – как Печорин с их помощью обманывает почти всех своих знакомых, так и Лермонтов обманывает своих читателей и критиков: „Печорин обманул не только легковёрную княжну Мери – в этом ещё раз сказалась гениальность лермонтовской кисти – но и принявших монолог всерьёз многоопытных критиков” (Левин 1964: 280).

Между методами Печорина и Лермонтова проводится параллель: В. Шмид их метод называет игрой в кошки-мышки (Шмид 1994: 141).

Печорин скрывается, хранит свои тайны, хотя тоскует по ком-то, кто мог бы понять его. Вера, которая ближе всех

других героев романа стоит к Печорину, пишет следующее в своём письме: „Никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым (...) и никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном.” (575).

Лермонтов одновременно помогает и препятствует читателю в ходе чтения: Шмид считает этот приём элементом лермонтовского новаторства (Шмид 1994: 138).

Отрывок, выбранный нами для эпиграфа к данной работе (в романе Печорин обращается к Вернеру), в рамках этого лермонтовского приёма получает двойное значение: слово „отпереться” в данном синтаксическом ряду имеет значение „отказаться, закрыться”. Но в свете всего текста романа активизируется второе значение слова: „открыться, раскрыться” (Фасмер 1986: IV: 240-241). Таким образом это предложение Печорина превращается в сигнал автора: понять, открыть Печорина можно только после раскрытия его тайн.

Автор данной работы стремится способствовать этому „раскрытию”, считая образ Печорина семантическим комплексом, отдельные элементы которого располагаются в тексте всех пяти глав романа. Мы не разделяем мнения, согласно которому главы *Бэла*, *Тамань* и *Фаталист* являются всего лишь романтическими новеллами и поэтому в них очень мало выясняется о Печорине.²

Модель двойного „я” Печорина

Ключом ко всему роману и исходным пунктом для исследования мы считаем главу *Тамань*, которой исследователи романа занимались очень мало.³

Наш выбор подтверждается словами Чехова, сказанными об этой главе: „Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова. Я бы так сделал: взял бы и разобрал бы, как разбирают в школах по предложениям, по частям предложения. Так бы

2 Ср.: „Сами по себе *Бэла*, *Тамань* и *Фаталист* – занимательные и прекрасно рассказанные романтические новеллы, в которых событийность преобладает над характерностью.” (Шмид 1994: 132).

3 Ср.: „*Тамань* не имеет никакого отношения к Печорину.” (Эйхенбаум 1962: 295); „*Тамань* и *Фаталист* – эпизоды, не связанные с основной линией романа.” (Томашевский 1941: 508).

и учился писать.” (цит. по: Лермонтов 1948: IV: 465; ср. также: Andrew 1992: 449).

Анализу *Тамани* нами посвящена отдельная статья (Силади 1994), напомним основные мысли которой мы считаем необходимым в настоящей работе. Подобно тому, как *Тамань* является органической частью романа, описание этой главы органически связано с нашим исследованием всего лермонтовского произведения.

Прежде всего следует сослаться на сигнал автора, который указывает на то, что недостаточно читать эту главу только на уровне тематического и сюжетного содержания, потому что в таком случае история становится непонятной: „И не смешно ли было бы жаловаться начальству, что слепой мальчик меня обокрал, а восемнадцатилетняя девушка чуть-чуть не утопила?” (509).

В тексте *Тамани* семантическое содержание имени *Печорин* активизируется и реализуется благодаря мифологическим семам, которые дают возможность описать структуру личности героя.

На основе текста этой главы можно раскрыть внутреннюю этимологическую структуру имени *Печорин* (хотя оно в этой главе ни разу не встречается)⁴. Это имя этимологически связано со словами *печь*, *печора*, *печорка* („лодка”). Таким образом, в имени Печорина скрываются две бинарные оппозиции. Первая из них *огонь/вода*: огонь обнаруживает себя в форме слова *печь*, а вода – в форме названия реки *Печора*. Другой оппозицией является *свой/ чужой*: обе стороны оппозиции связаны со словом *печора* – только с разными значениями этого слова. *Свой* мир связан со значением печоры *пещера*, а *чужой* – с названием реки *Печора* (Силади 1994: 22-23).

На основе внутренней структуры имени Печорина можно определить основную черту печоринской личности: семантическое целое строится из элементов, находящихся в противоречии друг с другом. Печорин имеет внутреннюю, свою: „огненную” и внешнюю, чужую: „водяную” части. Стороны оппозиции персонифицируются в героях главы, борющихся друг с другом.

4 Ср.: “This is the only story (*Тамань* – Ж.С.) of the five where he (*Печорин* – Ж.С.) is unnamed.” (Andrew 1992: 449).

В главе *Тамань* текст как целое характеризует Печорина: у каждого героя есть устойчивый атрибут или эпитет, который этимологически, фонетически или семантически связан с именем Печорина, и каждый из них воспроизводит роль какого-то персонажа, духа низшего уровня славянской мифологии. В рассказчике (которого на уровне тематического и сюжетного содержания можно отождествить с Печориным) персонифицируется только одна часть Печорина: он берёт на себя роль *домового* и связан только с одной из сторон бинарных оппозиций (*огонь, свой*). Другую сторону представляют Янко – *водяной* (его атрибут *лодка*) и девушка – *русалка* (её атрибут *печальный*) (Силади 1994: 23-29).

Модель двойного „я” Печорина, описанная нами на основе главы *Тамань*, работает в романе и на других уровнях текста.

Двойное „я” в двойном мире

Между двойным „я” Печорина и миром, изображённым в романе, проводится параллель. В структуре этого мира тоже скрывается бинарная оппозиция. Одной из сторон оппозиции является *восточный* мир в главе *Бэла*, а другой – *западный* мир в главе *Княжна Мери*. Запад в этой главе изображается в деформированном виде: его представляют московские и петербургские офицеры, княжны, княгини и барышни, которые скучают „на английский манер”, читают Байрона и хотят подражать англичанам. Ср.: „Они пьют – однако не воду, гуляют мало, волочатся только мимоходом; они играют и *жалуются на скуку*.” (510-511) (здесь и дальше *курсив мой, Ж.С.*); „Вот княгиня, – сказал Грушницкий, – и с нею дочь её Мери, как она её называет *на английский манер*.” (513); „Княгиня, кажется, не привыкла повелевать: она питает уважение к уму и знаниям дочки, которая *читала Байрона по-английски...*” (520).

Печорин не становится органической частью ни одного из двух миров, он и на востоке, и на западе остаётся чужим. Печорин на Кавказе – русский офицер, одетый по-черкесски, в Пятигорске для московской княжны – черкес, говорящий по-французски: „Стройны, дескать, наши молодые джигиты, и кафтаны на них серебром вылочены, а молодой

русский офицер стройнее их, и галуны на нем золотые.” (463); „Раз утром он велел оседлать лошадь, *оделся по-черкесски*, вооружился и вошёл к ней.” (473); „В это время они поравнялись со мной; я ударил плетью по лошади и выехал из-за куста... – Mon dieu, un circassien!... – вскрикнула княжна в ужасе. Чтоб её совершенно разуверить, я отвечал по-французски, слегка наклонясь: Ne craignez rien, madame, – je ne suis pas plus dangereux que votre cavalier.” (529).

Итак, в восточном мире Печорин считается западным человеком, а в западном мире – восточным. Позиция Печорина в романе очень близка к позиции русской культуры в лермонтовской концепции о соотношении восточной, западной и северной (русской) культур: „Своеобразие русской культуры постигалось в антитезе её как Западу, так и Востоку. Россия получала в этой типологии наименование Севера и сложно соотносилась с двумя первыми культурными типами, с одной стороны, противостоя им обоим, а с другой – выступая как Запад для Востока и Восток для Запада.” (Лотман 1988: 220).

Существование этой культурной модели в романе Лермонтова подтверждается и тем, что мы можем её связать с мотивной структурой главы *Тамань*, построенной из бинарных оппозиций. Восток является в романе миром огня, теплоты, жара – три главных героя главы (Бэла, Казбич и его лошадь, Карагез) связаны с мотивами мотивного ряда *огонь*. Ср.: „... на неё смотрели другие два глаза, неподвижные, *огненные*. Я встал вглядываться и узнал моего старого знакомого *Казбича*.” (463); „... *кремни* брызгами летели из-под копыт его...” (466); „... глаза его *сверкали*...” (481); „Было, знаете, очень *жарко*, она села на камень и опустила ноги в воду.” (486); „После полудня она начала томиться жаждой. Мы отворили окна – но на дворе было *жарче*, чем в комнате; поставили *льду* около кровати – ничего не помогало. Я знал, что эта невыносимая жажда – признак приближения конца, и сказал это Печорину. *Воды, воды!*... – говорила она хриплым голосом, приподнявшись с постели.” (487).

Последние две цитаты, в которых встречается и мотив *вода*, указывают (на мотивном уровне) на то, почему умирает Бэла. Влюбившись в Печорина, Бэла покидает свой

мир и вступает в „другой мир”, который можно соотнести с мотивом *вода*. (Печорин для этой восточной девушки – русский офицер из „западного мира”.) Таким образом, Бэла сама прекращает свою жизнь, когда выбирает Печорина: эта девушка вне „восточного мира” жить не может. (Мы употребляем понятия *восточный*, *западный* не в географическом, а в культурно-типологическом значении.)

„Западный мир” представлен в романе городом Пятигорском, который описывается как „водяной мир”: „водяное общество” (510); „водяная молодёжь” (510) (*курсив Лермонтова*); „хозяйки вод” (510); „Я начал его расспрашивать об образе жизни на водах...” (513); „Здесь, на водах, преопасный воздух...” (550).

Бинарная оппозиция *огонь/вода* в лермонтовском романе имеет свое значение, которое, конечно, связано с мифическими представлениями об этих двух основных стихиях мироздания, но не активизирует всех их элементов. У Лермонтова *огонь* получил позитивную, а *вода* негативную коннотацию. (Можно найти такие мифы, в которых огонь встречается как негативная, а вода как положительная стихия; ср.: *Мифы народов мира* 1987: I: 240; II: 239-240.) „Огненный мир”, Восток для Печорина намного искреннее, чем Запад: на востоке (в главе *Бэла*) людьми управляет *страсть*, в отличие от западного мира (в главе *Княжна Мери*), где в центре событий стоит *одежда*. В этом мире обращают внимание не на человека, а на его одежду, человеческие отношения становятся поверхностными. Это подтверждается и тем, что Печорин сравнивает *глаза* Мери с сортом *ткани* („бархатные глаза”). (В лермонтовском мире в глазах всегда отражается душа человека.) Ср.: „... у них есть лорнетты, они менее обращают внимания на мундир, они привыкли на Кавказе встречать под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум.” (510); „... здесь эта толстая шинель не помешала моему знакомству с вами... – Напротив... – сказала княжна, покраснев.” (529); „Он думает, что только один и жил в свете, оттого что носит всегда чистые перчатки и вычищенные сапоги.” (555).

Именно о *глазах* Печорина говорит рассказчик, когда указывает на двойной характер печоринского *я*: „... о глазах

я должен сказать ещё несколько слов. Во-первых, *они не смеялись, когда он смеялся!*” (494).

Структура печоринской личности уже наблюдалась нами на мотивном уровне, в культурной модели романа, в словах рассказчика, а теперь можно прочесть, как рассказывает нам об этом сам Печорин в своём дневнике. (В первой из цитат Печорин употребляет уже знакомые нам мотивы.) Ср.: „... я увлёкся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел твёрд и *холоден* как железо, но утратил навеки *пыл* благородных стремлений – лучший цвет жизни.” (564); „Во мне *два человека*: один живёт в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй?...” (567)⁵.

Путешествие Печорина в свой внутренний мир

Порядок расположения глав в романе резко отличается от „реальной” хронологии событий в жизни Печорина. При исследовании хода жизни Печорина, реконструированном литературоведами на основе романа, Печорин становится „обычным” романтическим героем, которому надоел город и поэтому он предпринимает путешествие на восток, покидая столицу. (В этом случае главы следуют одна за другой в такой последовательности: *Тамань, Княжна Мери, Фаталист, Бэла, Максим Максимыч*; ср.: Лермонтов 1990: 634. В последней главе Печорин говорит рассказчику и Максиму Максимычу, что едет в Персию. Рассказчик же сообщает нам о том, что Печорин умер, возвращаясь из Персии.)

Однако для читателя Печорин живёт другой, новой жизнью. Основная разница между этой и реконструированной жизнью Печорина заключается в том, что *в тексте* Печорин не заканчивает свою жизнь⁶. После смерти Печорин продолжает свою жизнь в другом мире, созданном им самим: в дневнике. В следующем сообщении рассказчика из предисловия к журналу Печорина (в середине романа) смерть героя соотносится с появлением текста: „Недавно я

5 Мережковский писал о Лермонтове, что в нём жили два человека (Мережковский 1972: 301).

6 Маркович считает основной чертой лермонтовской поэтики создание сознательно незаконченных текстов (Маркович 1992).

узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, *умер*. Это известие меня *очень обрадовало*: оно давало мне право *печатать эти записки...*” (498).

В творчестве Лермонтова, по мнению П. Бицилли (Бицилли 1926: 225-275), присутствуют две главные темы: проблема смерти и проблема „другого мира”. В „другой мир” можно вступить у Лермонтова не только после смерти, но и с помощью воспоминаний, сна, создания текста. Не смерть противопоставляется жизни или, точнее говоря, быту, а эти разновидности другого мира. Поэтому можно сказать, что для Лермонтова смерть *не существует*. Д. Мережковский пишет по этому поводу: „Никто не смотрел в глаза смерти так прямо, потому что никто не чувствовал так ясно, что смерти нет.” (Мережковский 1972: 311).

Текстопорождение Печорина создаёт для него самого другой мир, в котором можно освободиться от быта. В романе герой бежит не из столицы на восток, а из внешнего мира в свой внутренний мир.

Два варианта любви

Характер любви Печорина к трём женщинам (Бэла, Вера, Мери) можно типологизировать с помощью оппозиции внешний мир/внутренний, созданный мир. Во внутреннем мире Печорина любовь осуществляется не физически, а душевно (см. это представление о любви в стихотворениях Лермонтова *Сон, Любовь мертвеца*). Любовь к Вере можно сравнить с внутренним, а к Мери – с внешним миром. Любовь к Бэле переходит из внутреннего мира во внешний, а потом опять во внутренний.

Любовь между Бэлой и Печориным начинается *во сне* девушки: „... он часто ей грезился во сне...” (473). Печорин называет Бэлу „джанечкой”, то есть *душенькой*. О глазах девушки Максим Максимыч говорит: „... глаза (...) заглядывали к вам *в душу...*” (463). Бэла перед смертью печалится о том, что „*на том свете душа её* никогда не встретится *с душою* Григорья Александровича, и что иная женщина будет в раю его подругой” (487).

После смерти Бэла вступает в разновидность „другого мира”: в память Печорина. И только таким странным образом любовь между Бэлой и Печориным становится вечной,

ведь Печорин не забывает ничего. Ср.: „А Бэла... – Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся... – Да, *помню!* – сказал он, почти принужденно зевнув...” (495); „Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною. Всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из неё всё те же звуки... Я глупо создан: ничего не забываю, – ничего!” (521).

„Незабвенное – прошлое – вечное.” (Мережковский 1972: 303).

Бэла дважды определяет своё отношение к Печорину. Первый раз она выбирает для себя ту же роль, которую Вера играет в жизни Печорина: „Я твоя пленница, – говорила она, – *твоя раба...*” (472); „Ты знаешь, что *я твоя раба...*” (537).

Позже Бэла отказывается от этой роли и определяет себя словом („княжеская”), являющимся атрибутом Мери (княжна), в котором воплощается поверхностная, ненастоящая любовь: „Я *не раба* его – я княжеская дочь!...” (480).

Любовь между Бэлой и Печориным начинается в „другом мире”, и – после короткого периода в „этом мире”, где их любовь становится всё поверхностнее и лживее – продолжается там же.

Отношение Печорина к Вере можно назвать типичным образцом любви в лермонтовском мире. Вера попадает в действие романа из памяти Печорина и вскоре возвращается в мир воспоминаний: „... *воспоминание* о ней останется неприкосновенным *в душе моей...*” (527).

Вера просит Печорина только о том, чтобы он помнил о ней: „Если б я могла быть уверена, что ты всегда меня будешь *помнить*, – не говорю уж любить, – нет, *только помнить...*” (575).

Воспоминание для Печорина становится важнее, чем физический контакт с женщиной: „Один горький прощальный поцелуй не обогатит моих *воспоминаний...*” (576-577).

Вера, стоящая на пороге другого мира (ведь она тяжело больна, скоро умрёт), пишет в своём письме о любви, как о контакте между душами: „... я проникла во все тайны *души твоей...*”; „... моя любовь срослась с *душой моей...*”; „... *моя душа* истощила на тебя все свои сокровища, свои слёзы и надежды...” (574-575).

Искренность любви между Печориным и Верой подтверждается и тем, что в их общении важнейшую роль играют не слова, а звуки⁷. В мире Лермонтова этот тип общения всегда искреннее, чем вербальный⁸: „Тут между нами начался один из тех разговоров, которые на бумаге не имеют смысла, которых потворить нельзя и нельзя даже запомнить: значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере.” (526).

В тексте романа активизируется внутреннее значение не только имени *Печорин*, но и имени *Вера*. Характерной чертой Веры, отличающей её от других героев романа, является именно то, что она *верит* Печорину: „Она *вверилась* мне снова с прежней беспечностью...” (527); „... она мне *верит*, хотя говорит противное...” (527).

Слово *вернуться*, фонетически связанное с именем *Вера*, является ещё одним языковым атрибутом героини – в Пятигорске она *вернётся* в жизнь Печорина. Печорин пишет об этом в своём дневнике: „Уж не молодость ли своими благотворными бурями хочет *вернуться* ко мне опять...” (527).

Внутренняя, этимологическая структура слова *вера* отражается в отношении Веры к Печорину, ведь у слова *вера* имеются и древние, в сегодняшнем русском языке уже не действенные значения: правда, милость, искренность (Фасмер 1986: I: 292-293).

На мотивном уровне тоже найдётся объяснение, почему Вера ближе других героев романа стоит к Печорину: она, подобно Печорину, связана с обеими сторонами мотивной, бинарной оппозиции *огонь/вода* (теплота/холод). Ср.: „Наконец губы наши сблизились и слились в *жаркий*, упоительный поцелуй; её руки были *холодны как лёд*, голова *горела*.” (526).

7 Между Бэлой и Печориным неязыковая коммуникация важна потому, что у них разные родные языки.

8 Ср.: „... другой человек для Печорина – не равноправный собеседник, но лишь объект управления. Общение с другим человеком принципиально не рассматривается Печориным как взаимообогащающее, диалогически значимое.” (Кулишкина; Тмарченко 1987: 116). Мы не можем согласиться с этим мнением, потому что считаем, что с двумя героями романа (Верой, Вернером) Печорин может диалогически общаться – только не на языковом уровне.

В романе присутствует ещё один мотивный ряд, связывающий Печорина с Верой, центральным элементом которого является мотив *род*. Печорин произносит следующие слова в качестве единственного своего убеждения: „... я в один прегадкий вечер имел несчастье родиться...” (518).

Максим Максимыч так характеризует Печорина: „Ведь есть, право, этакие люди, у которых *на роду* написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи!” (462)⁹.

Печорин узнаёт Веру в портрете Вернера, потому что доктор говорит, что у этой женщины на правой щеке чёрная *родинка*. Слово *родинка*, корнем которого является существительное *род*, имеет следующее значение: знак, полученный при рождении. Таким образом, Вера носит внешний знак своего рождения¹⁰.

Любовь Мери к Печорину находится в прямом противоречии с искренней любовью Веры к герою. Мери хочет узнать и понять Печорина через его монологи, потому что она верит только в вербальную коммуникацию. Она читает Байрона и мечтает влюбиться в литературного героя (в её воображении не только Печорин, но и Грушницкий делаются героями романа), но её настоящей целью является выйти замуж. Брак для Лермонтова представляет собой тот тип человеческих отношений, который может осуществляться только в рамках общества, и именно поэтому носит печать неискренности. Брак для Печорина не только противоречит любви, но отождествляется им в дневнике даже со смертью. Ср.: „... надо мною слово *жениться* (*курсив Лермонтова, Ж.С.*) имеет какую-то волшебную власть: как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней *жениться* – *прости любовь!*” (557); „Когда я был ещё ребёнком, одна старуха гадала про меня моей матери, она предсказала мне *смерть от злой жены* (*курсив Лермонтова, Ж.С.*); это меня тогда глубоко поразило, в душе моей родилось непреодолимое отвращение к женитьбе...” (558).

9 Это замечание можно соотнести и с идеологией фатализма.

10 Другие мотивы из этого мотивного ряда, встречающиеся в романе: *природа, порода*. (Между этими словами и словом *род* существует этимологическая связь.)

Со смертью Печорина связан ещё один мотив: мотив Персии. (Рассказчик пишет: „... возвращаясь из *Персии*, умер”, 498.) На первый взгляд, нет никакой связи между этими словами рассказчика и предсказанием старухи о смерти Печорина, но на мотивном уровне эту связь можно найти. Персия в дневнике Печорина является атрибутом Мери. Ср.: „Вчера я её встретил в магазине Челахова; она торговала чудесный *персидский* ковер.” (522); „Мери сидела на своей постели, скрестив на коленях руки (...) её маленькие ножки прятались в пестрых *персидских* туфлях.” (559).

Таким образом сформировался мотивный ряд, элементами которого являются: женщина, которая хочет стать женой; Персия; смерть. На мотивном уровне подтверждается именно то, о чём Печорин писал в своём дневнике: брак для него тождествен смерти.

Фазы самопонимания и самопознания в дневнике Печорина

В романе *Герой нашего времени* весь текст строится из текстов двух фиктивных авторов. Первый из них – *рассказчик* глав *Бэла* и *Максим Максимыч* (в этой части романа существует и вторичный рассказчик, Максим Максимыч), а второй, конечно, Печорин. В первой и второй главах, рассказчик которых создан Лермонтовым, с одной стороны, вырисовывается внешний образ Печорина, созданный людьми, окружающими его. С другой стороны, эти две главы являются текстами Лермонтова, подобно журналу Печорина, и, таким образом, помогают нам в раскрытии сложной личности Печорина.

Первая функция печоринского дневника, состоящего из трёх глав, заключается в том, чтобы читатель смог создать себе представление о Печорине (в первую очередь на основе главы *Княжна Мери*). Но дневник имеет и другую функцию: Лермонтов здесь моделирует процесс самопонимания Печорина. На первой фазе этого процесса, в главе *Тамань*, двойной характер печоринского *я* может наблюдаться нами на мотивном уровне текста и во внутренней, этимологической структуре слов. На второй фазе самопонимания, в главе *Княжна Мери*, важнейшую роль играют герои и связанные с ними языковые атрибуты и мотивы. Семанти-

ческие признаки Печорина как единицы семантического комплекса его образа персонифицируются в образах трёх героев главы: в Вернере, Мери и Грушницком. Порождая текст, Печорин отталкивается от некоторых аспектов своей личности, делая их внешними.

Процесс самопонимания и персонификация семантических признаков сопровождаются конфликтами между Печориным и вышеупомянутыми героями на уровне сюжетного содержания. Отталкивание Печорина от некоторых аспектов своей личности подчёркивается и его радикальным отдалением от трёх героев на сюжетном уровне.

И Мери, и Печорин являются носителями мотивов кокетства, любовной игры. Печорин употребляет тот же самый языковой атрибут относительно Мери и относительно себя. Ср.: „... она с тобой *накокетничается* вдоволь, а года через два выйдет замуж за уроды из покорности к маменьке...” (524); „К чему это *женское кокетство*?” (539).

Общим атрибутом Печорина и Вернера является слово *матерьялист*. Это слово встречается в первом печоринском предложении о Вернере. Грушницкий, в свою очередь, называет Печорина „матерьялистом”. Ср.: „Он скептик и *матерьялист*...” (516); „– Ты во всем видишь худую сторону... *матерьялист!* – прибавил он презрительно.” (536).

О связи между Печориным и Грушницким писали уже не раз. По мнению В. Левина, Печорин *сознательно* подражает Грушницкому (Левин 1964: 279), а Борис Эйхенбаум считает, что Грушницкий является (само)пародией Печорина (Эйхенбаум 1987: 273-274). Эти замечания обращают наше внимание на несомненную близость двух героев, и на то, что Грушницкий является в какой-то мере творением Печорина. Из нижеследующих цитат выясняется, какие аспекты своей личности персонифицирует Печорин в Грушницком. (Первая из двух цитат касается Грушницкого, а вторая Печорина.)

1. „Его цель – сделаться *героем романа*.” (512); „В её воображении вы сделали *героем романа* в новом вкусе...” (519).

2. „Я с вами не согласен, – отвечал я, – в мундире он еще моложавее. Грушницкий не вынес этого удара: *как все мальчишки*, он имеет претензию быть стариком, он думает,

что на его лице глубокие следы страстей заменяют отпечаток лет.” (547); „А смешно подумать, что *на вид* я ещё *мальчик*: лицо хотя бледно, но еще свежо; члены гибки и стройны; густые кудры вьются, глаза горят, кровь кипит...” (534).

3. „... он из тех людей, которые *на все случаи* жизни имеют *готовые пышные фразы*” (511); „... я сказал ей одну из тех *фраз*, которые у всякого должны быть *заготовлены на подобный случай*.” (534).

Печорин безвозвратно отталкивается от Грушницкого: он убивает его на такой дуэли, на которой один из них обязательно должен умереть. Оба говорят о том, что они не могут находиться вместе в этом мире. Ср.: „... я чувствую, что мы когда-нибудь столкнёмся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать.” (512); „Нам на земле вдвоём нет места...” (573).

В образах трёх героев персонифицируются те семантические признаки образа Печорина, которые во многих исследованиях романа воспринимались как аморальные, негативные *черты* характера героя. Раскрытие процесса самопонимания Печорина даёт нам возможность освободиться от такого представления о герое, согласно которому Печорин считается демоническим, злым, вредоносным существом. Печорин отталкивается именно от тех черт своего поведения, которые всегда были в центре резкой критики исследователей романа.

В последней главе дневника, то есть на последней фазе самопонимания, образ Печорина уже свободен от тех семантических признаков, от которых он освобождался на предыдущей фазе. В главе *Фаталист* мы встречаемся с „иным” Печориным¹¹.

¹¹ Анализ главы *Фаталист* будет посвящена нами отдельная статья. Мы вполне согласны с мнением Ю.М. Лотмана в том, что эта глава является органической частью романа (Лотман 1988).

ЛИТЕРАТУРА

- Бицилли, П.
1926 *Этюды о русской поэзии*, Прага 1926.
- Дрозда, М.
1985 *Повествовательная структура Героя нашего времени*, "Wiener Slawistischer Almanach", 1985: XV: 5-34.
- Кулишкина, О. Н.; Тамарченко, Н. Д.
1987 *Слово и поступок героя в романе М. Лермонтова „Герой нашего времени“ (эпизод дуэли)*, в: *Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения. Сборник научных трудов*, Кемерово 1987: 115-123.
- Левин, В.
1964 *Об истинном смысле монолога Печорина*, в: *Творчество М.Ю. Лермонтова*, ред. У.Р. Фохт, М. 1964: 276-282.
- Лермонтов, Ю.М.
1948 *Полное собрание сочинений*, ред. Б.М. Эйхенбаум, М. 1948.
1990 *Сочинения*, М. 1990: II.
- Лотман, Ю.М.
1988 *В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*, М. 1988.
- Маркович, В. М.
1992 *О значении незавершённости в прозе Лермонтова*, "Russian Literature", 1992: XXXIII: 471-494.
- Мережковский, Д. С.
1972 *Избранные статьи*, München 1972.

- Мифы народов мира*
1987 *Мифы народов мира*, ред. С.А. Токарев, М. 1987: I-II.
- Овсяннико-Куликовский, Д. Н.
1989 *Литературно-критические работы в двух томах*, М. 1989.
- Силади, Ж.
1994 *К поэтике и семантике Тамани Лермонтова*, в: *Studia russica*, (Slavica tergestina 2), Trieste 1994: 21-33.
- Томашевский, Б.
1941 *Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция*, „Литературное наследство”, М. 1941: XLIII-XLIV: 469-517.
- Фасмер, М.
1986 *Этимологический словарь русского языка*, М. 1986: I-IV.
- Шмид, В.
1994 *Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе*, СПб. 1994.
- Эйхенбаум, Б.М.
1962 *Герой нашего времени*, в: *История русского романа*, ред. Г.М. Фридендер, М.-Л. 1962: 277-323.
1987 *О литературе*, М. 1987.
- Andrew, J.
1992 “The Blind Will See”: *Narrative and Gender in Taman*, “Russian Literature”, 1992: XXXI: 491-544.

НА ПУТИ К САМООПИСЫВАЮЩЕМУ ТЕКСТУ
(СИГНАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ
В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ *ШИНЕЛЬ*)

Чаба Тот

Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большей частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения.

(Шинель)

Введение

Предлагаемая работа основывается на двух известных лингвистических учениях. С одной стороны, на теории знака А.А. Потебни (1967: 307-310), согласно которой слово имеет тройную организацию: во-первых, внутреннюю форму (или внутренний знак значения) – это стёршееся *первоначальное* значение слова; во-вторых, современное лексическое значение, которое в художественном тексте может претерпевать иносказательный сдвиг с образованием тропов; в-третьих, внешнюю форму (или внешний знак значения), т. е. ряд членораздельных звуков, из которых оно состоит. Предлагаемая работа обращается именно к внешней форме.

С другой стороны, существует знаковая типология Ч.С. Пирса (Peirce 1932, цит. по: *Ajt* 1975: 19-41), которая также указывает на тройную организацию слова-знака. Согласно второй трихотомии, любой знак может иметь, во-первых, символическое значение, которое сопоставимо с упомянутой внутренней формой, так как указывает на *прошлое* слова посредством отсылок к предтекстам; во-вторых, слово-знак имеет иконическое значение, которое сопоставимо с т.н. самим значением в типологии Потебни, так как основывается на сходстве между обозначаемыми явлениями и способно вызвать появление иносказания. В-третьих, слово-знак появляется в функции индекса, основанной на указывании обозначающего на обозначаемое. В этом случае наличествует лишь *тело* знака, например, ряд

членораздельных звуков. Предлагаемая работа обращается к индексу, который в силу сказанного сопоставим с внешней формой Потебни.

Существует ряд прочтений прозы Гоголя, многие из которых ориентируются на анализ самого текстового оформления повестей, в котором и находится большой объем семантической надтекстовой информации. Так, в сюжетосложении гоголевской прозы существенную поэтическую роль выполняют различные символы.

Под символом мы понимаем „знак, который обозначает такую обширную группу текстов (resp. понятий), что *употребление его* включает некоторый культурно-смысловой регистр, большую культурно-смысловую область” (Лотман 1987: 85-86).

Важнейшую роль в этом определении играет критерий *употребления*, поскольку именно в специфике употребления кроется различие между символами, встречающимися в культуре вообще, и символами литературного текста. Символы, которые уже вскоре после их образования в культуре можно считать *онтологически* существующими, почти априори-явлениями, попадая в литературный текст, оказываются перед проблемой преодоления особенностей материала своего воплощения: языка. Символы в культуре намного устойчивее и менее поддаются сегментации, субституции и интеграции, нежели символы литературного текста, которым необходимо преодолеть членораздельность и дискретность языка¹.

Простейшая классификация выделяет два класса символов: простые – например, треугольник и крест, и сложные – например, Эйфелева башня и Медный Всадник (Лотман 1987: 85-86). Однако все они настолько устойчивы, что в своём чистом виде, кроме простого, одно- или двукратного упоминания, не способны внести весомого вклада в организацию семантической структуры литературного текста.

¹ Операции дистрибутивного анализа приведены по: Бенвенист 1974: 129-140.

Простейшие символы

Следует выделить особый подкласс символов, способных приобретать сугубо символический статус лишь в литературном тексте, но обладающих по сравнению с остальными символами несравненно более широкими возможностями участия в порождении литературного текста. Вспомним риторические формулы, сохранившие следы ритуального ораторства давних дописьменных времён, которые, в основном, играли роль указания границ высказывания и меморизации текстов (Thienemann 1930: 3-45; Лотман 1981), необходимым условием чего является повышенная степень *повторяемости*.

Систематической повторяемостью в тексте обуславливается особый подкласс символов, которые мы предлагаем назвать *сигнальными символами*. Повышенная повторяемость сигнальных символов вызывает необходимость сопоставления и переосмысления элементов литературного текста читателем. Таким образом, сигнальные символы составляют своеобразный *синтаксис* произведения, в котором даются основные *правила* построения поэтического текста, который можно рассматривать и в качестве имманентной, почти замкнутой, *самоописывающей* структуры (ср. Лотман 1981: 4-5). При этом сигнальные символы являются носителями *критериев оригинальности* текста. В отличие от простейших или общекультурных символов, которые повторяются и диахронно и синхронно, сигнальные символы повторяются лишь синхронно, причём относительно способа выражения они отличаются ещё своей *заметностью* в тексте, а иногда и преувеличенным — тоже за счёт повторяемости — *графическим* объёмом. Это слова, словосочетания, а порою и целые предложения и даже периоды.² Поэтому уже при относительно небольшом числе повторов сигнальные символы способны обращать внимание читателей на себя и на своё окружение, они сигнализируют

2 В дописьменные и ранние письменные эпохи и другие простейшие символы могли иметь преувеличенный графический объём, например: „Расскажу я вам, *здесь собравшиеся*, повесть о...” Остатками таких *объёмистых* простейших символов частичного указания границ текста можно считать обращения (см. Thienemann 1930: 23-30).

о повышенной значимости определённых деталей своего окружения. Кроме того, *заметность* сигнальных символов усиливается ещё и характером их кажущейся *немотивированности* относительно общего сюжета повествования, за счёт чего эти символы становятся *участниками* повествования, способными оказать на читателя, может быть, даже большее действие, нежели сам сюжет.

Зачастившие участники

Одним из самых заметных моментов в *Шинели* и в других петербургских повестях Гоголя является *необъяснимое* и, на первый взгляд, необоснованно частое появление акта *нюхания табака*, интенсивность действия которого еще более усиливается частым его связыванием с образом петербургского *будочника* или какого-то *солдата-инвалида*.

1. [Акакий Акакиевич, Ч.Т.] натолкнулся на будочника, который (...) натряхивал из рожка на мозолистый кулак табаку...
2. ... будочник какого-то квартала (...) схвативши его [Акакия Акакиевича, Ч.Т.] за ворот, (...) вызвал своим криком двух других товарищей, которым поручил держать его, а сам полез только на одну минуту в сапог, чтобы вытащить оттуда тавлинку с табаком...
3. ...один раз обыкновенный взрослый поросёнок, кинувшись (...) сшиб его [коломенского будочника, Ч.Т.] с ног, к величайшему смеху стоящих вокруг извозчиков, с которых он вытербовал за такую издёвку по грошу на табак...

Относительно общего сюжета повести все эти моменты кажутся немотивированными, даже ненужными. Однако комбинация *нюхать табак – будочник* это сигнальный символ, играющий композиционно-структурирующую роль: обращать внимание читателя на то, что следует существенный сюжетный поворот (и, как будет показано ниже, существенное смысловое наращение).

Упомянутый символ в первый раз появляется при необходимости возвратить совсем растерявшегося Акакия Акакиевича домой (символ как бы „загораживает” путь: мешает герою в совершении неуместного по отношению к общему сюжету действия), что впоследствии приводит к тому, что у себя дома, в спокойных условиях, ему легче

принять решение о необходимости копить на чуждую ему шинель. Во втором случае участие символа в сюжете приводит к побегу мертвеца и открывающейся заново возможности приобретения по-прежнему чуждой Акакию Акакиевичу новой шинели. Третье появление символа сигнализирует читателю о том, что речь идет уже о *другом злодее*, о привидении: то есть в городе действует не одно, а два привидения.

За счёт синтаксической сигнализации возможно и коренное *изменение смысла* сюжетного окружения; таким образом образуются своеобразные *кулисы*³ для текста первого уровня. Кулисы, образуемые сигнальными символами, являются носителями модальных аспектов сюжетосложения и самого стиля; посредством применения простейших сигнальных символов автор в состоянии придать определённым деталям сюжета определённую – позитивную или негивную – смысловую оценку или, точнее, окраску. Это эксплицирующееся в тексте своеобразное *мнение* автора об описываемом явлении, разумеется, эксплицируется с целью построения особого диалога с читателем.

Повесть о том, как произошёл Акакий Акакиевич и как он стал Акакием Акакиевичем

На первых же страницах бросается в глаза несколько странное имя чиновника: Акакий Акакиевич. Разумеется, невозможно, чтобы автор, рассказчик (в данной парадигме безразлично кто, ведь имеется *текст налицо*) не дал никаких указаний по поводу такого странного имени главного героя повести. Раз имя странное, то и сам человек не такой, как остальные, значит и на другие *атрибуты* такого человека надо обратить особое внимание:

Фамилия *чиновника* была Башмачкин. Уже по самому имени видно, что она когда-то *произошла от башимака*.⁴

3 Подобно функции указания *начала* и *конца* (имманентного) текста, в истории развития дописываемой коммуникации простые символы часто организовывали и *кулисы* – также своеобразные границы повествования, несущие в себе качества интенций рассказчика (см. Лотман 1981: 4-5).

4 *Курсив* здесь и в дальнейших цитатах из *Шинели мой* (Ч. Т.).

Слова *происхождение* и *башмак* в читательском восприятии включают культурно-смысловой коннотационный регистр, ориентированный на область народного быта, что воплощается в слове *башмак*. Впоследствии это опровергается без объяснения, что заставляет читателя присмотреться к необъяснённому. Будто рассчитывая на это, повествователь говорит:

Имя его было Акакий Акакиевич. Может быть, *читателю* оно покажется несколько странным и выисканным, но можно уверить, что его никак не искали [*ещё одно опровержение без объяснения, Ч.Т.*], а что сами собою случились такие обстоятельства, что никак нельзя было дать другого имени, и это *произошло именно* вот как: родился Акакий Акакиевич против ночи...

И, обратив внимание читателя на сюжетную значимость имени героя, повествование берётся за дальнейшее раскрытие происхождения имени, из чего читателю известны уже три элемента: *чиновник, Башмачкин, Акакий Акакиевич*. Однако поиск продолжается:

Родильнице предоставили на выбор любое из трёх, какое она хочет выбрать: Моккия, Соссия или *назвать* ребёнка *во имя мученика Хоздазата*.

Башмачкин или *мученик*? Народно-бытовое ли происхождение имени или же сакрально-агиографическое? На исключительную значимость имени начинают указывать такие же странные – и включающие тот же самый культурный регистр – другие имена, как и само имя Акакий. Однако *мученическое* происхождение Акакия Акакиевича сначала вроде бы опровергается:

„Нет, – подумала покойница, – имена-то все такие.” Чтобы угодить ей, развернули календарь в другом месте; вышли опять три имени: Трифилий, Дула и Варахасий. „Вот это наказание, – *проговорила* старуха, – какие всё имена; я, право, никогда и не слыживала *таких...*”

Вроде бы о *мученическом* происхождении – и включении в коннотационную структуру повести православной и византийской культурной области – теперь уж и совершенно не может быть речи. Однако в следующем предложении стару-

ха действительно проговаривается: выясняется, что она всё-таки *слыхивала* кое-что о *таких* именах:

„Пусть бы еще Варадат или Варух, а то Трифилий и Варахасий.”

С самого первого упоминания типично греческого имени уже очевидна связь Акакия Акакиевича с православно-византийской традицией: как *отцом* православной церкви можно условиться считать церковь византийскую, так и проблема имени и происхождения развязывается вполне естественно:

„*Отец* был *Акакий*, так пусть и *сын* будет *Акакий*.” Таким образом и *произошёл* Акакий Акакиевич.

Только после установления родственных отношений в происхождении становится возможным крещение ребёнка:

Ребёнка окрестили; причём он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет *титულлярный советник*. Итак, вот каким образом *произошло* всё это.

В эволюционный ряд имени – что является уже не простым именем, а целым *названием*, своеобразным перифразическим расширением признаков героя – включается ещё одно звено: *титуллярный советник*, являющийся вариативным эквивалентом упоминавшегося уже *чиновника*.

Не отказывает нам повествование и в полном симметрическом замыкании, обрамлении:

Мы привели потому это, чтобы *читатель* мог сам видеть, что это случилось совершенно по необходимости и другого имени дать было никак невозможно.

Получается следующий ряд: *чиновник* – *баишмак* – (*читатель*) – *мученик* – *отец/сын* – *титуллярный советник/чиновник* – (*читатель*). Ряд усеян многократным повтором слов *Акакий Акакиевич* и *происхождение* (как инвариант), причём обнаруживается кругообразная эволюция имени, из элементов которого начальный и конечный: *чиновник* является носителем внутреннего *настоящего* времени повествования, а средние: *мученик*, *отец/сын* это представители *прошедшего* времени. Спор о

происхождении, по сути, кружится лишь над противопоставлением *баишака* и *мученика*. Спор оканчивается явной победой последнего, что обеспечивается словами *отец/сын*, указывающими на сакральную первородность имени посредством отсылки к первейшему предтексту: *Библии* (см. ниже). Кроме того, очевидно, что обрамляющий сигнальный символ: обращение *читатель*, линейно-графически как бы исключает из этого ряда *баишак*, являющийся представителем народно-бытового культурного регистра.

Антитеза и отождествление

Внимательному читателю легко заметна своеобразная *ненужность плетения словес* вокруг имени Акакия Акакиевича: для идентификации его хватило бы простого упоминания. Однако многократная повторяемость некоторых слов здесь (и впоследствии во всей повести) служит, во-первых, остранению символического и иконического соответствий данных символов с определёнными культурно-смысловыми областями; во вторых, придаче остранённому прежде звукоряду-индексу характера заметности, то есть образованию в тексте сигнальных символов; в-третьих, чтобы заставить читателя реконструировать смысл текста с помощью обладающих смыслоизменяющими качествами сигнальных символов: в данном примере это символы, воплощающиеся в словах *Акакий Акакиевич*, *происхождение* и в слове-обращении *читатель*.

Повторяемость сигнальных символов требует от читателя постоянного возврата к прежде прочитанному и сопоставления его с дальнейшим текстом. При этом художественная структура сопоставления „может реализоваться как антитеза и отождествление” (Лотман 1972: 39). Отчасти поэтому мы можем утверждать, что многократно повторяющиеся сигнальные символы являются носителями аспектов авторской модальности в тексте, ведь, как было показано, именно сигнальные символы побуждают читателя к сопоставлению: антитезе и отождествлению тех или иных элементов сюжетного окружения сигнальных символов.

Поэтому сигнальные символы как модальные элементы ставят либо под знак положительный, либо под знак

отрицательный тот отрывок текста, к которому они относятся. Это значит, что, к примеру, в споре о происхождении имени – и одновременно всего литературного образа Акакия Акакиевича – сигнальный символ в состоянии отчётливо указать на позицию самого автора: „это произошло именно...”, а не „фамильярно”, т.е. не „от башмака”: образ главного героя важен не как *Башмачкин* (на наш взгляд, народно-бытовой регистр включается лишь в качестве одного из атрибутов героя, вовсе не главного), а скорее как воплощающий сакральные традиции византийской и православной древности топос хриstopодобного верующего, в самом сюжете также прожившего мученическую жизнь Акакия Акакиевича, посмертные чудотворения которого, отчасти, указывают на редупликацию сюжетом характерных черт агиографической литературы средневековой Руси.

Позиция автора, выражающаяся в особенностях применения обладающих смыслоизменяющими качествами сигнальных символов, является одновременно и установкой повествования на читательское восприятие, что в рассмотренном отрывке усиливается ещё и посредством двукратного повтора сигнального символа, обрамляющего отрывок: обращение *читатель*.

Фундамент и колонны

Итак, сигнальные символы характеризуются не столько каким бы то ни было значением, сколько *значимостью* своего функционирования в организации композиционно-стилистической структуры текста, в придаче особого значения окружающим их местам. За счёт возникновения – в результате систематической повторяемости – остранения иконического значения слов, которые становятся таким образом сигнальными символами, лингвистическая природа их во многом сходна с природой *союзов, союзных и вводных слов* художественного (отчасти и нехудожественного) текста, которые, обладая лишь индексной и смыслоизменяющей функцией-значимостью, служат также для организации композиционно-стилистической упорядоченности текста – также за счёт высокой степени повторяемости. Не случайно исследователь гоголевской прозы А. Белый, строящий графическое *здание* фразы Гоголя, отличает в

качестве основного стройматериала именно союзы, союзные и вводные слова, составляющие *аркады* здания, и элементы систематического повтора, образующие *фундамент* и *колонны* гоголевской фразы (Белый 1934: 8). Сигнальные символы образуют для читателя систему указаний текста на то, как ему нужно читать текст.

Первое определение сигнального символа

В свете учения А.А. Потебни, в отличие от внутреннего знака значения, хранящего в себе этимологическую, мифологическую, сакральную первородность слов, за счёт чего и включаются культурно-смысловые регистры при оживании символов в художественном тексте; в отличие от самого значения слова, носящего в себе иконическую основу потенциально всегда возможного иносказания (Потебня 1967: 307-310), *сигнальные символы – это такие простейшие, синхронно-индексные знаки, которые состоят из единства членораздельных звуков и ближайшего значения этого единства во время восприятия его и служат для организации самоописания имманентной структуры текста, содержащего эти символы, являясь при этом воплощениями лишь сугубо внешнего знака полного значения знака.*

Тривиальности

Важно ещё раз подчеркнуть, что сигнальные символы именно благодаря своей индексной природе способны выражать авторское отношение к окружающему миру и к своему же произведению. Поскольку литература является самовыражением творческой личности, эти индексы указывают на авторские установки и на то, что автор хочет нам сказать (невзирая на считающийся уже тривиальным характер этого выражения). Кроме того, если сигнальные символы являются носителями индивидуальных творческих черт писателя, являясь обособляющим автора фактором, то эти же символы одновременно являются и связывающими, общими элементами разных произведений одного и того же автора.

„Я не умер...”

Известно, что писатель часто делал выписки из писем отцов церкви и житий святых; один из таких автографов, относящийся к 1843 году, представляет собой выписки из *Лествицы* св. Иоанна Синайского (Воропаев; Виноградов 1992). Св. Иоанн, в свою очередь, свидетельствовал о некотором мученике Акакии, который „был учеником злонравного старца, мучившего его. Акакий безропотно терпел и «по кончине, яко жив явился». Когда его спросили, умер ли он, он ответил: «я не умер (...) яко не умирает имеющий послушание»” (цит. по: Федоров 1906: 353).

Византийская церковная летопись повествует о четырёх мучениках и служителях церкви по имени Акакий (Акакиос), причём их роль не исчерпывается одним только понятием мученичества. Судьба всех их так или иначе связана с эпохой становления догмата христианской церкви, с эпохой Вселенских Соборов, начавшихся в IV веке. Как известно, главным вопросом на этих Соборах был вопрос об ипостасях, об отношении Сына к Отцу. Мы располагаем достаточно полным материалом о жизнедеятельности одного из священников по имени Акакий, который жил в эпоху появления арийского вероисповедания и споров вокруг него, что, как известно, привело впоследствии к расколу в византийской церкви. Против этого учения, объявившего принципиальное несходство Сына с Отцом и выступил священник Акакий, епископ Цесарии в Палестине и его последователи, желающие восстановления представления о единстве Святой Троицы (*Szókratész* 1984: 125, 194, 200-209, 211-214, 238-239, 264-265, 271, 273, 281).

В 40-х годах Гоголя в особенности интересовали вопросы духовно-идейного раскола как в христианской церкви вообще, так и отчасти в русской православной церкви. В письме из Дюссельдорфа от 5 октября 1843 года Гоголь просит Н.М. Языкова прислать ему несколько книг, в списке которых на первом месте стоит *Розыск* Дмитрия Ростовского, т. е. *Розыск о раскольнической брынской вере, учении и о делах их* (Воропаев 1993: 131-132, 141).

И хотя ввиду более поздней датировки выписок и письма строго филологически затруднительно принять названные

источники за непосредственные предтексты *Шинели*, что вызвано, на наш взгляд, неполнотой найденных на сегодняшний день документов, всё же несомненен факт определённой духовной настроенности писателя в начале 40-ых годов.

Вот почему Гоголю важно выделить в рассмотренном выше отрывке парадигму *отец/сын* („*Отец* был Акакий, так пусть и *сын* будет Акакий”). Здесь при синтаксической поддержке сигнальных символов, видимо, раскрывается определённая установка писателя на выражение признания сакрально-догматического представления о единстве Святой Троицы, а также необходимости единства в христианской церкви в целом и негативного подхода к явлению раскола, нарушения единства в ней. А если так, то сигнальные символы как носители аспектов авторской модальности должны указывать на те или иные мотивы повести именно таким образом, чтоб указанные ими мотивы были либо *приемлемыми, добрыми, положительными*, соответствующими миропорядку, который установлен Богом, представляющими атрибуты сакралий, либо *неприемлемыми, злыми, отрицательными*, представляющими в тексте атрибуты *беса*.

О „*Повести*”

Трактовка отрывка о номинации, рождении и происхождении Акакия Акакиевича с семиотической точки зрения является *текстом в тексте* (Лотман 1981), *текстом кода повести*, своеобразной оноματοпоэтической и стилистико-семиотической вставной *Повестью о том, как родился/произошёл Акакий Акакиевич и как он стал Акакием Акакиевичем* [в мифологическом сознании человека общинно-родового строя, притом, эти два акта практически совпадали (ср. Frazer 1925, 1993: 133-151; см. также Хернади 1995)]. Именно в тексте кода автор даёт нам необходимые для трактовки смыслового мира повести отсылки к культурным регистрам и источникам посредством многократного повтора ключевых слов: сигнальных символов, которые, поляризуясь согласно авторскому отношению к культуре и к своему тексту, повторяясь в дальнейшем и в других частях повести и, более того, в других произведениях автора,

указывают на возможное, а, может быть, и желаемое прочтение.

Здесь можно сделать предварительный вывод: *вставная повесть* определяет дальнейшую трактовку *Шинели*, и управление смысловым миром происходит *снизу*: меньшая часть определяет большую, часть повести выступает в качестве целой повести.

Куда деть башмак?

В данной стадии предлагаемой работы не ставилось задачей более тщательное исследование народно-бытового как иного регистра, к которому отсылает нас сигнальный символ *башмак*, который, видимо, несёт в повести двойную, а, возможно, и тройную или даже четвертичную функцию. В высшей степени неоднозначный, зато тем более продуктивный символ. С одной стороны, *башмак*, появляющийся в повести впоследствии на ногах у женщин, связывает повесть с регистром русского быта: башмаки носили преимущественно женщины. Образ женщины же, связываемый Гоголем, особенно в *Записках сумасшедшего*, с *чортом*, окрашивается негативно, что делает негативным и сам сигнальный символ *башмак*, который в этом случае указывает на отношение автора к женщине в целом, возможно, посредством фольклорно-мифической поэтизации её образа, включая в повесть *индивидуальный регистр* (ср. Ковач 1994а). *Башмак*, коннотирующий *ноги*, противопоставлен *переписыванию*, коннотирующему *руки* главного героя, бедствия которого наступают, когда он вынужден *ходить* (в департамент, к Петровичу, на чиновничий бал, к значительному лицу), оставляя своё привычное, *посланное богом* (см. ниже) занятие для *рук (не ходить)*: *переписывание* (Ковач 1994б). Далее, возможно, *башмак* является связывающим звеном между поэтическим перевоплощением коннотационных регистров, указывая одновременно на бытовой регистр и на эйдетическое изображение *раскола* (см. ниже). Башмаки являли собою женскую обувь, которая в быту была „выкачена на подъёме или *распорота*”; если подъём был целый и смотрел кверху, обувь эту называли *череви-ками*. Весьма примечательна поговорка: „жена не башмак (не сапог...), с ноги не сымешь (не разуешь, да не

кинешь)” (Даль 1978-1979: I: 56-57). Сюда же относится и *странность* функционирования *башмака*, который появляется только на *одной* ноге, – как будто ноги не скоординированы в парности и наблюдается нарушение их единства в предназначении. И, наконец, этимология слова *башмак* выявляет интересное двойное противоречие внутренней и внешней форм слова. „Башмак” – от тур. *basmak*, „башмак, подошва” (Фасмер 1986-1987: I: 139). Но: „баш” и „мак” – „голова” (тур.) и „опий, снотворное” (Даль 1978-1979: II: 291-292). Т. е. что-то вроде „неясной головы”, „помутневшего разума” (значение „головы” поддерживается и русским народным названием цветка „башмачки”: „адамова голова”; Даль 1978-1979: I: 56-57), а также „провидца” от тюрк. *bakmak*, „видеть” (Срезневский 1893: I: 138). Употребление Гоголем столь амбивалентного слова несколько не противоречит его писательской практике, одним из основных приёмов которой является приём амбивалентизации, своеобразного прятания смыслов и переворачивания координат (см. ниже), – в духе ещё одного культурного регистра: карнавальской традиции и раннего пассивного романтизма, также часто включаемого Гоголем в произведения (Бахтин 1965). Ввиду всех этих обстоятельств мы и условились назвать регистр „башмака” *народно-бытовым*.

„Бог пошлёт переписывать завтра”

Уже в начале повести видно, что Акакий Акакиевич совершенно не такой чиновник, как окружающие его другие чиновники, и служба его в корне отличается от их службы. Акакий Акакиевич вообще живёт в *другом мире*, который представляется ему в *переписывании*, причём герою совершенно неведомо содержание канцелярских бумаг: он выводит письма по *буквам*, которые впрямь появляются у него *на лице*. Мотив переписывания неизменных текстов сакрализуется: как еда Акакия Акакиевича состоит из того, что „послал бог на ту пору”, так и *переписывание* составляет для него духовную пищу, указанную синтаксической параллелью *бог пошлёт*:

Написавшись власть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то *бог пошлёт переписывать* завтра.

Причём практически всё, что составляет Акакия Акакиевича, „послано богом”. Даже оставшееся после смерти небольшое наследство „досталось, бог знает” кому; однако кажущееся на первый взгляд парадоксальным, приведённое тут же ясное утверждение: „*не было наследников*” как будто воспроизводит частую при смерти сакрально-народную поговорку „бог дал, бог и взял”. И лишь источник и причина всех бедствий героя: шинель, полученная от негативного Петровича, портного, словно какая-то *инородная вещь*, забирается у Акакия Акакиевича грабителями, хотя в конце концов и возвращается ему, но это связано уже с другой мотивировкой, с *приёмом амбивалентизации* у Гоголя.

При переписывании Акакий Акакиевич не делает „ни одной *ошибки в письме*”. Отсылка к событиям эпохи никоновских реформ и раскола в русской православной церкви, одним из основных моментов которой была *ошибка* в переводе сакральных текстов с греческого, в наибольшей полноте выявляется в том месте, где Акакию Акакиевичу поручают дело „поважнее, чем *обыкновенное переписывание*”:

... дело состояло только в том, чтобы *переменить заглавный титул* да *переменить* кое-где *глаголы из первого лица в третье*. Это задало ему такую работу, что он вспотел совершенно, тёр лоб и, наконец, сказал: „Нет, лучше дайте я *перепишу* что-нибудь”.

Перемена „заглавного титула”, олицетворяющего письменный источник церковного обряда, обычая русского или греческого, а также перемена первого лица в третье, т.е. трансформация *Я – Он, Мы – Они, Свой (обычай) – Чужой (обычай)* является семантическим повторением событий эпохи никоновских реформ. Причём за счёт многократной повторяемости и особой – специально данной автором – необычной, слабомотивированной с точки зрения сюжета трактовки внутренняя форма и лексическое значение слова *переписывание* теряется, остаётся внешняя форма, индекс с

образованием сигнального символа, точнее, начинается поэтическое *построение нового символа*, одновременно и строго индивидуального с обобщённым значением „*не переменить, оставить в прежнем виде*” и вместе с тем диахронно-конвенционального, отсылающего к определённому культурному регистру в русской истории.

Общая результирующая

Придётся включить поправки в данное выше и немногим ранее (Тот 1994: 503-504) определение сигнального символа. Обобщая многовековой исследовательский опыт, А.Ф. Лосев указывает на *минимальную общую результирующую всех символов*: символ – это „знак, по своему непосредственному содержанию не имеющий никакой связи с означаемым содержанием”. Исследователь приводит в пример крест, образ которого, т.е. его непосредственное содержание, не конвенциональное, не стоит ни в какой психофизически мотивированной общности с самой отсылкой к регистру данной сферы христианской культуры, т. е. с означаемым содержанием (Лосев 1976: 44). Образование символов, в особенности символов художественного текста, происходит по следующему сценарию:

1. Остранение старых значений.
2. При этом происходит образование знака, содержащего лишь индекс, который, обладая не значением, а лишь функцией-значительностью, требует *означения*, какой-либо конвенции или, согласно Пирсу, *закона*, предписывающего критерии употребления (Peirce 1932, цит. по: *Ajt* 1975: 34-35), причём я считаю, что такой закон может быть индивидуален, например, как составляющая *кода* творчества писателя, того же лотмановского текста в тексте.
3. Вследствие этого происходит образование сигнальных символов, которые отличаются от простых индексов, являющихся субститутами, главным образом *намеренностью употребления* (Vuysens 1943, цит. по: *Ajt* 1975: 334).
4. Происходит приобщение к новым значениям под влиянием контекста, возникает возможность появления иносказания, причём некоторые сигнальные символы должны оставаться сигнальными символами, чтоб составить син-

таксис, код, совокупность регулирующих смысловой мир произведения законов, в этом случае имеет место *неполная символизация знака*⁵.

5. Полностью остраниаясь от своих старых значений, причём теряя даже приобретённое иконическое значение или вообще не приобретая его, знак, наконец, получает статус нового символа.

(Далее возможны:

6. Принятие (впрочем, отнюдь не обязательное) читающей общественностью символа, *изобретённого* писателем, вступление его в повседневный обиход, во всеобщее употребление, т. е. образование чисто конвенционального символа в его традиционном понимании.

7. Употребление таким образом *готового* символа *следующим* писателем, при этом, надо полагать, начинается заново описанный процесс. В результате литературное символообразование это не что иное, как процесс осмысления автором своего языка в непосредственной связи с культурой, т. е. литература есть культурная память, сама *ars poetica* акмеистов, во многих отношениях явившихся продолжателями гоголевской традиции.)

Лосев снова обращает внимание на то, что в принципе всякий знак есть уже символ в своей *зачаточной* форме (Лосев 1976: 44-47). Вот только трудно уловить качественные переходные моменты знаковой метаморфозы в литературном тексте, и, видимо, основным критерием возможно-

5 Вспомним о различии Тодоровым двух типов значений: один из них возникает в процессе языковой символизации, другой же субстантивно не поддаётся изменению, являясь неразрывной частью знака. Первый тип сопоставим с потебнианским, т. н. самим, т. е. актуальным значением, второй – с внутренней формой слова. Тодоров, подходя к вопросу преимущественно с позиций синхронии и ставя вопрос о возможности одновременно буквального и символического прочтения знака, видимо, этим самым *имплицитно* учёл третий тип – внешнюю форму слова – звукоряд, в определённый момент восприятия абсолютно не имеющий никакого значения. Без этой последней, „нулевой степени письма” немислима сама символизация, поскольку, не располагая минимальной результирующей всякого языкового знака: простого звукоряда, просто нечего символизировать (см.: Todorov 1970, цит. по: *Ajt* 1975: 435-447).

сти *опознания* сигнальных символов является их *сюжетная немотивированность*.

Божественность. Бренность. Мученичество

Само имя *Акакий* взято Гоголем из христианской культуры уже как совершенно *готовый*, хотя и не совсем однозначный, символ: как *акакию*, небольшой мешок с пылью или землёй, воплощающую божественность в Сотворении и вместе с тем ничтожность и бренность человеческую; ставшую имперским знаком византийского царя (Лихачев; Панченко; Поньрко 1984: 138-139); и отсылающую, наконец, к мученику *Акакию*, храм которого возвышался в Константинополе и был в своё время свидетелем многочисленных кровавых схваток между приверженцами партий разных вероисповеданий раннего христианства (*Szókratész* 1984: 198, 410-411).

Воспроизведение и канонизация

Чтобы поэтически осмыслить этот символ и сделать из него новый, свой символ, выражающий, видимо, желанный синтез *божественности, бренности и мученичества* человека, Гоголю необходимо было (вос)произвести его – именно посредством остранения и нового насыщения элементов семантической структуры знака. Слово *переписывание*, хотя и характеризуется доминантой индекса, – больше простого сигнального символа, поскольку уже в сюжете, в нарративной модели повести ему начинает возвращаться утерянная было мотивированность, заново приобретая частично иконическое, частично символическое значения. Это начало обратного процесса: процесса поэтической канонизации „выбранных мест” смыслового мира повествования. Речь идёт, конечно, о предположении, согласно которому *выбор* является одним из ключевых моментов и организующих принципов творчества писателя, что особенно ярко выражается у Гоголя, у которого *приём противопоставления* положительных и отрицательных модальностей порождает именно необходимость выбора как *творческого приёма* и *возможного прочтения* (вместо сравнения) как в поэтически

закодированных повестях писателя, так и в эпистолярно-исповедальном творчестве его, большей частью в *Выбранных местах из переписки с друзьями* (немаловажен выбор именно этих писем из всей обширной переписки писателя).

Тропы

В *Шинели* и вообще во второй фазе творчества Гоголя, в петербургских повестях и комедиях (ср. Белый 1934: 9-25), довольно мало метафор и метонимий, а если они и имеются, то как вторичные тропы по отношению к синекдохам, приближающимся по своей природе к знаку с доминантой индексного значения и особенно к сигнальным символам. Гоголь второй фазы – синекдохичен, с одной стороны, потому что метафора и метонимия это двойные синекдохи (Тодоров 1970, цит. по: *Ajt* 1975: 439-440). С другой, как отмечал, опираясь на теорию Потебни, А. Белый, синекдоха Гоголя проявляется преимущественно в качестве гиперболизма, достигнутого фразами, осложнёнными многочисленными повторами и параллелизмами. А метафоры это, в основном, производные от этих параллелизмов, параллелизмы же, в свою очередь, управляются повторяющимися вводными словами (Белый 1934: 252-279), определённая часть которых является сигнальным символом. Поэтому на данной стадии нашей работы мы не могли показать действия иконического значения знака Пирса, а только продемонстрировали, как *работают* в тексте индексы и символы и во что они превращаются в „динамическом тексте”, т. е. в таком, где образование сигнальных символов происходит будто на глазах у читателя⁶.

6 Быть может, стоит даже поставить довольно простой вопрос: возможно ли хотя бы описание смыслового мира произведения с установкой на „абсолютно динамический текст”? Думается, различия в прочтениях будут ощутимыми, например, до пятнадцатой строки повести, где сигнальные символы ещё вообще не появились, до середины проанализированной вставной повести, где они ещё не успели повториться и остранились в достаточной степени, и после вставной повести, когда сигнальные символы уже в достаточной мере приобрели свои качества или признаки и работают над генерированием смыслов. Не говоря уже о почти безграничном нарастании смыслов, если взяться за прочтение всех

Обычаи

Сохраняя всё же доминанту индекса, слово-сигнальный символ *переписывание* причисляется к ряду позитивных модальных понятий в тексте указаний автора (канонизируется им) и, как выясняется впоследствии в повести, никогда не окажется рядом (имеется в виду линейно-графическая оформленность текста) с понятием негативным. То же самое относится и к слову-сигналу *обыкновение*; и, в основном, обо всех ключевых словах *Шинели* можно сказать, что они упорядочены антонимически. *Обыкновению* противопоставлено негативное понимание *обычая*.

Согласно русской церковнообрядческой традиции, вплоть до никоновских реформ господствовало стремление переписывать сакральные тексты без изменений, создавая таким образом *свою* традицию. После раскола происходит „порча” традиции, поэтически данное значение *портного* у Гоголя: „тот, кто *портит*”, тот, кому противопоставлен *чиновник*, который „*чинит*” (Ковач 1994а: 40).

„Таков уж *обычай у портных...*”, – читаем мы в *Шинели*, и негативное понимание *обычая* становится рядом с негативным же пониманием *портных*, становясь грамматически выраженной *собственностью* образа *портящей* силы. Образное воплощение раскола наблюдается на протяжении всей повести. Раздваивается *шинель*: на *шинель* и *капот*, намекающий на предсказанный доктором Акакию Акакиевичу *капут*. Раздваивается сумма главного героя, необходимая для изготовления новой шинели. Первая половина имеется давно, ведь Акакий Акакиевич „имел *обыкновение*” откладывать деньги „в ящик”.

Но где взять *другие* сорок рублей? Акакий Акакиевич (...) решил, что нужно будет *уменьшить обыкновенные* издержки (...): *изгнать употребление чаю по вечерам [русская, хотя и не исконно национальная традиция, см. ниже, Ч.Т.], не зажигать по вечерам свечи [сакральная традиция, символ Христа и души человеческой, Ч.Т.], а если что понадобится делать, идти в комнату к хозяйке и*

произведений автора как одного текста с „объединённым” текстом кодов по предложенной установке.

работать *при её свечке* [чужая сакральная традиция, измена старой, своей традиции, Ч.Т.]...

Это равносильно тому, чтобы ограничить, если не прекратить *переписывание*, сам внутренний мир Акакия Акакиевича, обставить его душу „оградой”. Необходимость буквально-символического прочтения данного отрывка, тяготеющего к экспликации внутренней формы Потебни, поддерживается, кроме указывающего присутствия сигнального символа (*уменьшить*) *обыкновение* (как инварианта), ещё и явной нетождественностью форм *свеча* и *свечка* (во втором случае плюс одна буква), которые, будучи символами Христа, отсылают нас ещё к одному ключевому моменту церковных реформ Никона, перемене имени Спасителя: вместо *Исус*, как было принято называть по русской традиции, *Иисус*, по греческой.

Кроме того, на важное семантическое содержание данного места указывает сигнальный символ не меньшей значимости, как *читатель*, упоминавшийся уже при анализе вставной повести, обрамляющий её в качестве символа-обращения и, выделяя тем самым значительную часть текста кодов *Шинели*, открывающий следующий отрывок:

... но где взять другую половину?... Но прежде *читателю* должно узнать, где *взялась* первая половина. [Та же самая история о происхождении, только теперь вот этой вот истинной половины, Ч.Т.] Акакий Акакиевич имел обыкновение со всякого истрачиваемого рубля откладывать по грошу (...) Так продолжал он с давних пор (...) Итак, половина была в руках.

В конце отрывка, при его обрамлении наблюдается интересная деталь: видимо, опасаясь угрозы того, что и сам сигнальный символ *читатель* может остраниться, разрушая таким образом построенную уже кодировку текста, писатель больше не повторяет его. Вместо *читателя* повторяется присигнальная синтаксическая конструкция „наречие плюс инфинитив”: „читателю *должно узнать*”, „*надобно сказать правду*”:

Надобно сказать правду, что сначала ему [Акакию Акакиевичу, Ч.Т.] было несколько *трудно привыкать к таким ограничениям*...

Акакий Акакиевич, который ни за что не хотел новой шинели, при одной мысли от которой, при одном „слове *новую*” у него „затуманило в глазах, и всё, что ни было в комнате, так и пошло пред ним путаться”, „поник совершенно духом”. Жизнь его, человека неспособного изменить текст, изменить *старому*, человека, который „умел быть довольным своим жребием (...) дотекла бы, может быть, до *глубокой старости*”, если бы его внутреннему миру, где еда и переписывание происходили от Бога, не понадобилась обновка его внешнего окружения: шинели, которая была работой Петровича.

Вторжение

В смысловой мир произведения вторгаются негативные сигнальные символы: это *Петрович*, основными атрибутами которого являются *чорт* и упоминавшееся уже, восходящее к мифическому представлению о духе сатаны *нюхание табака*, а также смысловые эквиваленты на фонетическом уровне: *Петрович* – *портной* – *портить* – *порт* – *Петербург*, в составе которых сигнальные символы появляются в виде чисто индексного звучания и посредством относительного остранения лексического значения отсылают к образу царя Петра I-го, правление которого было серьезнейшим результатом пагубного для русской православной церкви влияния раскола. В названный ряд входит и название повести Гоголя *Портрет*, который, согласно старообрядчеству, негативен, *обдирает лик* и соответственно появляется в этой повести также в чётко определённых негативных ситуациях.

Воспроизведение образа раскола продолжается чуть ли не на всех уровнях повести. На сюжетном, к примеру, раскалывается *душа* Акакия Акакиевича: „... как будто он женился [*негативно настораживающий сигнал, Ч.Т.*], (...) как будто был *не один*”. *Шинель* становится чуть ли не объектом (новой, *иной*) веры:

... он питался *духовно*, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели. (...) Он сделался как-то *живее*, даже твёрже характером, как человек, который *уже определил и поставил себе цель*. С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение,

нерешительность, – словом, все колеблющиеся и неопределенные черты. *Огонь порою показывался в глазах его...*

„Живее”, „огонь”, „глаза” – новые негативные атрибуты с доминантой индексного значения и сигнально-символической основой (атрибуты, поскольку эти знаки, как видно, уже успели приобрести сюжетную мотивированность и частично иконическое значение), отсылающие нас снова к повести *Портрет*, а также к *Страшной мести* и к *Мёртвым душам*, в которых, как отмечал А. Белый, наблюдается явная параллель атрибутов *иноземцев: Петромихали; Колдуна, правнука Петро; Костанжогло*, одна линия из которых составляется упомянутыми негативными атрибутами *живости и огненности глаз*, через которые действует *нечистая сила* и от которых погибает художник Чертков-Чартков. Причём как *Петромихали*, так и *Костанжогло* почему-то *греки*, т. е. представители *чуждого обычая*, почти *иноверцы* (Белый 1934: 109-110). Сразу же вспоминаются события никоновских реформ, когда был предпринят возврат к греческим церковным обрядам.

Размышления об этом чуть не навели на него [*Акакия Акакиевича, Ч.Т.*] *рассеянности* [*снова эйдос раскола, Ч.Т.*]. Один раз, *переписывая* бумагу, он чуть было даже не сделал *ошибки* [*бедствие высшей степени для Акакия Акакиевича, Ч.Т.*], так что почти вслух вскрикнул: „ух!” и *перекрестился*.

Когда *новая шинель* готова и *Петрович* набрасывает её на плечи герою, герой повести больше уж *не переписывает*. А позже, перед вечером у чиновника и роковым грабежом отказывается работать и механизм сигнально-символического акта выяснения происхождения, где сигнальные символы управляли вставной повестью почти с математической точностью:

Где именно жил пригласивший чиновник, к сожалению, *не можем сказать*⁷: *память начинает* нам сильно *изменять*, и *всё, что ни есть в Петербурге*, все улицы и дома *слились и смешались*.

⁷ „Никто не знал/не мог сказать, откуда” пришли *иноземцы* (ср. Белый 1934: 109-110).

лись так в голове, что весьма трудно достать оттуда что-нибудь в порядочном виде.

Смута

Тут, конечно, уже нет былой симметрической упорядоченности отрывка сигнальными символами; отрывки следуют один за другим довольно хаотично, будто воспроизводят или, вернее, сами воссоздают хаотичность, смешанность и туманность сюжета, связанные лишь отдельными сигнальными символами. Так, *Петербург*, конструкция „память начинает (...) изменять” и поэтические синонимы „пошло путаться”: знаки с иконическим значением *смешалось*, *слилось* (при этом смысловая синонимия инфинитивов поддерживается ещё и новым сигнальным символом, соединяющим инфинитивы синтаксически: „всё, что ни есть”) отсылают к уже упомянутым неудавшимся уговорам *Петровича*-сигнала, где при одном слове *новую* у Акакия Акакиевича „затуманило в глазах”. Это отсутствие памяти, невозможность реконструкции прошлого, т.е. полная потеря старого. Видимо, здесь снова выступает на первый план влияние злополучного *башимака* (бывшего сигнального символа, который вернули теперь ко внутренней форме, сделав из него новый, индивидуальный, присущий только Гоголю символ), причём с внутренним знаком значения, расширившимся за счёт предложенного И. Срезневским (1893: I: 138) и отвергнутого в своё время этимологами дополнительного значения от тюрк. „видеть” (см. выше). *Башимак* участвует в смысловом мире повести в значении „неясная, помутневшая, туманная голова”, „видящая”, коннотирующая (исключая отсылку к *женщине*) две важные вещи. С одной стороны, связывая *Шинель* с *Портретом*, с *Петромихали*, происхождение которого неясно, туманно, с *живостью огненных глаз* его („видящий”)⁸, Гоголь даёт код-отсылку к началу названной нами вставной повести, где мы читаем о неясном, туманном

8 Ещё одна цитата из *Портрета*: „«— А вот я посмотрю, как они [*глаза Петромихали*, Ч.Т.] будут *глядеть в огне*», — сказал *отец* [*сакрализованный в повести образ старца*, Ч.Т.], сделавши движение швырнуть его в камин.” Можно вспомнить, кроме того, и один из отмеченных уже литературоведами центральных мотивов *Вия*: *взглянуть — пропасть*.

происхождении фамилии *Баумачкин*: „... когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно”. Причём тут же даётся однозначная антитеза: „... родился Акакий Акакиевич (...), *если* не изменяет память...”, – т. е. память (что равносильно реконструкции традиции, связи с прошлым) является неременным условием рождения однозначно позитивной модальности в лице Акакия Акакиевича, лексическое значение которого в греческом: „кроткий, смиренный, не делающий зла”. Так что не случайно в отрывке о приближении Акакия Акакиевича к квартире чиновника именно после сигнала об отказе памяти один за другим появляются именно эти атрибуты (правда, немного замаскировавшись):

... по мере приближения (...) улицы становились *живее, населённой* [иконическая отсылка к месту о том, что герой, „нося в мыслях... идею... шинели”, „был не один”, Ч.Т.], и сильнее освещены [„огненные”, Ч.Т.]. [Акакий Акакиевич разглядывает прохожих, Ч.Т.] (...) Акакий Акакиевич глядел [„глаза”, Ч.Т.] на всё это, как на *новость* [отрицательная модальность, Ч.Т.].

Таким образом *башмак* вносит в смысловой мир повести коннотацию со *смутной*⁹, *туманной головой с видящими насквозь живыми, огненными глазами* – значит образ самого беса или же неприемлемую, злую традицию, *обычай*, связанный с *портными*, с *Петровичем* и таким образом с *Петербургом* и *Петром I*: тем *чужим* обычаем, который был следствием никоновских реформ, раскола в русской православной церкви, чужим уже только потому, что не располагает памятью, органически оторван от прошлого, от своей традиции. Не случайно и *Петрович*, и *значительное лицо*, – важно, что оба „косят глазом” – которые носили другое

9 Не без всякого основания можно было бы предположить даже причастность к этой „смуте” Ивана Грозного, по мнению многих сыгравшего трагическую роль в ослаблении православной церкви и усилении тенденции раскола. Небезынтересно, – и об этом вполне мог знать и Гоголь – что одним из первых письменных источников, в которых упоминается слово *башмак*, является как раз *Опись имуществу Ивана IV* от 1582 года (Фасмер 1986-1987: I: 139).

имя (Григорий, незначительное лицо), с изменением имени сразу же вводят и *новые* обычаи:

Сначала он назывался просто Григорий (...); Петровичем он начал называться с тех пор, как получил отпускную и стал попивать довольно сильно по всяким праздникам, сначала по большим, а потом, без разбору, по всем церковным, где только стоял в календаре крестик. С этой поры он был верен дедовским *обычаям*.

Нужно знать, что *одно* значительное лицо недавно сделался *значительным* лицом, а до того времени он был *незначительным* лицом. (...) Впрочем, он старался усилить *значительность* многими другими средствами, именно: завел, чтобы (...) к нему являться прямо никто не смел, а чтоб шло всё *порядком* строжайшим: коллежский регистратор *докладывал* бы губернскому секретарю, губернский секретарь – титулярному или какому приходилось другому, и чтобы уже, таким образом, доходило дело до него.

Это последнее *передвижение докладов* есть не что иное, как описание настоящего *обычая*: доклады прямо на глазах читателя переходят *из уст в уста* чиновников. И всё это – результат семантики *башмака*.

Башмачкин

Акакий Акакиевич, отходя во второй, *новошинельной*, стадии жизни от своей исконной ипостаси *Акакия* и приближаясь к другой, вопреки фамилии, чуждой ему ипостаси: к *башмачкинству*, теряет атрибуты прежней жизни (*не переписывает*, например, т. е. *позитивные руки* теперь остаются без работы) и приобретает иные. Как уже упоминалось выше, заводит другие *порядки*, дабы приобрести *вторую* половину суммы денег на новую шинель. Теряет прежнюю речь, индексно-синекдохично связанную с самой ипостасью *Акакия* („этаково-то дело *этакое...*“), и приобретает иной *дар* речи, способный обвести вокруг пальца даже подготовленную к подобным *атакам* низших чиновников армию писарей в канцелярии. Кроме того, если прежде Акакий Акакиевич шёл по улице, не видя и не замечая вокруг себя ровным счётом ничего, то теперь, с новой шинелью на плечах, он видит и замечает дотоле неизвестный ему *Петербург*: большей частью шинели и „*красивых женщин*“, более того,

женщину, „которая скидала с себя *башмак*, обнаживши, таким образом, всю *ногу*, очень недурную...”. В порыве движения Акакий Акакиевич делает никогда ранее не деланные им вещи:

... даже *подбежал* было вдруг, *неизвестно* почему, за какую-то *дамою* (...), у которой всякая часть тела была исполнена *необыкновенного* [антоним *положительного* *обыкновенения*, Ч.Т.] движения.¹⁰

Но это движение, порождаемое лексическим значением *башмака*, впрочем, второстепенным по сравнению с вышеуказанной внутренней формой слова, – ложное, поскольку семантика истинного движения, *хода*, уже занята благодаря сигнальному символу „происхождение для памяти”, сохранения традиции, чем не располагает движение Башмачкина, но располагает движение, вернее, недвижение Акакия Акакиевича. Ипостась *Акакия* – это сущая статика, и, переходя в *Башмачкина*, главный герой оказывается во всё более нарастающей динамике, которая ускоряется к концу повести до таких размеров, что *мертвец* оказывается способным еженощно бывать в нескольких местах *одновременно* („Со всех сторон поступали беспрестанно жалобы...”) и, наконец, раздваивается. И если статика Акакия Акакиевича такова, что он не *видит*, точнее, не *глядит* и не *знает* содержания даже собственной работы, канцелярских бумаг (*незнание* и по сей день является характерным для русских старообрядцев образом жизни), зато *помнит*, то динамика Башмачкина, наоборот, *не помнит*, ему ничего неизвестно о происхождении, однако же *глядит* – именно *глядит* или же *смотрит* (но не *видит*) употребляет в этих местах и писатель, поскольку истинная пронизательность заключалась бы в исторически синонимичных *видеть-ведать* – и *знает*. Причём на это указывает появляющийся снова сигнальный символ *будочник* в эпизоде ограбления Акакия Акакиевича:

10 Словно перед нами отрывок из *Записок сумасшедшего*: „Из благородных только наш брат чиновник попался мне. Я увидел его на перекрестке. Я, как увидел его, тотчас сказал себе: «Эге, нет, голубчик, ты не в департамент идёшь, ты спешишь вон за *тою*, что *бежит* впереди, и *глядишь* на её *ножки*»”.

... будочник (...) глядел, кажется, с любопытством, желая *знать*, какого чорта [несомненна установка автора, Ч.Т.] бежит к нему издали и кричит человек. Акакий Акакиевич, прибежав к нему (...), начал (...) кричать, что он (...) *не видит*, как грабят человека. Будочник отвечал, что он *не видал* ничего, что *видел*, как остановили его среди площади какие-то два человека, да думал, что то были его приятели ... [т. е. *видел несуществующее или попросту прилгнул, не хотел видеть, Ч.Т.*].

Такие параллели *глядеть-знать* повторяются в тексте неоднократно. Отсюда и образ *значительного лица* и *Петровича*, которые, подобно *Петромихали*, *глядят/смотрят* с пронизательностью *насквозь*, хотя Гоголем ясно дана установка: „... ведь *нельзя* же залезть в душу человеку и *узнать* всё, что он ни думает”, которая является и душевной настроенностью, откликом писателя на исторические события, на себе прочувствовавшего несправедливость ориентированной на титулы общественности, *неверность* (в буквальной смысле этого слова) и зачавшую в повестях *бесчеловечность* оторванной от русской традиции четырнадцатипятиранговой родины (ср. Хернади 1995). Гоголь осознал всю несостоятельность, бесперспективность и невозможность никоновских реформ: попытки *реформировать души*.

Неизбежны душевное падение и гибель главного героя, отошедшего от своего внутреннего мира, от исконной ипостаси своей. Акакий Акакиевич как *Баимачкин* обречён на смерть. Причём негативная тенденция эйдоса раскола проявляется вплоть до конца повести: раскалывается не только жизнь Акакия Акакиевича, но и смерть. Рядом с *мертвецом* в *Петербурге* (попробуем представить себе этот сюжет в Москве...) стаскивает шинели и другое привидение, „гораздо выше ростом”, с „преогромными усами”¹¹. *Всеобщий раскол* приводит к смерти и мести ограбленного.

¹¹ Впрочем, нельзя исключить возможности отсылки этими „преогромными усами”, повторяющимися в повести несколько раз и всё в значительнейших местах, к усам самого Петра I-го. Пока это лишь гипотеза, в поддержку которой следовало бы собрать аргументы и из других повестей, например, из *Портрета*.

Муха во щи

Трагизм всего этого – в неизбежности. И Гоголь, по всей видимости, веривший в возможность достижения нравственной высоты трагедии и в комизме, вводит эту неизбежность уже в начале повести. Когда Акакий Акакиевич входит в *департамент* (теперь уже со всей уверенностью можно сказать, что и *департамент* причисляется к негативному ряду *Петрович – портной* и т. д.), вместе с ним с *зимней* улицы влетает *муха*.

Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, *как будто* бы через приёмную пролетела простая *муха*.

В мифологии почти всех народов „муха” это символ смерти. Иногда в образ мухи облекается и сам Вельзевул. Но он скорее повелитель мух (*Мифы народов мира* 1987-1988: II: 188; *Lexikon christlicher Kunst* 1980: 203). Образ самой мухи впоследствии стал символизировать душу человека: муха, кроме смерти, обозначает свободную, но слабую возможность сохранить эту душу ничтожного, брэнного человека. По поводу связи *муха-брэнность/ничтожность-смерть* в *Мёртвых душах* А. Белый обращает внимание на человека, который *неприметен, как муха*, и ещё: „[люди] *мёрли, как мухи*” (Белый 1934: 255), и нам кажется, что одним из главных значений символа *мёртвые души* и есть названная тройка. Следы славянской мифологии несёт на себе записанная В. Далем поговорка: „муха зимою в избе – к покойнику” (Даль 1978-1979: II: 362). А ведь *Петербург*-то и характеризуется в *Шинели* как город, в котором постоянно зима и мороз, стоит только подсчитать время с момента обращения Акакия Акакиевича к Петровичу до конца повести – выйдет почти год. Неизбежность смерти Акакия Акакиевича „обеспечивается” со всех сторон (даже „ветер, по *петербургскому обычаю*, дул на него *со всех четырёх сторон*”). Спасти Акакия Акакиевича и при желании невозможно: хотя и предпринимается сбор „складчины” взамен утерянной шинели, но именно из-за предварительных растрат на „директорский *портрет*” собирается „самая безделица”. Обстановка такая, что рано или поздно, но герой должен погибнуть. Тем более,

что присущая и без того Акакию Акакиевичу *ничтожность* и *бренность* (из значения имперского знака, см. выше) всякий час попадает в его внутренний мир и *мухой*:

Приходя домой, он садился тот же час за стол, хлебал наскоро свои *щи* и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это *с мухами* и со всем тем, что ни *посылал бог* на ту пору.

Отрывок, с одной стороны, говорит о том, что неизбежность смерти Акакия Акакиевича есть призвание, освящённое богом, ведь главный герой – *мученик*. С другой стороны, предвещает развёртывание сюжета в другом направлении. Вот ещё три поговорки из Даля: „муха во щи – подарок, либо гостинец”, „муха в питье или в еде – к подарку”, „муха не прокусит брюха” (в смысле: „можно есть, не беда, если уж съел невзначай”) (Даль 1978-1979: II: 362). Такое поверье говорит о том, что *муха* в славянской мифологии воспринималась как „злое существо”, „пришелец из ада” в гораздо меньшей степени, нежели, к примеру, в Западной Европе или в других ареалах, где *муха* однозначно причислялась к „нечистой силе”. И действительно, в самый нужный момент, момент нужды в средствах на новую шинель, начальник *вдруг* выписывает Акакию Акакиевичу премию – *суший подарок*¹².

12 Третье появление *мухи* в повести – после смерти Акакия Акакиевича – на данной стадии работы ещё не вполне осмыслено: „Исчезло и скрылось существо (...), даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего *посадить на булавку обыкновенную муху...*”. Тут, видимо, возможна связь „позитивно” окрашенной (сигнальным символом *обыкновенную мухи* с „негативным” эйдосом *острого*, проявляющегося в повести в разных вариантах: это писатели в начале повести, которые „натрунили и наострились” над теми, „которые не могут кусаться” (т. е. не собаки, главный источник бедствий другого *мученика* – *Аксентия Поприщина* в *Записках сумасшедшего*), это *Петрович*, который „любил при случае *кольнуть немцев*” (которые, в свою очередь, довольно удачно отлупили в *Невском проспекте* Пирогова, образ, являющийся антонимом образа ещё одного *мученика*: Пискарева), и, конечно, *пинок* грабителей нашему *мученику*, *Акакию Акакиевичу*. Возможны и другие проявления, например, связь „булавки” на фонетическом уровне с „негативным” сигнальным символом „будочник”.

Раскол

Смерть становится *не страшной*, возможно, даже *нужной*, хотя бы чтоб свершились посмертные *чудотворения* героя в пронизанной агиографизмом повести о мученике Акакии Акакиевиче. Но даже такая трактовка не умаляет трагизма неизбежности падения той традиции, носителем которой является герой. Если даже не вдаваться в обобщения насчёт гибели чего-то на Руси, а оставаться лишь в рамках дипломатической психологии, то и тогда вопиет вопрос о том, почему же должен умереть человек, никогда никому не сделавший зла. Гоголь глубоко чувствовал историю, пагубное, в первую очередь, для *маленького* человека, и вместе с тем, для подавляющего большинства населения России влияние последствий никоновских реформ, попытки реформировать души. Время, кажется, работало на писателя. В начале 40-ых годов, вдали от России Гоголь окончательно понял, что в результате таких реформ изменяется не всё, а лишь поверхность, обычаи, титульный лист. Если на плечи человека, корнями живущего в прошлом, вдруг набрасывают *шинель* какого-то будущего, да ещё при этом называют это будущее прошлым, то тут беда, беда самая настоящая. Поскольку происходит самый что ни на есть опасный раскол: раскол души человека, его образа мыслей: не зная уж более, каким из двух *прошлых* жить и куда делось *будущее*, теперь уж он и вовсе не способен будет шагнуть куда бы то ни было, не говоря уж о развитии. В результате – *инерция мышления*¹³, описанию которой посвятила себя после Гоголя вся русская

13 Исследованию онтопоэтики этого явления посвящена работа *Модель инерции мышления в Шинели* (Ковач 1985: 291-307). Вопросы ономатопоэтики в связи с биографическим контекстом (*Записки сумасшедшего*) поставлены и решаются в: Хернади 1995 (см. также библиографию в этих работах.) Кроме того, уже В. Ф. Переверзев обратил внимание на определённую им как *приём амплификации* стилевую черту гоголевского повествования: на логическую несостоятельность в отдельных суждениях героев и рассказчиков повестей (Переверзев 1928: 46-60; *то же*: *Поэтика* 1982: 437-446). С этим связаны и скромность фабулы и особенности сказа Гоголя, отмеченные в работах Эйхенбаума и Виноградова (Эйхенбаум 1919, *то же*: *Поэтика* 1982: 409-421; В. Виноградов 1926, *то же*: *Поэтика* 1982: 425-436).

литература протеста XIX и, может быть, XX века. Особенно Гончаров и Достоевский.

Диалог в слове

Отсюда и глубокая *амбивалентность* в изобразительности Гоголя¹⁴. Художник, продолжая определённую, восходящую к Платону и апостолу св. Павлу традицию, разрабатывает оригинальнейший в русской литературе приём: *диалог в слове*, или даже *диалог в слоге* (унаследованный Гончаровым и Достоевским), чтобы можно было одновременно прочесть и буквально, и символически то, что писатель *хотел бы* сказать читателю. Остановимся только на некоторых важнейших проявлениях амбивалентности, имеющих самое непосредственное отношение к правомерности предложенной теории о сигнальных символах. Один из ярких примеров того, как писатель создаёт символы, отчасти сигнальные, для чего он их создаёт, и о том, каким образом уведомляет нас о самом существовании сигнальных символов в тексте, есть следующие, упоминавшиеся уже в связи со вставной повестью три слова (с контекстом):

... один раз обыкновенный взрослый поросёнок¹⁵ (...) сшиб его [будочника, Ч.Т.] с ног, к величайшему смеху стоящих вокруг извозчиков, с которых он вытребовал за такую издёвку по грошу на табак...

Здесь писателем даётся такая порция немотивированности, более того, невозможности существования, парадоксальности синтагмы *взрослый поросёнок*, что независимо от того, воспринимается она читателем или нет, от одного всё-таки существования её в тексте начинается порождение определённого рода смыслов и, что, может быть, ещё важнее, текста

14 Отсюда и возможные ошибки в предложенном исследовании, которые сами воссоздают, наверное, некую *контрамбивалентность* в *изобразительных средствах*, т. е. как минимум в терминологии.

15 Приношу благодарность пушкинисту Валерию Комарову, редактору сборника докладов печской конференции славистов (см. Тот 1994), после прочтения доклада о сигнальных символах Гоголя обратившего мое внимание на этого *поросёнка*.

кодов, составляемого, отчасти, сигнальными символами. В первую очередь приведённый пример говорит нам просто о том, что *тут что-то есть, что-то не так*. На первый взгляд мы можем уловить лишь один из основных компонентов сигнального символа: немотивированность. Причём немотивированность в семантике, поскольку единственная мотивированность тут – прагматическая. А в семантике немотивированность до такой степени велика, что Гоголю и не требуется более повторять этот сигнал. Отчасти потому, что рядом находится несколько уже готовых¹⁶ сигнальных символов.

И хотя парадокс и амбиваленция, наверное, не во всём совпадают, нельзя не согласиться с тем, что сравнение прямо противоположных качеств (признаков, начал) *взрослый – не взрослый* как *tertium comparationis* на уровне синхронии, собственно синтагматики,¹⁷ несёт в себе, по крайней мере, следующую информацию:

1) *поросёнок* есть *не взрослое* существо, *но* в то же время и *взрослое*;

2) *взрослый* есть *взрослый* и, вместе с тем, *не взрослый*;

3) *все* первоначальные значения этих слов – как слов, соединённых в синтагму – нерелевантны в определении их роли в тексте, т. е. отпадают, теряются¹⁸, кроме одного, что, однако, есть уже не значение, а лишь приобретённый в процессе остранения признак.

4) Они берут значение или, точнее, функцию-значимость, либо из контекста, либо из оставшегося одиноким признака: *образа-впечатления необыкновенного*;

16 Вот здесь снова обретает значение вопрос о том, можно ли прочесть текст в его динамике возникновения смыслов, т. е. почти построчно восполняя трактовку необходимыми поправками, „подсказанными” появляющимися впервые элементами.

17 О *tertium comparationis* на уровне диахронии, собственно парадигматики, (по сути, о потебнианской внутренней форме) см. Ковач 1994б.

18 Ни о чём не скажет нам ни внутренняя форма слова, ни внешняя, ни тем более актуальное значение. До Гоголя „взрослый поросёнок” символом, насколько нам известно, никогда не был, разве что местного характера в каком-либо итальянском ареале, о чём, кстати, мог знать и писатель. Но до настоящего времени свидетельств об этом не нашлось.

5) тогда либо берётся находящееся тут же ближайшее значение остранённой уже, но сохранившей часть своего лексического значения третьей части синтагмы, определения *обыкновенный*¹⁹, либо ничего не берётся, а остаётся лишь этот самый образ *необыкновенного* и в обоих случаях происходит удвоение немотивированности и противоречия.

6) В первом случае взятое из контекста значение *обыкновенного*, синтагмы *взрослый поросёнок*, а вместе с тем и *позитивной*, как было показано, модальности будет стоять в противоречии с амбивалентностью самого сигнального символа *обыкновенный*, в котором, со своей стороны, заключена *негативная* модальность *новый*; во втором случае противостояли бы оставленные в *нетронутом* виде *обыкновенный* и значение *необыкновенного* синтагмы *взрослый поросёнок*.

7) Вариант: нельзя считать сопоставимыми слова *обыкновенный* и *новый*, вопреки общему фонемо-ряду и кажущейся общности внутренних форм; в этом случае смыслопорождающая способность внешней формы большей единицы, слова, оказывается сильнее той же способности внешней формы меньшей единицы, слога.

Речь идет о сложной цепи амбивалентностей смыслов, связанных друг с другом словоформ, и всё это порождено диалогом внутри слов *взрослый*, *поросёнок*, *обыкновенный*, *новый* и диалогом внутри слога „-нов-“. Имеем ли мы дело с этимологически и актуально-исторически обусловленными значениями, или же следует согласиться с тем, что автору подвластно предпринять поэтическую синонимизацию только по одному звучанию таких, впрочем, даже неоднокоренных слов, как *обыкновенный* и *новый*?²⁰

19 В качестве, впрочем, не совсем подходящего примера из грамматики можно вспомнить довольно распространённое явление аффиксации, в результате чего значение, например, глагола движения частично *остраняется* с добавлением, например, приставки *пере-* и валентного предлога *через*, при этом большая часть значения глагола *заимствована* у ближайших слов, приставки и предлога, которые можно считать не просто носителями добавочных значений, но и организаторами синтаксиса предложения.

20 Может возникнуть и более важный вопрос: в какой мере внутренняя форма слова определяема и сопоставима с этимологическим значением слова? Ведь имеется множество слов с неясной или весьма спорной этимологией, происхождению которых, быть

Этимологически *обыкновенный* восходит к словоформе **(ob-)vukn(-oti)* плюс морфосочет. -овенный, а *новый* – к **novъ* (Фасмер 1986-1987: III: 111, 79).

Видимо, сигнальные символы *обыкновенный* и *новый* несоотносимы. И не только потому, что этого не позволяет расхождение во внутренних формах этих слов, но и потому, что этого не позволяет сам сюжет. Сигнальному символу *обыкновенный* нужно быть „положительным”, чтобы дать значимость „положительного” находящемуся рядом *взрослому поросёнку*, чтобы выделить, что последний *против* „отрицательного” *будочника*, сшибая его с „отрицательных” *ног*. А делается всё это, чтобы результат этого *нападения* – смех извозчиков – привёл к появлению в тексте „отрицательного” сигнального символа, *табака*, а вместе с тем и третьего повторения рассмотренного в начале данной работы *будочника с табаком* с образованием сложного сигнального символа и придачей ему, таким образом, *заметности* для создания новой немотивированности в результате частого повторения. А кроме того, и для возможности ввести в повествование признак *бессильности, слабости будочника*, которого до сих пор не было, с целью подчеркнуть изменение в сюжете: действительно, этот будочник встречается уже не с Акакием Акакиевичем, не с мертвецом, а с *привидением*. И, наконец, чтобы связать *будочника с инвалидом* (частый атрибут которого в других повестях Гоголя, например, в *Невском проспекте*, тоже *табак*) через экспликацию внутренней формы: *бессилие*.

может, навсегда суждено остаться в неизвестности. Хорошо иллюстрирует проблему и археологическая практика: особенно в начальной стадии расшифровки древнейших манускриптов учёным нужно пользоваться именно помогающим кодом повторяемости ещё ничего не значащих форм, причём в собранном таким образом синтаксисе текста всегда найдутся немотивированные места. Поэтому автоматически возникает необходимость поставить – *выбрать* – гипотезу кода, исходя именно из часто повторяющихся индексов, находящихся в непосредственной близости к немотивированным местам.

Постановка Шинели

Такого рода столкновения сигнальных символов и противоположных смыслов в диалогическом слове как будто и впрямь порождает их „представление” на „сцене” повести. „Кулисы” и „сценарий”, созданные писателем для и посредством сигнальных символов, кроме служения смыслообразованию поэтического произведения, создают и особое жанрово-композиционное качество повести с возникновением своеобразной драмы в прозе, драматического в эпическом. Между смыслообразующими „актами” повести и актами театральной постановки существуют ощутимые параллели.

Столкновения *Акакия Акакиевича* и *будочника*, который в других повестях появляется с *табаком* как солдат-инвалид, на фонетическом уровне в реализации фонем (А)как- и буд-образуют, в свою очередь, сложный, амбивалентно-диалогизированный семантический комплекс в творчестве Гоголя в целом. Это комплекс *как будто*. На данном этапе работы можно сказать, что *как будто* является, видимо, одним из основных ключевых сочетаний в повестях Гоголя, таким, как сигнальные символы *всякий; всё что ни есть; каждый; ничего; нет ничего такого; ни то ни сё, один* и проч. По отдельности и *как*, и *будто* являются однозначными сигнальными символами. Однако в комплексе они создают амбивалентную диалогизацию на уровне слова-синтагмы, а, быть может, и индивидуальный символ, отсылающий к центральному вопросу становления догмата христианской церкви, а именно, к отрицанию логического тождества ипостасей и признанию их аналогии: т. е. к канонизации образа Христа как Богочеловека и Человекобога, а не как только Бога или только Человека. Отрицание тождества реализуется Гоголем посредством диалогизации: (А)как- – позитивная модальность (сакральность Спасителя), буд- – негативная (грешность, брэнность человека). Значение последней выражается через значение эквивалента *будочника – инвалида*, который означает, с одной стороны, „искалеченный”, „бессильный” (эпизод *будочника с поросёнком*), с другой, „несуществующий”, „ложный”, „не соответствующий порядку”. Модальность же (А)как- „вполне существует”: вся речь героя содержит в себе эти

фонемы, хотя и эта речь раскалывается с падением Акакия Акакиевича, она переходит впоследствии к *значительному лицу*.

Несколько выводов: вопреки общности в звукоряде *-нов-*сигнальные символы *обыкновение* и *новый* выражают разные модальности, несмотря даже на то, что *Петербург – Петрович – портной – портрет* по тому же принципу относятся к одному ряду, хотя также не имеют общности во внутренней форме. Таким же образом несинонимичны упоминавшиеся уже *чай* и *обычай*, хотя диалог в морфеме *чай-* возможен. Правда, только до тех пор пока как можно более полная трактовка сюжета не сделает из диалога „проповеди”, т. е. не сделает прочтение однозначным. Или обратный пример: упоминавшиеся уже *свеча* и *свечка*. Тут вроде бы есть довольно чёткое соответствие и во внутренней, и во внешней формах, настолько, что эти два слова являются формами одного и того же слова. И всё же они выражают разные модальности, поскольку внутренняя форма остраивается, не говоря уже о лексическом значении, и слова эти просто нужно читать как символы Христа. И „заменителем” лексического значения (а, может быть, и внутренней формы) будет интертекст из реформ Никона: *Исус* по русской традиции, *Иисус* по греческой. Вместо ожидаемой общности по линии внешней формы – чистого индекса – происходит различие, при котором важным оказывается лишь количество звуков. Но если бы главным героем повести был бы не Акакий Акакиевич, а, к примеру, Пирогов из *Невского*, наверное, никто и не подумал бы воспринимать *свечу-свечку* в свете интертекста реформ Никона.

Видно, что в одних случаях трактовка даётся через план выражения, через внешнюю форму, в других – через план содержания, через внутреннюю. А бывает и так, что неизвестно, посредством какой из них понять амбивалентность, тогда нужен сюжет, дающий одному из них приоритет; но здесь нужно иметь лексическое значение, „само значение”, как говорит Потебня.

„*Ni to ni cě*”

Сигнальные символы по своей природе охватывают внешнюю форму и часть лексического значения слова, т. е. стоят на двух полюсах поэтического смыслообразования одновременно: они способны внести коррекцию в образование новых, присущих только данному автору смыслов и удерживают текст в рамках минимальной общепонятности. Сигнальные символы уже не сигналы и ещё не символы, которые, подобно сигнальным символам, имеют внешнюю форму, но, в отличие от них, не имеют лексического значения. Сигнальные символы также не являются иконами, поскольку лексическое значение индексно прикреплено к ним и не отдаляется от них в мере, необходимой для возможности возникновения иносказания (в смысле тропов). Причём если лексика писателя оригинальна, – а в силу неизбежности остранения она должна быть в большей или меньшей мере оригинальной – то лексическое значение сигнальных символов равносильно оригинальной символике автора. Чем менее оригинален писатель, тем более действует сигнальный элемент, чем оригинальнее – тем более увеличивается символический. Причём лексика сигнальных символов (это пока лишь гипотетическое заявление) скудная: она ограничивается значениями, основывающимися на таких чувственных образах, как *хорошо, плохо, что-то сделать, что-то не сделать, двигаться, не двигаться, присутствовать, отсутствовать, существовать, не существовать, вверх, вниз, вперед, назад, на поверхность, вглубь* и прочие строго антонимические пространственно-временные простейшие формы мышления, общие как для древнейшего, так и для современного человека.

И через этот остаток лексического значения осуществляется также непосредственная связь сигнальных символов с сюжетом. Трактовка текста всё время тяготела к однозначности и единству, вопреки чрезвычайной сложности попытки представить текст и его трактовку как индексное отношение обозначаемого и обозначающего, т. е. описать текст его же терминами и одновременно вскрыть интертекстуальные связи текста. Но всё же, хотя и хочется верить, что – получая сплошь и рядом амбивалентный материал от языка, как выразился бы Тодоров (Тодоров 1970; цит. по: *Ajt* 1975: 435-

447), т. е. знаки, обладающие одновременно и буквальным и символическим значением – текст стремится разломать актуальный синтаксис языка, чтобы как можно глубже символизировать и построить свой синтаксис, чтобы в результате снова приобщиться к актуальности, ради интерпретируемости. Нет такого писателя, который не хотел бы, чтоб его „поняли”. Нет такого писателя, у которого не было бы определённого мнения насчёт событий сегодняшнего дня, коренящихся, однако же, в прошлом. Но из прошлого идут одни амбивалентности. Вспомним хотя бы тот факт, что практически все символы общекультурного значения глубоко многозначны. И если буквальное значение знака неотделимо от знака, символическое – как результат единственно остающегося источника изменения языковых значений – это результат употребления знака. А не употребить знак невозможно.

Второе определение сигнального символа

Итак, нет писателя, который не столкнулся бы с онтологией амбивалентности языкового материала. Поэтому поэтические тексты стремятся преодолеть двойственность лишь путём выбора из разноцветной шкалы значений одного значения (*сигнальный символ*) или когерентно конкретизированной группы значений (*сигнальный символ*). И в этом акте наблюдаются два проявления стремления текста к однозначности, а вместе с тем, и две новые характеристики сигнального символа: это *намеренность* и *конкретизированность* его. Намеренность исходит от сигнала; сигнал это особый вид индекса, отличающийся от индекса, обладающего субстантивным, ненамеренным характером, намеренностью своего существования, это индекс, „намеренно созданный говорящим с целью выразить воспринимающему какое-то намерение”. Буйсенс, автор данного определения, называл сигнал ещё и «*конвенциональным индексом*» (Buysens 1943; цит. по: *Ajt* 1975: 334), т. е. *полу-символом*, символом особого рода. Конкретизированность же исходит от символа: без этого рода однозначности символы не могут функционировать как символы в полной мере, кроме того, „непосредственное содержание” символа, не имеющее ничего общего с „означаемым содержанием” его (Лосев 1976: 44), есть, со

своей стороны, полу-сигнал, сигнал особого рода. Но окончательную поддержку сигнальному символу даёт „возможность буквально-символического прочтения знака” Тодорова и определение Лотмана и тартуских исследователей: „... символы можно рассматривать как сигналы общей культурной памяти данного коллектива” (Лотман 1987: 86).

Определение сигнального символа, переработанное и дополненное, – следующее: *сигнальные символы – это такие простейшие, синхронно-индексические и диахронно-символические знаки, которые состоят из единства членораздельных звуков и ближайшего значения этого единства во время восприятия его и служат для выражения в тексте авторских интенций, для организации самоописания когерентной структуры текста, (т. е. намеренного смыслопорождения в сторону будущих прочтений с целью сделать текст однозначным интертекстом, а также конкретизации смыслов со стороны прошлых интертекстов с целью однозначности их прочтения текстом), являясь при этом воплощениями сугубо внешнего знака полного значения знака.*

Двойное управление

Сигнальные символы в „сотрудничестве” с внутренней формой слова порождают сюжет, но при необходимости – если сюжет уже достаточно „окреп” – сами встают на службу ему. Посредством сигнальных символов осуществляется, отчасти, двойное управление в литературном тексте²¹: с одной стороны, меньшая единица определяет большую, часть может выступать в качестве целого, как в случае со *вставной повестью*; с другой стороны, большая часть определяет меньшую, сюжет определяет выбор необходимых из возможных элементов сигнального символа, как это было показано на примере со *взрослым поросёнком*. Именно сигнальные символы как основа текста кодов произведения являются главным источником возможности двойного управления литературного текста, поскольку без сигнальных символов невозможно ни управление „снизу”, ни управление „сверху”, по той простой причине, что без них невозможен сюжет. Без автора невозможен сюжет, невозможно само произведение.

21 См. Ковач 1985, 1994а, 1994б.

Если сигнальные символы являются носителями авторских интенций, выражают мнение автора, то в первую очередь они нужны сюжету. По мере того, как превалирует сюжет, начинает всё более преобладать управление смыслами „сверху”.

Выбор

Гоголь получил символ и образ Акакия Акакиевича из византийско-православной традиции, но в особом виде. Первый Акакий был мучеником за христианскую веру. Священник Акакий Цесарийский выступал за единство Св. Троицы. Но при этом он и его сподвижники неоднократно изменяли догмат и текст учения, ставя глаголы из первого лица в третье с целью выиграть спор с продолжателями учения Ария, заслужить симпатию царя и с его помощью отстранить представителей противоположного лагеря, стратегия коих была аналогична, от руководства византийскими епископатами (*Szókratész* 1984: 125, 194, 200-209, 211-214, 238-239, 271, 273, 281). Итак, писателю был дан амбивалентный символ с отсылкой к некогерентным по отношению одного к другому интертекстам. Гоголь *выбрал* когерентно конкретизированную группу значений символа, сделав из него *сигнальный символ*.

Потом, в самом тексте, звуковые повторы сигнала *Акакий Акакиевич*, которые поддерживались тремя пятыми его собственной речи („этаково-то дело *этакое*”, „*так* *этак*-то! вот какое уж, точно никак неожиданное”), оказались в *некогерентности* с рядом негативных сигнальных символов: *табак*, *башмак*, *кулак*, которые оказались в смысловом мире повести неопускаемыми. Писатель намеренно наращивает амбивалентность, отдавая *ак*-и героя не кому иному, как *значительному лицу*, и создаёт диалог в слоге, немотивированность на уровне семантики, требующие выбора одного определённого значения на уровне прагматики. Посредством столь многократного повторения остраивает саму значимость звукосочетания, отдавая приоритет детерминации внутренней формы слова („не делающий зла”), сюжету, эксплицирующему эту форму, и проч. сигнальным символам, указывающим на „положительность” героя и на то, что „дважды (или четырежды) *ак*” не равен „однажды *ак*-у”.

Хотя всё же остается ещё злополучная шинель, которая „была работой” Петровича. Амбивалентность можно отстранить *намеренно* вставленной фразой (после того, как шинель уже готова):

Казалось, он [Петрович, Ч.Т.] чувствовал в полной мере, что сделал немалое дело и что вдруг *показал в себе бездну*²², *разделяющую портных, которые подставляют только подкладки и переправляют [но оставляют старое, Ч.Т.] от тех, которые шьют заново.*

Но ведь мы знаем, что старая *шинель* переправлялась „с каждым годом” кем-то, причём прежде, чем сказать нам об этом, автор заботливо переименовал уже *шинель* в *капот* („от нее *отнимали*” имя, значит, тем, кто отнял, мог быть и автор-рассказчик). В итоге, старая *шинель* не является работой Петровича. Сюжет удивительнейшим образом сделан так, что диалогизирует с самим собою.

Но всё клонит к однозначности. „Положительность” свою звукосочетание *ак-ак* получает, отчасти, от сделанной им же положительности сюжета. Эта однозначность доминанты индекса и является сигнальным символом. Амбивалентность же нужна, чтоб была возможность выбора. Выбор осуществляется посредством поляризации сигнальных символов на „положительные” и „отрицательные”. Таким образом литература может быть „памятью”. Причём *доброй* памятью.

Завеса

Амбивалентность существует, и если писатель смог использовать её в своём творчестве, глубоко диалогичном, то можно объяснить ею и традицию, назвав что-то „прошлым”, а настоящую жизнь „неправильной”. Трудно решить, осуществимо ли было планирующееся единение православной церкви, но попытаться проникнуть в мысли писателя, положившего перо поэта, чтоб взять перо проповедника, можно.

Проповедовать стал он ещё будучи поэтом. Гоголю с молодых лет страстно хотелось служить, и, где бы он ни был, он старался делать дело с наибольшей отдачей. Писатель,

²² Вероятно, *бездна*, *беда* и *бес* относятся к одному и тому же негативному ряду сигнальных символов в повести.

как и герой его, Акакий Акакиевич, „слу-жил” (Ковач 1994б) в должности. В должности младшего учителя истории. Потом в должности писателя. Зная природу амбивалентности, Гоголь использовал сигнальные символы почти с математической точностью, хотя и не называл это „что-то” таким термином. Но переписывал свои труды восемь раз, чтоб „отчеканить слог свой”. И это „что-то” – сигнальные символы – призвано было навести *порядок* в бесконечной череде амбивалентностей, и по своей природе будучи способным на это, *сказать* читателю слово.

Уместно такое сравнение: сигнальные символы это художественно-языковой континуум тела и духа писателя, а результат порождающей деятельности сигнальных символов – проявление работы души художника, которую он вложил в произведение. Гоголь, думается, понимал творчество как призвание *одухотворять*. Отсюда и „сила слова” Акакия Акакиевича, способного „оттолкнуть” (Ковач 1994б), отсюда, впрочем, и „озадачивающие эффекты” Петровича и *значительного лица*. Цель – сказать читателю слово, одухотворить.

Послесловие

Предложенная работа, вопреки объекту исследования, коим является синтаксис художественного текста, до сих пор отсылала к какому-то читательскому восприятию, ради облегчения которого и должны были быть, якобы, вызваны к жизни сигнальные символы. Автор исходил, отчасти, из письма Гоголя к С.Т. Аксакову от 22 декабря 1844 года, в котором писатель даёт дружеские советы К.С. Аксакову насчёт писательской практики: „что бы он ни написал”, лучше всего, если прежде он представит себе как можно „менее понятливого человека”, „маленькую сестрицу”, тогда выйдет так, что „всё будет понятно” и дело „понравится всем: старикам, гегелистам, шелкопёрам, дамам, профессорам, учителям, и всякий подумает, что писано для него” (Гоголь 1938-1952: XII: 407-408). С коммуникативной точки зрения возможность буквально-символического прочтения, в принципе, должна была бы обеспечивать некую „общепонят-

ность” написанного, по крайней мере, на одном определённом уровне семантики текста.

Тем не менее кажется, что именно „чрезмерная” закодированность прозы Гоголя явилась роковой причиной непонятости писателя, который желал одухотворить, вместо того, чтобы производить „эффекты”. На сцене получился *Ревизор*. Под грохот смеха слёз-то нет. Сюжет воспринят и без кода, но текст – что хотел сказать читателю писатель (намеренность) – весь ушёл в код.

И Гоголь ещё несколько лет проэкспериментирует с планом выражения, пока окончательно не увидит: диалог создан для диалога, и, хотя стремление к однозначности было, всё же сделан выбор кода, а не текста. Но кода у читателя не оказалось. Последнее отчаяние – *Мёртвые души*, том второй: движение к проповеди²³, неудача в уничтожении кода, сожжение как его уничтожение. Из выбора кода остался только выбор. Выходят *Выбранные места*, и писателю суждено пережить пережитое Чаадаевым. Нет кода, нет „эффектов”, нет успеха.

Вряд ли найдётся читатель, который без анализа и многократного прочтения петербургских повестей до конца воспринял бы предложенные писателем прочтения. Читатель Гоголя мнимый, идеализированный и находится в самом тексте. Об этом Гоголь даёт нам знать, когда знакомит с Акакием Акакиевичем и его происхождением: остроящее обращение „читатель” от условного, автор предлагает особое прочтение этого знака. Не означая более реального читателя, обращение „читатель” тем самым становится индексом и сигнальным символом.

Сигнально-символическая оформленность прозы писателя вполне соответствует традиции, идущей от Платона, и миропониманию Григория Сковороды, любимого Гоголем писателя из Малороссии, писавшем о символическом мире Библии, содержащем макрокосм и мир человека, о тексте, содержащем самого интерпретатора и, таким образом, интерпретирующем самого себя.

23 Вопросу посвящена монография: Гончаров 1992.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М. М.
1965 *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, М. 1965.
- Белый, А.
1934 *Мастерство Гоголя*, Л. 1934 (репринт: Ann Arbor, Mich. 1982).
- Бенвенист, Э.
1974 *Общая лингвистика*, М. 1974.
- Виноградов, В. В.
1926 *Проблема сказа в стилистике*, в: *Поэтика*, „Временник Отдела словесных искусств”, Л. 1926: I: 24-40.
- Воропаев, В.; Виноградов, И.
1992 *„Лестница, возводящая на небо”. Неизвестный автограф Н. В. Гоголя*, „Литературная учёба”, М. 1992: I-III.
- Воропаев, В.
1993 *Книги для Гоголя*, „Прометей”, 1993: XIII.
- Гоголь, Н. В.
1938-1952 *Полное собрание сочинений в 14-и томах*, М. 1938-1952.
- Гончаров, С.
1992 *Художественная проза Н.В. Гоголя и традиции учительской культуры*, СПб. 1992.
- Даль, В. И.
1978-1979 *Толковый словарь живого великорусского языка*, М. 1978-1979: I-II.

- Ковач, А.
1985 *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*, Budapest 1985.
- 1994а *Персональное повествование. Пушкин. Гоголь. Достоевский*, Frankfurt am Main 1994.
- 1994б *Курс лекций по теории литературной дискурсивности*, Budapest 1994 (в печати).
- Лосев, А. Ф.
1976 *Проблема символа и реалистическое искусство*, М. 1976.
- Лотман, Ю. М.
1972 *Анализ поэтического текста*, Л. 1972.
- 1981 *Текст в тексте*, „Ученые зап. Тартуского гос. ун-та”, Труды по знаковым системам, Тарту 1981(567): XIV: 3-18.
- 1987 (и др.) *Предварительные замечания по проблеме „Эмблема – символ – миф в культуре XVIII столетия”*, „Ученые зап. Тартуского гос. ун-та”, Труды по знаковым системам, Тарту 1987(855): XX: 85-94.
- Лихачев, Д. С.; Панченко, А. М.; Поньрко, Н. В.
1984 *Смех в Древней Руси*, Л. 1984.
- Мифы народов мира*
1987-1988 *Мифы народов мира*, М. 1987-1988: I-II.
- Переверзев, В. Ф.
1928 *Творчество Гоголя*, Иваново-Вознесенск 1928⁴.
- Потебня, А. А.
1967 *Эстетика и поэтика*, М. 1967.

Поэтика

1982 *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ*, сост. Кирай Д. и Ковач А., Budapest 1982.

Срезневский, И. И.

1893 *Материалы для словаря древне-русского языка*, СПб. 1893.

Тот, Ч.

1994 *Сигнальный символ как рецептивное явление стиля. Анализ участка текста повести „Шинель” Гоголя*, в: *Теория и практика обучения славянским языкам. Материалы II-ой международной конференции славистов*, Pécs 1994.

Фасмер, М.

1986-1987 *Этимологический словарь русского языка*, М. 1986-1987: I-IV.

Федоров, Н. Ф.

1906 *Философия общего дела. Статьи, мысли и письма Н.Ф. Федорова*, Верный 1906: I (репринт: L'Age d'Homme, Lausanne 1985).

Хернади, А.

1995 *Три ипостаси Аксентия Иванова Поприщина*, СПб. (в печати).

Эйхенбаум, Б.М.

1919 *Как сделана „Шинель” Гоголя*, в: *Поэтика. Сборники по теории поэтического языка*, Пг. 1919: I-II: 151-165.

Ajt

1975 *A jel tudománya*, ред. Horányi Ö., Szépe Gy., Budapest 1975.

Buyskens, E.

1943 *Les langues et le discours*, Bruxelles 1943.

Slavica tergestina 3 (1995)

- Frazer, J. G.
1925, 1993 *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*,
London 1925 (привед. по: Frazer J. G. *Az Aranyág*,
Budapest 1993).
- Lexikon christlicher Kunst*
1980 *Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten,*
Symbole, Freiburg im Breisgau 1980.
- Peirce, Ch. S.
1932 *Collected Papers*, Cambridge, Mass. 1932: II.
- Szókratész*
1984 *Szókratész Egyháztörténete*, “Ókeresztény írók”,
Budapest 1984: IX.
- Thienemann, T.
1930 *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs 1930 (reprint:
Pécs 1985).
- Todorov, Tz.
1970 *Synecdoques*, “Communications”, 1970: XVI.

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИЗМЫ В РОМАНАХ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
ВЕЧНЫЙ МУЖ И ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ

Каталин Кроо

В настоящей работе мы изучаем некоторые формы семантических сцеплений, создающих синонимичные значения или целые семантические образования в двух романах Достоевского: *Вечный муж* и *Преступление и наказание*, которые оказываются, между прочим, характерными и для многих других произведений Достоевского. Начнём наш анализ с разбора семантических элементов в *Вечном муже* в контексте проблематики поэтического соотношения образов Трусоцкого и Вельчанинова, а затем перейдём к *Преступлению и наказанию*.

1. При чтении *Вечного мужа* сразу же бросается в глаза противопоставление героев, на котором строится действие романа. Конфликт между Вельчаниновым и Трусоцким определяет и внешний ход событий, и внутренние психологические движения героев. Не случайно Петровский в своей основополагающей статье охарактеризовал сюжет романа как „дуэльный диалог” (Петровский 1928: 141). Выяснение антагонизма героев требуется не только при психологическом подходе к произведению. Сюжетная функция противопоставления ролей мужа и любовника важна и в постановке проблемы поэтики жанра. Из исследовательских работ по данному вопросу¹ ясно, что нельзя достичь полного

1 Из работ, свидетельствующих о необходимости постановки проблемы семантической близости между двумя героями, в первую очередь следует упомянуть сл.: Петровский 1928 и Бем 1983: 54-76 (статья: *Развёртывание сна. „Вечный муж” Достоевского*, 1938). Петровский указывает на то, что во сне Вельчанинова в форме фантазмагии объективируется уже действующее в герое внутреннее активное начало. „Вечный муж” является идеей, „организующей” внутренний хаос героя. В то же время Петровский утверждает, что „организующая идея возникает и извне, и изнутри по отношению к хаотическому лону материи” (Петровский 1928: 127). Если „внутри” означает внутренний хаос героя, то под „внешним”, на наш взгляд, понимается всё то, что

понимания героев, не учитывая, во-первых, того факта, что они образуют тесную семантическую связь, а во-вторых, что эту связь не следует интерпретировать исключительно

лежит вне сферы психики героя: изображённые в тексте внешние сюжетные реалии. Из этого вытекает следующая мотивировочная схема: внутреннее активное начало в Вельчанинове, т. е. душевная настроенность, душевная готовность предопределяет тип восприятия действительности, но действительность в функции катализатора активизирует то, что уже внутренне действует в герое. В промежуточной полосе между двумя факторами, между психологической predisposицией героя и действительным внешним миром, расположена сама идея „вечного мужа”, которая, следовательно, возникает на стыке двух мотивировочных линий, внешней и внутренней, в промежуточной поэтической плоскости между фантастическим и реальным. Петровский интерпретирует идею „вечного мужа” в качестве „части целого” и указывая на неё как на соотносительное понятие, которое без остальных составных понятийных элементов „любовника” и „мужа” не имеет никакого смысла.

А.Л. Бем формулирует мысль о том, что внешние события в изображённом мире можно воспринимать как драматизацию бреда Вельчанинова, т. е. как поэтическую проекцию больного сознания героя. Этим исследователь – так же, как и Петровский – включает вопрос семантической связанности части и целого в круг проблемы соотношения фантастического и реального.

Мы сочли необходимым остановиться на этих двух концепциях структуры героев в *Вечном муже*, потому что к поставленной в настоящей работе проблеме мы подходим именно с точки зрения соотношения части и целого, т. е. затрагивая вопрос художественного оформления семантической связи синекдохического типа. Однако, в отличие от изложенных концепций, нам кажется, что поэтический закон определения образа Трусоцкого в смысле „части образа Вельчанинова” в романе не переводит интерпретацию в плоскость „фантастики”. Трусоцкий представляет собой часть главного героя не как бред или продукт больного сознания последнего. Образ Трусоцкого ни на минуту не вырван из действительных реалий изображённого мира. Следует подчеркнуть и то, что герой выступает не только в качестве составного элемента внутренне противоречивого единства „мужа” и „любовника”. Его образ представляет собой в определённом смысле повтор семантики образа другого героя.

В работе Casari 1982 проблема семантической близости героев ставится в контексте вопросов техники портретного описания в *Вечном муже*. В статье Верча 1983 изучаемый нами вопрос затрагивается с точки зрения проблемы поэтики жанра.

в плане действия. В дальнейшем мы укажем на некоторые формы семантического сближения образов Вельчанинова и Трусоцкого, в результате которого они семантически воплощают определённые смысловые эквиваленты. Выявление этих смысловых эквивалентов может привести к новой интерпретации произведения.

Одним из очевидных приёмов является простой параллелизм в действии романа. Читатель осведомлён, что обоих героев задерживает в Петербурге, по-видимому, важное „дело”: Вельчанинова – тяжба, Трусоцкого – хлопоты о более выгодном месте. Однако очень скоро становится ясным, что настоящие „дела” Вельчанинова и Трусоцкого имеют прямое отношение к другому герою, поскольку они оказываются внутренними душевными „делами”, связанными с бывшим любовным треугольником. Несмотря на кажущуюся несовместимость психологических мотиваций (у Вельчанинова – угрызания совести, у Трусоцкого – желание отомстить Вельчанинову за оскорбление), герои на самом деле заинтересованы в общей психологической игре. Родство „дел” героев подчёркивается, между прочим, удивительным совпадением определённых временных атрибутов. Вельчанинов приехал в Петербург и снял там квартиру в марте, как раз тогда, когда умерла жена Трусоцкого, т. е. когда Трусоцкий узнал наверняка о той роли, которую Вельчанинов играл в его жизни. Начало так называемых „дел” восходит к одному и тому же периоду, хотя этот факт и не получает непосредственной сюжетной мотивации. Встаёт вопрос: если Вельчанинов не знает о смерти своей бывшей любовницы и о страданиях, причинённых им Трусоцкому, тогда чем же объясняется то, что он приступает к своему „делу” именно тогда, когда в жизни Трусоцкого тоже начинается новое „дело”, хотя лично герои ещё не встретились? Благодаря этой немотивированности, внимание читателя постепенно отвлекается от простого сюжетного плана и направляется на процесс семантического сближения „дел” и самих героев.

Двойному прочтению подвергается не только „дело”. В. Шмид указывает на то, что и так называемая „болезнь”, и „старость” Вельчанинова разветвляются в направлении двух разных значений, которые представляют собой разные нарративные точки зрения (Schmid 1973: 207-226). Такой

приём удвоения значений определённых семантических единиц использован в романе для создания образа как Вельчанинова, так и Трусоцкого. Более того, эти удвоенные значения образуются параллельно и синонимично, поэтически связывая таким образом образ двух героев. Совпадают не только вторые значения „дела” Вельчанинова и Трусоцкого. То же наблюдается и в отношении физического состояния героев. Как к физическому расстройству Вельчанинова прибавляется второе, более отвлечённое значение нерасположения духа, угрызений совести, так и пьянство Трусоцкого означает не только конкретное физическое состояние опьянения, но и опьянение собственной скорбью: „Пьёшь собственную грусть и как бы упиваешься ею.” (IX: 21)².

Первое определение Трусоцкого – „господин с крепом на шляпе” (IX: 10), вскоре оно метонимически сокращается до „креп[а] на шляпе!” (IX: 14). Креп этот траурный и выражает тоску героя. Однако тоска, грусть характеризуют не только Трусоцкого, но и Вельчанинова. Креп семантически отнесён также и к Вельчанинову, это подчёркивается в тексте следующим образом: морщинистость крепа (ср.: Даль 1981-82: II: 190) активизируется в характеристике Вельчанинова: в морщинах у него на лбу. Тут важны два момента. Во-первых, креп на шляпе и морщины на лбу – шляпа, лоб и голова систематически фигурируют в произведении как смысловые эквиваленты. Во-вторых, морщины страдания на лбу у Вельчанинова появляются именно в тот период жизни, когда его мучают угрызения совести, т.е. когда он встречается с Трусоцким³, носящим траур. В перспективе обнаруженного параллелизма креп Трусоцкого выступает в функции атрибута самого Вельчанинова, поэтически объективируя его страдание и его боль. Лоб является поэтическим локусом боли. На лбу же Трусоцкий показывает пальцами рога, в которых видит трагедию своей жизни⁴.

2 Цитаты даются по изданию: Достоевский 1972-90.

3 В романе противопоставляются два разных типа морщин: морщины светского, не страдающего и морщины страдающего человека; см. в последней главе исчезновение признака страдания (IX: 107); см. раньше указание на то, как Вельчанинов лишается морщин светского человека (IX: 6, 9).

4 В скобках можно заметить, что имя *Лобов* не случайно активизирует значение боли и рогов. Именно с образом Лобова связыва-

Проследим далее семантическое соотношение образов Трусоцкого и Вельчанинова. Не только креп и лоб переносятся с Трусоцкого на Вельчанинова, но и сама шляпа. Это происходит двояким образом. Шляпа как таковая, не считая второго заглавия, первый раз упоминается как шляпа, принадлежащая Вельчанинову. Вельчанинов, садясь за обед сначала „с сердцем отбросил куда-то шляпу, облокотился и задумался” (IX: 11). Неожиданно мелькает мысль о причине его нерасположения духа. „Это всё *эта шляпа!*” (IX: 11)⁵ – понимает он вдруг, и читатель с полным правом может спросить, о чьей шляпе идёт речь в произведении. Указательное местоимение „эта” автоматически отсылает слова героя к его собственной шляпе как к денотату. Только после этого выясняется, что имеется в виду шляпа Трусоцкого. Кроме этого амбивалентного прочтения шляпы, принадлежащей то одному герою, то другому, следует обратить внимание на приём этимологического переноса, связанного с колоколом. В народной этимологии колокол может обладать и значением „убор странника”. Колоколу также может соответствовать такая шапка, которая служила орудием (Даль 1981-82: II: 294; IV: 456).

Рассмотрение реализации этимологической потенции аналогии „шляпы” и „колокола” невозможно без выяснения значения „бить” в романе. „Бить” появляется в первую очередь в связи с сердцем: сердце больно бьётся. Поскольку шляпа тоже означает боль, логично, что семантическая связанность шляпы с „бить” должна стать эксплицитной в тексте. Это происходит, когда Трусоцкий, указывая на траурный креп, произносит следующие слова: „... *забьётся* при этом сердце (...) И даже не грусть, а именно новосостояние-то это и *бьёт* по мне...” (IX: 21). Семантически оказывается вполне мотивированным, что Вельчанинов тоже изображается как герой, сердце и шляпа/голова/лоб которого бьётся и ударяется. Значение удара по шляпе

ются в романе представления о двух возможных, но сюжетно не развёрнутых вариантах треугольников; ср.: 1. Лобов – Надя – Трусоцкий; 2. Лобов – Надя – Вельчанинов. Нельзя упускать из виду и тот факт, что в инверсной паре „лоб” стоит рядом с „болью”.

5 Выделения *курсивным шрифтом* – авторские, К.К.

усиливается путём мобилизации упомянутого общезыкового этимологического переноса значений „шляпа” и „колокол”. Как известно, в колокол ударяют в двух снах Вельчанинова. В одном из них колокол связывается с Трусоцким через мотив „бить”. Раздаются три удара колокольчика именно тогда, когда Вельчанинов самыми бешеными ударами пробует заставить Трусоцкого заговорить. Колокол связывается с Трусоцким и Вельчаниновым и в форме параллелизма определенного типа: троекратного повтора. Не только сердце Вельчанинова три раза бьётся во сне – „... сердце его *билось – билось – билось...*” (IX: 58), – но и Трусоцкий, появляющийся уже вне мира сна, постоянным тройным повтором усиливает выражение собственной боли: „... мы оба по краям этой могилы стоим, только на моём краю больше, чем на вашем, больше-с (...) *больше-с, больше-с – больше-с...*” (IX: 88). И говорит это Трусоцкий, ударяя себя кулаком в сердце, где кроется боль, которая фонологически целостно воспроизводится словом „больше”. Итак, три удара в колокол связываются с болью обеих персонажей – с ударами по сердцу, по лбу и по самой шляпе.

Удары, бьющие одновременно и по Вельчанинову, и по Трусоцкому, не просто ещё раз подчёркивают тесную семантическую связь между героями, но и уточняют ее смысл: удар, адресованный другому, на самом деле направлен на самого субъекта. Удар Вельчанинова в его сне неудачен, он не приносит никакого результата, не вызывает слов. С другой стороны, удар в колокол вызывает звук. Чтобы объяснить это противоречие вернёмся к значению колокола. О том, что колокол семантически соответствует самим Трусоцкому и Вельчанинову, кроме троекратного повтора и этимологического параллелизма, свидетельствует ещё и другой перенос значения. Колокол „висит”, этот признак переносится на образ Трусоцкого, „висельника” (IX: 17). По ходу романа мысль о „висении” постоянно выдвигается на передний план. Как Лиза, так и Вельчанинов боятся, что Трусоцкий повесится. Атрибут колокола „висеть” (см.: „Колокольчик *висел* неподвижно.”, IX: 16) приобретает совсем другое значение, когда Вельчанинов характеризует Трусоцкого как человека, который „на шее у людей *виснет*” (IX: 55). Этим утверждением Трусоцкий („колокол” и в эти-

монологическом переносе „шляпа”) лишний раз отождествляется с „головой Вельчанинова”. Удар в голову, кроме боли, обозначает *память*: „... одна мысль (...) почти убивала его (...) страдать воспоминаниями...” (IX: 10); „... никак не хочет слово *припомниться*, как ни *бейся* над ним!” (IX: 12). Видно, что как „бить”, так и образованное от этого же корня „убить” становятся признаками воспоминания. Удар в конечном счёте можно интерпретировать как болезненное желание вспомнить.

Вельчанинов страстно желает бить Трусоцкого по голове: „«Я *убью* его палкой, как собаку, *по голове!*»” (IX: 51). В свете семантического параллелизма героев не удивительно, что, с другой стороны, сам Вельчанинов подвергается удару, нанесённому ему Трусоцким; ср.: Вельчанинов молчит „как будто от удара дубиной *по лбу*” (IX: 49). Дубина выступает в функции той палки, которой Вельчанинов желал убить Трусоцкого. Взамен *палки* сам „*Пал Палыч*” (IX: 111) становится орудием, которым Вельчанинов бьёт самого себя. Так шляпа получает свою этимологическую реализацию и в смысле колокола-орудия. В системе рассмотренных нами сложных семантических сцеплений удар Вельчанинова, в конечном счёте, отождествляется с ударом, который герой наносит самому себе по ходу и в целях воспоминания. Поскольку образ Трусоцкого выполняет функцию синекдохического моделирования семантических признаков Вельчанинова, смысл стараний последнего вспомнить, (т.е. *биться над словом*) вызывает образ колокола-части, ударяющего в колокол-целое. Образ звящего колокола поэтически имплицитно воспроизводит смысл ударяющего языка колокола, который в романе противопоставляется как молчанию героев, так и определённого типу их „слов”.

Анализ общей семантики образов Трусоцкого и Вельчанинова приводит к интерпретации определённой семантической трансформации в тексте романа. Эта трансформация сводится к отвязыванию „бить” от уровня действия, от „конкретного физического внешнего удара”. Это происходит благодаря превращению „бить” в семантику „внутреннего удара, совершённого самим героем”. Этой семантической трансформацией мотивировано то, что в снах Вельчанинова внешний удар и колокольный удар (колокольный звон)

дважды противопоставлены друг другу. Удар, нанесённый Вельчаниновым Трусоцкому, в условном мире сна воплощает внешний удар по отношению к самому Вельчанинову, тогда как колокольный звон может интерпретироваться в качестве внутреннего удара. Итак, прекращение молчания, вызывание „слова” в форме колокольного звона – см.: Трусоцкий не вымолвит ни слова, зато раздастся колокольный звон – семантически маркируется превращением „внешнего удара” во „внутренний удар”. В конечном счёте герой *интериоризирует собственный удар в форме сна*.

В структурировании раскрытой семантической трансформации обнаруживается одна из тех закономерностей поэтики Достоевского, которые дают основание исследователю изучать некоторые произведения писателя параллельно, например, *Преступление и наказание* и *Вечный муж*. Общая семантическая трансформация в обоих текстах основывается на „синонимичности” семантического образования, центрального для обоих. Главным элементом этого образования выступает „бить”. Значение „бить” разветвляется в двух направлениях: с одной стороны, это внешний удар, с другой – внутренний. Для первого характерно то, что он нанесён напрасно. Те воображаемые и действительные жесты-удары, которые Трусоцкий и Вельчанинов адресуют друг другу, не приводят к желаемому результату в *Вечном муже* точно так же, как внешний удар, который Раскольников наносит миру *убийством* старушки в *Преступлении и наказании*. Однако внешнему удару в обоих романах противопоставляется определённый тип внутреннего удара, семантическое окружение которого составляют „сон” и „слово”. Этот удар главные герои адресуют уже самим себе, чем прекращают процесс миро- и саморазрушения, превращая его в само- и миротворение.

2. Наша задача заключается в том, чтобы вскрыть смысловую логику сцепления трёх выделенных элементов общего для обоих романов семантического образования „бить-сон-слово”. Определив несколько аспектов значения „бить” в *Вечном муже* и указав на их связи со „словом”, можно приступить к описанию того, как формируется значение „бить” в *Преступлении и наказании*. В центре внимания

нашего разбора стоят первые три сна Раскольникова, поскольку они представляют собой три этапа толкования Раскольниковым значения „бить”⁶.

В плане действия три сна Раскольникова связывает инвариант ситуации, в основе которой лежит акт удара. Кто-то (А) бьет кого-то (Б). Эта схема в первом сне развёртывается следующим образом: Раскольников становится очевидцем того, как другое существо, впряжённую клячонку, бьют и забивают до смерти. Раскольникова тоже случайно задевает один из ударов, которого он не воспринимает („Один из секущих задевает его по лицу; он не чувствует...”, VI: 48). Герой выказывает активное отношение к удару, проявляя двойственную реакцию. Он, с одной стороны, подходит к лошади, облитой кровью, и, обнимая её морду, целует её. С другой стороны, набрасывается на убийцу лошади с кулаками. Итак, удар вызывает у Раскольникова нежность сочувствия к (у)битому и жест насилия, адресованный бьющему (убивающему). Во втором сне деспот ударяет уже не угнетённого, а, наоборот, хозяйку, которая сама воплощает для героя человека, угнетающего другого. Выясняется, что и второй удар оказывается для Раскольникова в той же мере неприемлемым, как и предыдущий, когда били угнетённое существо (см. во сне и вне сна: VI: 91). В отличие от первого сна, на этот раз удар вызывает у Раскольникова страх, потому что герой воспринимает его как удар, потенциально грозящий и ему самому („Но, стало быть, и к нему сейчас придут (...) Он хотел было запереться на крючок (...) Страх, как лёд, обложил его душу...”, VI: 91). Семантическое новшество второго сна заключается в трансформации: в роли предполагаемого (у)битого выступает сам Раскольников, хотя пока не изменяется субъект. Смена субъекта в роли бьющего происходит в третьем сне. Там Раскольников выступает как раз в роли бьющего, точнее, в роли героя, страстно, но напрасно желающего убить старушку. Прослеживая ход семантических модификаций в структуре „сон1 – сон2 – сон3” можно зафиксировать следующую схему трансформаций: сон1 даёт общую схему инварианта: ударяющий (А) – ударенный (Б); → сон2

6 Подробный анализ снов Раскольникова в контексте библейских аллюзий текста см.: Kroó 1994.

определяет Раскольникова в потенциальной роли Б; → сон3 определяет Раскольникова в роли А. При трансформации происходит не что иное, как конкретизация общих ударяющих субъектов (ср.: в первом сне на словах или на деле многие участвуют в ударе) и субъектов ударенных (ср.: лошадь, хозяйка, старушка) в Раскольникове. Путём двойной семантической конкретизации, одновременных смен субъекта и объекта удара в рамках общей схемы инварианта формулируется утверждение, согласно которому А/Раскольников бьёт (убивает) Б/Раскольникова. Оценка убийства старушки как самоубийства Раскольникова на более позднем этапе развёртывания текста появляется как эксплицитно сформулированное толкование героя. В контексте всего романа и в микроконтексте третьего сна внешний удар героя в конечном счёте определяется как напрасная попытка „сказать новое слово” (VI: 200).

Разберём подробно третий сон Раскольникова. Он занимает центральное место в романе, и, между прочим, именно в нём образуется самым наглядным образом семантическая связь „удара” и „слова”. Текст третьего сна Раскольникова отличается от других сновидений тем, что в нём создаётся целая система разных акустических элементов. Одним из них является тишина, появляющаяся в связи с четырьмя разными объектами. Сам Раскольников наделяется свойством того пространства, в котором центральное место занимает тихая луна (см.: „... *тихонько*, на цыпочках прошёл он в гостиную...”, VI: 213). До того затихают шаги незнакомца, который манит Раскольникова в дом старушки (см. *там же*). Сама старушка тоже „заливалась *тихим*, *неслышным* смехом” (*там же*). Наконец, немота, молчание характеризует и разглядывающую толпу („... все смотрят, – но все (...) *молчат*...”, *там же*). Размышляя о поэтическом смысле тишины, заметим, что сам Раскольников в своём сне даёт интерпретацию окружающей его тишины: „«Это *от месяца* такая тишина, – подумал Раскольников, – он, верно, теперь *загадку загадывает*».” (*там же*). Интерпретация Раскольникова подтверждается в третьем сне тем, что „тишина” последовательно примыкает к „тайне” и к „разгадыванию загадки” (см. напр., как затихающие шаги незнакомца вызывают мысль о попытке спрятаться; ср. с изображениями луны и старушки, *там же*). Здесь нельзя

упускать из виду ещё один важный факт. Третьему сну Раскольникову предшествуют его размышления о Сонях и о Лизаветах. Суть этих размышлений сводится к загадочной тайне „кротких”, т. е. „*тихих*”: „Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!.. *Зачем* они не плачут? *Зачем* они не стонут?.. Они всё отдают... глядят кротко и *тихо*... Соня, Соня! *Тихая Соня!*..” (VI: 212). Так что совсем неудивительно, что во сне Расколькова та часть толпы, которая молча следит за происходящими событиями „притаилась”: „... вся прихожая уже полна людей (...) все люди, голова с головой, все смотрят, – но все *притаились* и ждут, *молчат*...” (VI: 213). Следовательно, одна загадка, требующая от Расколькова отгадки – это тайна тихих, кротко примиряющихся, тех, кто не принимает удара.

Тем не менее, тайна тишины выявляется на фоне шума. Шум в мире сна в первую очередь свойствен тем, кто принимает закон удара, тем, кто с насмешкой (или со смехом) смотрит на старания Расколькова вырваться из-под власти унаследованных им законов старого мира⁷. Между двумя группами внешних наблюдателей, между кроткими, с одной стороны, и шумными, с другой, расположены сами Раскольников и старушка. Раскольников тихий, но со страстью к удару; старушка, хотя вначале и тихо, но потом всё громче и громче „заливается смехом”. Подобно смеху старушки усиливаются сначала едва слышные, потом всё более отчётливо доносящиеся из спальни шёпот и смех по мере того, как умножаются удары топора Расколькова: „... с каждым ударом топора смех и шепот из спальни раздавались всё сильнее и слышнее, а старушонка так вся и колыхалась от хохота.” (*там же*). Осознавая связь между собственным внешним ударом и усилением шума, Раскольников поддерживает закон удара.

Итак, третий сон Расколькова, в котором герой познаёт мир и самого себя путем интериоризации внешнего удара, по сути дела является отгадыванием тайны тишины, которое происходит при помощи внутреннего усиления и осознания шума. Раскольников превращает загадочную

⁷ О вопросе синонимичности мотивов „шума” и „смеха” в *Преступлении и наказании* см.: Топоров 1990: 313.

тишину (кротости – обнаруженной в том числе и в нём самом!), также как и „неразборчивый”⁸ шум, едва слышный шёпот и смех (т. е. шум удара, представленного в том числе и им самим!) в такую последовательную систему акустических элементов, в которой как тишина, так и шум становятся разборчивыми, т. е. поддаются интерпретации. Толкование даётся в форме самого сна, который, следовательно, семантически сам воплощает ранее отсутствующее „разборчивое” слово. Это слово создаётся внутренним голосом Раскольникова. Именно во сне и сном внешний удар превращается во внутренний, – см. трансформацию: *убийство* → внутренний образ убийства с атрибутом *сердцебиения* Раскольникова – поэтому можно выделить два следующих семантических аспекта сна в *Преступлении и наказании*: 1. сон является способом трансформации внешнего удара во внутренний самим субъектом сна; 2. сон является механизмом толкования, вызывает разборчивое внутреннее „слово”. Эти два аспекта явно свидетельствуют о том, что в *Преступлении и наказании* „биться над словом” (ср. с „ожидаемым словечком” в *Вечном муже*, IX: 13) поэтически таким же теснейшим образом связано с семантическим превращением внешнего удара во внутренний, как в *Вечном муже*.

Здесь следует отметить, что Раскольников, протестующий против господствующего в мире закона удара, т. е. против старушечьего слова, разделяет человечество на две части именно по принципу отношения людей к слову. Он различает „послушных” (VI: 200) и тех, кто способен „сказать... новое слово” (*там же*). „Послушные” это те, кто прислушивается к старому слову мира. Тот, кто говорит новое слово, является творцом новой жизни. По ходу сновидений Раскольников осознаёт, что своим убийством он поддержал старый принцип удара, и это легко переводится на язык разделения человечества на два разряда. Поддержка удара равнозначна *эпигонскому повторению старого*

8 См. как во втором сне появляется мотив „неразборчивости” в качестве атрибута слов *разбитого* и „*бывшего*”: „... он вдруг расслышал *голос* своей *хозяйки* (...) *разобрать* нельзя было...” (VI: 90); „... *бывший* *тоже* что-то такое говорил, и *тоже* скоро, *неразборчиво*, торопясь...” (VI: 91); см. сочетание „безобразности” с мотивом „бить (даться)” в первом сне Раскольникова (VI: 46).

(старушечьего) „слова”, реализованному в форме внешнего удара (убийства). Ему противопоставляется внутреннее повторение: по ходу сна Раскольников осознаёт своё собственное эпигонство по отношению к внешнему „слову”. Таким образом, герой становится творцом нового „слова” путём „обновления”, „очищения” старого его содержания. В этом герой соответствует тому семантическому критерию „избранничества”, который оформляется в эпилоге, описывающем новое сновидение Раскольникова о запутанном, помешанном мире, неудержимо приближающемся к концу. Спасти в этом мире могут лишь избранные, „предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю” (VI: 420). „Голос” и „слово” этих избранных в том же месте романа отмечаются как „неслышные” (см.: „... никто не слышал их слова и голоса.”, *там же*), и этим в поэтическом контексте сновидений Раскольникова они имплицитно определяются как внутренние голос и слово. Однако своё внутреннее слово, свой сон к концу романа Раскольников высвобождает из себя. В конце эпилога он уже изображается как человек, который „грезит” наяву (ср.: VI: 421). Расширенный смысл сна, „созерцание” героем мира и самого себя в романном целом противопоставляется „безобразной мечте” (ср.: VI: 7) об убийстве⁹. Сотворение самого себя заново и первый жест „обновления” мира происходит в форме превращения старого „слова” в новое. Семантически оно совпадает с тем колокольным звоном, о котором говорится непосредственно перед описанием третьего сна. Колокольный звон этот „воскресный” (VI: 210). Если во сне Вельчанинова на смену „невьсканному слову” приходит „колокольный звон”, в *Преступлении и наказании* путём сложных семантических переносов сам сон, новое „слово” Раскольникова приобретает смысл воскресного колокольного звона.

3. В третьей части нашей работы мы хотим рассмотреть, как семантическое образование „удар – слово/звук” (интегрируя трансформацию „внешний удар → внутренний удар”)

9 В этом противопоставлении скрывается, между прочим, оппозиция „безобразность ↔ образность”, которая даётся в качестве трансформации. О ней мы ещё будем говорить подробно.

в *Вечном муже* встраивается в семантический план „сна” подобно тому, как это происходит в *Преступлении и наказании*. Начнём с явления параллельности смысловых миров первого сна Вельчанинова и третьего сна Раскольникова. В первую очередь обращает на себя внимание удивительное сходство между действиями в этих сновидениях. Старания Вельчанинова всё более и более страстными ударами заставить заговорить молчаливого, что-то скрывающего Трусозкого (см. IX: 15) напоминает Раскольникова в третьем сне, где он, умножая удары, пытается отгадать тайну едва слышного смеха прячущейся старушки. В обоих снах попытки героев разгадать загадку при помощи внешнего удара сопровождаются звуками, толкуемыми в семантической полосе между „тишиной” и желанным „словом”. Эти звуки характерны для той всё густеющей толпы, которая из-за (при)открытой двери следит за происходящими событиями (см. VI: 213; ср. с IX: 15)¹⁰. Присутствующая толпа выказывает враждебность как по отношению к Раскольникову, так и по отношению к Вельчанинову. В *Преступлении и наказании* она несёт на себе признак старушки, её смеха, в то время как в *Вечном муже* эта же толпа воплощает тех, кто осуждает Вельчанинова. Если удары Раскольникова превращают шёпот в шум, то во сне Вельчанинова уже изначально шумная толпа всё сильнее и сильнее испытывает раздражение (см. IX: 15) – и, между прочим, это побуждает Вельчанинова всё сильнее и сильнее бить Трусозкого. Шум толпы и удар героя взаимодействуют в обоих снах (см. в описании третьего сна Раскольникова, VI: 213; ср. с отрывком из первого сна Раскольникова, VI: 47; ср. с *Вечным мужем*: „Шум не умолкал, раздражение усиливалось, и вдруг Вельчанинов, в бешенстве, ударил этого человека...”, IX: 15).

10 Указание на повторение в *Преступлении и наказании* мотивов „открытости” или „закрытости дверей” и на их интерпретацию как „потребность в фиксации пространственных границ, начала и конца”, потребность, которую „Достоевский также разделяет с архаическими текстами”, см.: Топоров 1990: 319-20. В нашей работе мы будем интерпретировать названные мотивы с точки зрения их процессуального значения (см.: „закрывание” и „открывание двери”).

Шум толпы в снах Вельчанинова и Раскольникова представляет собой единую систему звуковых эффектов, которая в обоих романах наполняется общим значением. Основным свойством шума является его *безобразность, неоформленность*. Неслышное и едва слышное оказывается одинаково непонятным, требует интерпретации, также как и другие акустические явления, составляющие шум. В ряду этих элементов появляется крик, до такой же степени непонятный, как и исходная тишина или шёпот. Во сне Вельчанинова крик завершается колокольным звоном, следовательно, этот звон сменяет последний этап шума толпы: „... все страшно *закричали* (...) и *в это мгновение* раздались звонкие три удара в колокольчик...” (IX: 16). Из этого явствует, что „колокольный звон” это не только тип удара, призванный артикулировать „слово” из тишины. Он ещё несёт функцию звука, приходящего на смену „крику”. Трансформация *крик* → *колокольный звон* присутствует и в третьем сне Раскольникова, хотя более опосредовано. Там атрибут „стараться вскрикнуть” приписывается самому Раскольникову, но этому крику не удаётся вырваться из героя: „Он *хотел вскрикнуть* и – проснулся.” (VI: 213). Вместо крика – просыпание. Сравнивая это с предыдущими снами Раскольникова, следует отметить, что по ходу текста герой отодвигается от крика постепенно. Протест Раскольникова в первом сне ещё однозначно вырывается в форме крика: „... всхлипывает он, но дыхание ему захватывает, и *слова криками вырываются* из его стеснённой груди.” (VI: 49; ср. с состоянием Раскольникова после первого сновидения: „Он *хочет* перевести дыхание, *вскрикнуть*, и просыпается.”, *там же*.) Этот свой сон сам Раскольников оценивает потом как „*безобразный*” (*там же*). Слова-крики Раскольникова являются *безобразными*, как и шум толпы, который в первом и третьем снах получает имплицитную, а во втором сне эксплицитную характеристику *неразборчивости* (ср. опять: VI: 46, 90-91). „*Безобразный сон*” вызывает ассоциацию с „*безобразной мечтой*” (ср.: VI: 7), Раскольников постепенно создаёт в самом себе *образ безобразной мечты* в форме сновидений. Из этого вытекает, что изменение отношения героя к крику вырисовывает разные этапы „*воскресения*” героя. Пройденный путь осознания это „*превращение крика в слово*”. Аналогично этому, первые расспросы

Вельчанинова о загадочном человеке с крепом – т. е. относительно собственной тайны – тоже определяются как „бестолковый крик”: „Вопрос (и весь крик) был очень *бестолков*.” (IX: 14). В *Вечном муже* определённый знаковый ряд выполняет функцию трансформации „бестолкового крика” в такой „сон-образ,” который равнозначен „слову”¹¹. В настоящей работе мы не будем подробно анализировать все компоненты указанного знакового ряда. Продолжим сопоставление первого сна Вельчанинова и третьего сна Раскольников, теперь уже ограничиваясь лишь несколькими наблюдениями. После воображаемого во сне Вельчанинова появления Трусоцкого в *Вечном муже* изображается новая встреча Вельчанинова и Трусоцкого, которая в условном мире романа оказывается уже действительной. В описании появления Трусоцкого в доме Вельчанинова уточняется смысл тишины, несущей столь важную семантическую функцию в описании сна. Уточнение даётся в виде четырёх указаний на *тишину* и *неслышимость*: 1. „... перед ним внезапно совершилось что-то *неслыханное* и необычайное.” (IX: 17); 2. „... вдруг, стремглав и точно так же на цыпочках (*как Вельчанинов – К.К.*), пробежал он в переднюю к дверям и – *затих* перед ними (...) прислушиваясь изо всей силы к шороху ожидаемых шагов на лестнице.” (*там же*); 3. „Сердце его до того билось, что он *боялся прослушать...*” (*там же*); 4. „*Нервный, неслышимый смех порывался из его груди.*” (*там же*). „Неслыханное” связывается с притаившейся тишиной, свойственной обоим героям. Речь, следовательно, идёт о той тишине, которую семантически воплощают сами Вельчанинов и Трусоцкий и которая в свете семантической близости двух героев означает „внутреннюю часть Вельчанинова”. Трусоцкий олицетворяет ту загадку, разгадать которую должен Вельчанинов; „прислу-

11 См.: 1а. появление Трусоцкого в первом сне Вельчанинова; 1б. действительное появление Трусоцкого в доме Вельчанинова (II гл.); 2а. интерпретация смысла „на шее у людей виснет” Вельчаниновым и Трусоцким; 2б. видения двух героев: Трусоцкий видит Наталью, Вельчанинов Трусоцкого (IX гл.); 3а. диалог между Вельчаниновым и Трусоцким – в семантическом фокусе: удар; 3б. звон Лобова – в семантическом фокусе: удар в колокол (XIII гл.); 4а. появление Трусоцкого во втором сне Вельчанинова; 4б. покушение Трусоцкого на жизнь Вельчанинова (XV гл.).

шиваясь изо всей силы к шороху ожидаемых шагов на лестнице” (*там же*), Вельчанинов прислушивается к физически ещё не воплощённому, а только внутренне предположенному шуму (см. „шорох” два раза во втором элементе ряда снов, IX: 57). Вельчанинов отгадывает тайну тишины, превращая её в слышимое. Затем „разгадка загадки тишины”, т. е. „саморасшифровка” Вельчанинова приобретает своё смысловое уточнение при помощи параллелизма между *тишиной*, требующей от героя слушания и слышания, и *ударом сердца*, таким сильным, что „он боялся прослушать” (IX: 17). Смысл внутреннего удара отсылает изображение настоящего появления Трусоцкого к описанию воображаемого его присутствия во сне Вельчанинова. На семантическом стыке двух описаний в тексте лишний раз даётся „превращение внешнего удара во внутренний”. (Ср. тишину, которая „бьётся” уже в самом Вельчанинове ударами сердца с аналогичным сердцебиением Раскольников.) Далее происходит следующий процесс трансформации: удар сердца – неслышно – боялся → смех – неслышен – нервный. „Нервность” является свойством смеха, перенимающего признак *неслышимости*, носителем которого теперь уже явно и однозначно оказывается сам Вельчанинов. Итак, смех выступает в качестве внутреннего удара, представителем которого является Вельчанинов, и оказывается в порядке вещей, что Вельчанинову соответствует тот же тип внутреннего удара (смех), который в третьем сне Раскольникова соответствует старушке, воплощающей внутреннюю часть героя. В *Вечном муже* Вельчанинов проходит путь от смеха, представленного внешним миром, к смеху, который в условном мире романа равнозначен „внутреннему удару”.

В завершение нашего сопоставительного анализа следует ещё рассмотреть семантический мотив „запираться” как тесно связанный с мотивами „прятаться” и „загадка”. Вельчанинову предстоит разгадать скрывающуюся тайну, уловить прячущегося, „юркнувшего” Трусоцкого и отпереть дверь, которая заперта на „крюк”. В описании встречи Вельчанинова и Трусоцкого о Вельчанинове сказано, что он только иногда „забывает запереться” (см.: IX: 17; ср. с определением Ракольников в описании второго сна: „Он хотел было *запереться на крючок...*”, VI: 91). При второй

встрече оба героя стараются вывести Вельчанинова из состояния запертости (см.: „... ему неотразимо захотелось вдруг *снять крюк*, вдруг *отворить настежь дверь...*” – IX: 18; см. также IX: 17; всё это следует интерпретировать в свете „постепенного открывания дверей” в первом сне Вельчанинова и в третьем сне Раскольниковова, IX: 15; VI: 213). Согласно логике семантического мира *Вечного мужа*, крюк с двери Вельчанинова сам не снимется (ср.: „... что ж он думает, что крючок соскочит?”, IX: 17). Снять его может исключительно Вельчанинов, и дверь открывается лишь путём определённого типа удара: „... он вдруг снял крюк, толкнул дверь...” (IX: 18). „Толкание двери” („... толкнул дверь и – почти *наткнулся* на господина с крепом на шляпе.”, *там же*) становится равнозначным определённому типу „удара”, внутреннему „самотолканию”, которое, как мы видели, семантически соответствует „удару сердца” и „смеху”.

Крюк семантически соотносится не только с мотивом *юркнуть*, но и с мотивами *крик* и *креп*. Семантическая связь возникает на уровне звуковой манифестации слов. В данной системе „крюк”, которым маркируется „замкнутость” героя в собственной тайне, семантически соотносится с „криком”, которому не удаётся перевоплотиться в настоящее „слово”. И всё это, в конечном счёте, отождествимо с крепом, знаком траура/смерти на лбу самого Вельчанинова. Из всего этого вытекает, что „снятие крюка с двери прошлого” Вельчанинова (как антонимичное „юркнуть” – см. последнее в смысле „старания героя завуалировать прошлое”) следует интерпретировать как отмену „крика”. Это соответствует семантическому определению Раскольниковова, который проходит свой путь: 1. от „крика” к „слову”; 2. от попытки „запереться” до попытки „выйти”. Отмена крика происходит путем оформления „слова”. Если учесть, что значение крюка известно и в смысле „старинного церковного нотного знака” (Даль 1981-82: II: 207), тогда „освобождение от крюка (-крика)” следует интерпретировать также как „лишение ноты”. „Нота” в *Вечном муже* активизируется в форме следующего сообщения, характеризующего словесное поведение Трусоцкого: „Гость *пел*, как *по нотам...*” (IX: 20). В другом месте: „... никогда вы прежде не говорили таким пискливым голосом и таким... *не своим*

слогом.” (IX: 23). Все это приводит нас к заключению, что „снять крюк” означает „упразднить чужой слог”. В *Вечном муже* „овладение способностью словопорождения” приобретает свою окончательную семантическую конкретизацию в смысле „приобретения *своего* слога, вместо *чужого*”. Способность вырваться из состояния омертвелости, т. е. неимения *собственного* слова – это и есть то „преображение” Вельчанинова, которое в плане поэтической семантики соответствует „воскресению” Раскольникова. „Зарождение” слова в обоих романах определяется как „претворение старого слова в новое”.

4. Подводя итоги, можно зафиксировать следующие трансформации в определении поэтического смысла „сна” в *Вечном муже* и в *Преступлении и наказании*.

1. „Сон” означает форму и результат перехода от смерти к жизни: „с крепом → без крепа”: „преображение” (Вельчанинова), „воскресение” (Раскольникова). В форме сна Вельчанинов и Раскольников преобразуют, воскрешают самих себя; сон = САМОТВОРЕНИЕ.

2. „Сон” поэтически воплощает трансформацию „неоформленное слово → образованное, оформленное слово”: „крик → слово”. В форме сна Вельчанинов и Раскольников преобразуют слово; сон = СЛОВОТВОРЕНИЕ.

3. „Сон” представляет собой превращение состояния замкнутости в состоянии настоящей интеграции в мир: „с крюком (ср. также: «юркнуть») → без крюка”; сон = МИРОТВОРЕНИЕ.

„Сон” во всех этих трёх аспектах связан и с „образом”.

1. Самотворение определяется как преобразование, т. е. пересоздание образа.

2. Трансформация „крик → слово” происходит следующим путём: „крик” становится синонимом „неразборчивого слова” и того музыкального звука который безобразен (ср: в *Преступлении и наказании*: „безобразно и сипло пели”, VI: 46). „Крик-крюк” в *Вечном муже* определяется как „петь как по нотам”, т. е. по предписанному образу музыкального звука. „Безобраз” и „необраз” в двух романах соответствуют старому образу слова. „Крик” соответствует „внешнему удару”. Внешний удар Раскольникова, убийство, – тоже

„безобразная мечта”. „Крик” („мечта”) семантически трансформируется в то „слово”, которое равнозначно „сну”. Семантические трансформации „крик → слово”, „мечта → сон”, „внешний удар → внутренний удар” в плане действия происходят в форме (сно)видений героев. В рамках этих сновидений создаются поэтические образы „крика”, „мечты” и „внешнего удара”, т. е. возникает *образ „необраза-безобраза”*. Если принять во внимание, что „слово” определяется в семантическом контексте колокольного звона, который в *Преступлении и наказании* называется „воскресным”, можно прийти к заключению, что „воскресение” („преображение”) определяется как „превращение *необраза в образ*” (это соответствует мысли „услышать неслышное, разобрать неразборчивое”).

3. Если бросить взгляд на то, какие этапы проходит изменение отношения Раскольникова к миру, раскрываются следующие семантические сцепления: этап „безобразной мечты” (VI: 7), обособление от мира; этап „безобразного сна” (VI: 49, определение самого Раскольникова; на самом деле это представляет собой начальную фазу кристаллизации образа); этап сна, дающего образ, в том числе и предыдущих снов: конечная точка сновидений в плане действия (воскресение).

„Сон” в смысле „образ образа необраза” на следующем этапе семантической абстракции в *Преступлении и наказании* определяется как сам текст. Отождествление „сон = текст” составляет органическую часть семантического мира и в *Вечном муже*¹². Разные формы оформления и активи-

12 В этом семантическом плане сон как „новое слово” означает воспроизведение „старого слова” чужого текста и перевоплощение его в новое художественное слово (в новый текст). Следовательно, в изучаемых нами романах Достоевского вырисовывается трёхступенчатое структурирование трансформации „старое слово → новое слово”: 1. происходит тематизация искания и перевоплощения слова в рамках действия. (Появляется тема зарождения нового слова в плоскости изображённых событий.); 2. формируются переплетающиеся семантические образования, которые вырисовывают семантическую модель указанной тематизированной трансформации, семантически реализуя эту трансформацию. (В тексте даются разные семантические варианты трансформации-инварианта „старое слово → новое слово”; ср. напр.: „крик → слово”, „с крюком → без крюка”, и т. д.). 3.

зации „сна” в смысле „текста” в двух романах остаются за рамками данной работы.

ЛИТЕРАТУРА

- Бем, А.Л.
1983 *Психоаналитические этюды*, Ann Arbor, Mich. 1983.
- Верч, И.
1983 *Вечный муж Ф.М. Достоевского и некоторые вопросы о жанре произведения*, “Dostoevsky Studies”, 1983: IV: 69-79.
- Даль, Вл.
1981-82 *Толковый словарь живого великорусского языка*, М. 1981-82: I-IV.
- Достоевский, Ф.М.
1972-90 *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Л. 1972-90.
- Петровский, М.А.
1928 *Композиция „Вечного мужа”*, в: *Достоевский, „Труды Государственной академии художественных наук”*, Литературная секция, М.1928: III: 115-161.
- Топоров, В.Н.
1990 *Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления*. в: *Русская литература. Хрестоматия по литературоведению. Досто-*

происходит перевоплощение слова в плане интертекстуального праксиса.

В нашей работе мы затронули проблемы первого и второго из трёх названных планов. Касательно интертекстуальных планов произведений отсылаем читателя к исследованиям: Тороп 1988; Верч 1983.

евский, сост. Ковач А., Budapest 1990: 304-326.

Тороп, П.
1988

Перевоплощение персонажей в романе Ф.М. Достоевского „Преступление и наказание”, „Ученые зап. Тартуского гос. ун-та”, Труды по знаковым системам, Тарту 1988(813): XXII: 85-96.

Casari, R.
1982

La technique du portrait chez Dostoevskij dans le roman “Věčný muž”, в: *Actualité de Dostoevskij*, Genova 1982: 255-263.

Kroó, K.
1994

Some Aspects of the Meaning of the “Word” in Dostoevsky’s Novel “Crime and Punishment”, в: *Österreichisch-Ungarische Dokumente zur Semiotik und Philosophie*, ред. Szívós M., Withalm G., Wien-Budapest 1994: II: 187-208.

Schmid, W.
1973

Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. Beihefte zu Poetica, München 1973.

ОСНОВНОЙ МИФ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО *БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ*

Геза Хорват

Вопрос о существовании и функционировании мифологических представлений в романах Достоевского в качестве сюжетообразующего компонента отнюдь не является новым для достоевсковедения (Иванов 1916: 11-60; Топоров 1973; Фарино 1992). Тем не менее, в новейших исследованиях романа *Братья Карамазовы* сравнительно мало внимания уделено изучению мифологического плана произведения. Изучая запас мотивов и семантику текста, в настоящей работе мы попытаемся приблизиться к *основному мифу*, лежащему в структуре романа и определяющему единство мифопоэтического принципа в образовании сюжета у Достоевского.

Архетипическое ядро мифа можно представить в следующей форме: *жертвоприношение* → *смерть* → *плодородие* → *рождение, воскресение*. Данная схема, как миф о земле, уходит корнями в греческую, славянскую, христианскую культуры и в библейскую традицию.

Направленность духовного развития, *внутреннего сдвига* героев романа Достоевского можно определить как постепенное ощущение и осознание этого мифа, но вместе с тем, по сути, и как создание его (вроде некой общей онтологической почвы). Этот процесс завершается открытием *братского начала* как в самих себе, так и в других. Тем самым этот миф представляется героям как главный источник самоопределения и творческого начала, стремление к которому является, в том числе, и главным критерием этического существования. Данный архетип самоопределения передаётся в романе двумя способами. Во-первых, в качестве текстообразующего начала выступает как на сюжетном, так и на семантическом и мифологическом уровнях парадигма *братья – братство – брак*, тематизирующаяся впервые в поучениях Зосимы со значением соборности: „Были бы *братья*, будет и *братство*...” (XIV: 286); „... в мире всё более и более угасает мысль о

служении человечеству, о братстве и целостности людей...” (XIV: 285)¹.

Братство с указанным значением трансформируется, в свою очередь, в созвучную с ним сему *брак* и проявляется на метафорическом уровне как *брак с землёй*. Подобно этому происходит трансформация и на уровне христианской мифологии, в том числе, как *брак во Христе*. Однако внутренняя эволюция, достижение самопознания героев изображается в романе путём интериоризации понятия *брака*; см. вопрос Алёши в главе Кана Галилейская: „Брак? что это... брак...” (XIV: 326).

Реализация архетипа по ходу сюжета происходит способом воспроизведения героями таких ритуальных жестов: *падать на землю, обнимать и целовать её, обливать её слезами* или же сакральной мимики, как например, *детская улыбка*. Разумеется, возобновление этих жестов, ритуалов, с одной стороны, ведёт в самую скрытую глубину души героев, с другой стороны, переводит воссоздание союза (*брака*) Бога и человека в сферу культуры, поскольку архетипические схемы, топосы, наслаивающиеся на психологические моменты, являются культурообразующим и мифотворческим началами. Если несколько внимательнее присмотреться к несущему в себе архетип семантическому комплексу основных мотивов романа, то станет очевидным, что в данном контексте мы имеем дело с тематизацией и языковой реализацией мотива *брака*. К примеру:

БРАК ← братъ, взять ← **jeti* → -*нять* → [об]нимать [землю] (Vasmer 1953: I: 198, III: 684).

Так и расценивается жест Алёши, когда он *обнимает землю*, давая этим жестом соматический ответ на свой собственный вопрос: „Что это брак?”.

Этот архесюжет у каждого героя активизирует свою базу мотивов, превращаемых, в частности, в атрибуты персонажей. Однако эти мотивы в мифологическом плане романа составляют единую систему.

Теперь мы приступим к анализу проекции архетипа, восходящей к мифологеме *зерна и земли*, и связанных с этой мифологемой элементов семантической и мотивационной цепи.

¹ Все цитаты по изданию: Достоевский 1972-1990 (*курсив везде мой, Г.Х.*).

Основная мифологема

Исходным пунктом мифологемы служит, как и в *Бесах*, эпиграф из *Библии*, который выступает в качестве реализующейся в развёртывании текста микроструктуры.

„Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрёт, то останется одно; а если умрёт, то принесёт много плода” (*Евангелие от Иоанна*, 12: 24). Отношения зерна и земли являются притчей именно оттого, что зерно принесёт много плода, погибнув, пав, а не проросая. Это коренится в земледельческой мистерии, где в ходе жертвоприношения происходит растерзание тела божества и рассеивание его в землю, в борозды. (В греческой культуре – тела Дионисия, трижды рождённого.) Обряд обеспечивает условия для плодородия, обилия земли. Евангельская притча о пожертвовании зерна, по-видимому, является символом жертвоприношения Христа. В ней раскрываются и земледельческие корни христианской мистерии. Христианская интерпретация жертвоприношения, выражающаяся на средневековых живописных изображениях в образе креста Христа, проросшего, принесшего плод, указывает на плодотворность жертвоприношения.

Из этой притчи развёртывается романский архесюжет жертвоприношения, охватывающий всю целостность текста и завершающийся на похоронах Илюши: „... [Христос как существо, Г.Х.] само отдало неповинную кровь свою за всех и за всё...” (XIV: 224) → „Итак, он [Илюша, Г.Х.] (...) погибнет невинною жертвой за правду!” (XV: 190).

Упомянутый сюжет одновременно является и символом жертвоприношения братьев, сущность которого воплощается в проявляющихся аналогиях между зерном и братьями. Например: Алёша „как подкошенный *повергся на землю*” в главе *Кана Галилейская* (XIV: 328). Его жест содержит в себе семантический повтор пшеничного зерна, *падшего в землю*.

Таков, естественно, и смысл проявления образа Христа в отдельных житиях: Иисус Алёши, превращающий воду в вино в Кане Галилейской; Христос Мити, *сошествующий в ад*, в царство грешников и мёртвых; или же Иисус Ивана, появляющийся в поэме *Великий инквизитор*.

Другим элементом притчи является *земля*, принимающая жертву и становящаяся таким образом плодородной. Биб-

лейская притча активизируется уже в плане биографических описаний: см. *Карамазов*, то есть Черно-мазов, где *мазать* = покрывать слоем чего-н. жидкого или жирного, грязнить, пачкать (Ожегов 1989). Также см. определение *карамазовщины* – „земляная, карамазовская сила”, „земляная, неистовая, необделанная”. Тут *кара/черн* стоит в позиции эквивалента земли (жирной, грязной, жидкой). Отсюда дешифровка: Карамазов = помазанный землёй².

Носителем *братского начала*, помазанным землёй, является Дмитрий. Его имя восходит к греческому Δήμητρ – „Мать-Земля”, благословляющая, несущая плодородие в греческой мифологии (Soltész-Szinyei 1875); Иван → Иоанн восходит к *Иегоханан* (евр.) – божья благодать, богом любимая, *обетованная земля* (*Русские имена* 1993: 55); Смердяков → смерд = *земледелец* и смрад = зловоние из глубины леса (*Словарь русского языка* 1984: IV); также и Алёша пребывает в постоянном контакте с землёй: „... Ракитин вдруг заметил Алёшу, лежавшего под деревом *лицом к земле*, недвижимого...” (XIV: 308).

Мифологему, развёртывающуюся из мотива земли (*рождающее лоно* → *чрево матери*, в котором опознаётся архесюжет: земля как носитель материнского начала, равно начало и конец жизни), активизирует библейский аполог, любимое место Зосимы из *Книги Иова*: „Наг вышел из чрева матери, наг и возвращусь в землю...” (XIV: 264).

При этом указанный аполог эксплицирует проявление семантического комплекса: Δήμητρ → *богородица* → *Мать-Сыра-Земля*. Образ Деметры, Матери-Земли (богини хлебов, зеленеющей, возбуждающей плодородие земли) является для православной культуры как бы предвидением Богородицы; их тождественность поддерживается в том числе и появлением в иконописных изображениях образа „Богородицы как Спорительницы хлебов” (Флоренский

2 Как известно, помазание землёй есть символ жизни. При избрании кошевого, если на ту пору случалось быть ненастью, козаки мазали голову избранного грязью, почитая это за доброе предзнаменование (Пропп 1963). В народных религиозных обрядах умыть руки землёй или снегом или брать в рот немного земли или снегу расценивается как очищение, воскресение (*Стихи духовные* 1991: 171-173).

1993: 73)³. Богородица является посредницей между земной и небесной сферой (*Царица Неба и Земли*). Её образ для народной религиозности стал тождественным образу славянской *Матери-Сыры-Земли*, которая есть чёрное, рождающее лоно, покрытое покровом растений (Федотов 1991: 123). Эта тождественность отражается и в романах Достоевского (см. следующую цитату из *Бесов*, где Марья Тимофеевна говорит Шатову: „«Богородица что есть, как мнишь?» – «Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого». – «Так, говорит, Богородица – великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость.»”, X: 116). *Сыро́сть*, воплощающая в себе едва ли не всякое проявление жизни, как условие плодородия земли, выражается в слезах Деметры, плачущей по своей дочери; в слезах Богородицы, пролитых за распятие на кресте сына своего, и в прощающих грехи человеческие слезах Матери-Сыры-Земли. Так и следует рассматривать проявление *слёз*, превращающихся в мотив романа, как метафору весенних оплодотворяющих землю дождей и одновременно как носителя страдательного начала: „... омочи её [землю, Г.Х.] слезами твоими, и даст плод от слёз твоих земля...” (XIV: 291). Или в *Бесах*: „... а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всём и возрадуешься.” (X: 116).

В этот семантический комплекс (*Деметры – Богородицы – Матери-Сыры-Земли*) входят три фигуры романа: Софья, Грушенька и Лизавета Смердящая. Софья, мать Ивана и Алёши, несущая в своём имени красоту Богоматери, имеет тесную связь с ней. Она одновременно страдает *падучей болезнью*, её болезнь в момент *соприкосновения с миром иным* валит её на землю, что позволительно считать семантическим повтором мотива *падать на землю*. Лизавета Смердящая, по-видимому, есть само воплощение Матери-Земли: она *приземистая*, у неё здоровое, румяное лицо, почти чёрные волосы, чрезвычайно густые, закурчавленные, как у барана, „всегда (...) запачканы в земле, в грязи”,

³ Так и следует рассматривать функцию Богоматери в народной религиозности, согласно которой она обеспечивает возрождение природы и плодородие земли. По народному календарю Праздник Рождества Богородицы есть Праздник Урожая, *Оспожин день* (*Русские имена* 1993).

питается она только *хлебом с водой* (см. символику оплодотворяющих зерна и воды в мистерии Деметры), „говорить-то ни слова не умела и изредка (...) шевелила что-то языком и мычала” (XIV: 90, 91). Она одной тёплой майской ночью в банной мокроте в материнских муках родила Смердякова (земледелец).

Что же касается Грушеньки, она стоит как бы в центре двусторонних толкований (см. груша как *плод земли*). Её образ соотносится, с одной стороны, с Деметрой → Матерью-Сырой-Землёй → Лизаветой, с другой, с Деметрой → Богородицей → Софьей. В её фигуре легко заметить знаки земного материнского начала, благословенного обилием, плодородием. Она румяна, у неё мощное, обильное тело, широкие, полные плечи, высокая юношеская грудь, „обильнейшие тёмно-русые волосы, тёмные соболиные брови”; её тело „обещало формы Венеры Милосской” (XIV: 137)⁴. В отношении к ней Мити опознаются атрибуты Богородицы: *святыня моя, царица моей души, царица из цариц*; или см. фразу „*идти к новому зовущему свету*”. Её имя – *Светлова*, что также восходит к фигуре Богородицы, светильника, творящей солнце и звёзды.

Соприкосновение героев, представителей *зернового, жертвенного начала*, с вышеупомянутым семантическим комплексом, ипостасью *земляного, материнского начала* надлежало бы опознать как своего рода инициацию, ведущую через их временную метафорическую смерть к воскресению. Описания мистериальных представлений, характерные для конструкции романов Достоевского, сосредоточиваются в некоторых основных главах, интерпретирующих повороты судеб главных героев, таких как *Исповедь горячего сердца. В стихах* → *Бред* (Митя), *Братья знакомятся* → *Великий инквизитор* (Иван), *Третий сын Алёша* → *Кана Галилейская* (Алёша).

Алёша. Мистерия „косых лучей заходящего солнца”

Исходным пунктом организующейся вокруг образа Алёши системы мифопоэтических мотивов служит его детское воспоминание, а завершением – брак в Кане Галилейской.

4 Известно, что Венера – Афродита, богиня вечной весны и жизни, брака и рождения, плодородия (*Мифы народов мира* 1980-82).

На сюжетном уровне промежуточное звено между двумя сценами представляет собой элемент метафорического *рождения* героя, сначала в самом прямом, а потом и в духовном смысле слова. Разумеется, эта связь обнаруживается и в мотивике романа (*косые лучи заходящего солнца, тихий вечер, отворённое окно* и т.д.)⁵.

Процесс усовершенствования Алёши проявляется по ходу сюжета в виде трёхэтапного *испытания* героя, которое развёртывается между двумя указанными сценами. Тремя фазами этого процесса представляются главы: 1. *Бунт* (беседа с Иваном); 2. *Тлетворный дух*; 3. *Луковка* (сцена у Грушеньки). По сути, в упомянутых сценах надлежало бы опознать воспроизведение искушений христовых в пустыне, то есть искушение ума, веры и тела. В центре жизнеописания Алёши как на сюжетном, так и на семантическом и мифопоэтическом уровнях, по всей вероятности, стоит брак в Кане Галилейской. Эту сцену позволительно рассматривать как акт инициации героя, посвящение в христианскую мистерию жертвоприношения.

Остановимся на тех основных мотивах, при помощи которых передаётся вышеизложенный сюжет. Элемент смерти-воскресения, исходя из указанных сцен, по-видимому, несёт мотив *косые лучи заходящего солнца* (интерпретацию мотива см. ещё: Топоров 1973, Дурылин 1928, Ковач 1994: 141-164). Мотив, появляющийся во время смерти Маркела и рождения Зосимы, а также при смерти Зосимы и рождении Алёши, далее на похоронах Илюши, по своему статусу становится эквивалентом фразы Маркела: „... играй, живи за меня!” (XIV: 263). Соответственно происходит образование системы связей на уровне персонажей, строящейся из

5 Ср.: „... он запомнил один вечер летний, тихий, отворённое окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажжённую лампадку, а пред образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров богородице... и вдруг вбегает нянька и вырывает его у неё в испуге.” (XIV: 18). См. далее в главе *Кана Галилейская*: „Пал он на землю слабым юношей, а встал твёрдым на всю жизнь бойцом...” (XIV: 328); „... он заснул на коленях, а теперь стоял на ногах...” (XIV: 327).

беспрерывности смертей и воскресений: „[Алёша, Г.Х.] как бы повторение его” (Маркела) (XIV: 259) для Зосимы, но несёт в себе черты Зосимы („тихий, кроткий, улыбается, лик весёлый”). Так же как и Илюша, который является тихим, кротким мальчиком⁶.

Однако развитие темы кульминирует на пиру в Кане Галилейской, где *солнце* уже выступает как символ цветущей жизни и превращается в атрибут Сына, *божественного светильника*. Видение его следует признать своего рода *прозрением*: „А видишь ли солнце наше, видишь ли ты его?” (XIV: 327); „... дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная, и солнце в конце её...” (XIV: 326).

Конечную трансформацию луча следует усматривать в *блинах* на похоронах Илюши: „Не смущайтесь, что блины будем есть. Это ведь старинное, вечное, и тут есть хорошее...” (XV: 197)⁷. Получается, таким образом, что элементы трансформации *косые лучи заходящего солнца* → *солнце* → *блины* с определённым значением входят в единую парадигму, в которую включается в том числе и мотив *гроба*. Совместное положение этих мотивов воспроизводит сюжет солярных мифов, где „жизнь сразу делается смертью, – смерть внезапно становится жизнью”. Смысл сюжета выражается в солярно-загробных метафорах и в картине восстания из гроба или воскресения (Фрейденберг 1927; цит. по: *Поэтика* 1982: 682). На пиру в Кане Галилейской *гроб* является *знаком*, наполняющимся семантикой *мертвеца*, получая одновременно и свою идентификацию как *локус*

6 Такова, естественно, функция мотива и в следующих цитатах: „Час был вечерний, ясный, *солнце закатывалось* и всю комнату осветило *косым лучом*.” (XIV: 263); „... благословляю *восход солнца* ежедневный, и сердце моё по-прежнему поёт ему, но уже более люблю *закат его*, длинные *косые лучи его*...” (XIV: 265); „Может быть, подействовали и *косые лучи заходящего солнца* пред образом, к которому его протягивала его кликуша-мать.” (XIV: 25).

7 Такое толкование блинов восходит к традициям славянского весеннего праздника *масленицы*, где блины символизируют триумфальное шествие, победу солнца над „зимушкой”, и одновременно возникновение новой жизни, оплодотворение, зачатие земли (Пропп 1963). Это значение повторяется и в следующих фразах: „... если б только можно было его *воскресить*, то я бы отдал всё на свете!” (XV: 194) „... неужели и взаправду религия говорит, что мы *встанем* из мёртвых, и оживём...” (XV: 197).

воскресения. Ср: „Пред гробом (...) он [Алёша, Г.Х.] пал, как пред святыней...” (XIV: 325); „... подошёл вплоть ко гробу.”; „Алёша глядел с полминуты на гроб...” (XIV: 327)⁸. Далее: „Да ведь он [Зосима, Г.Х.] во гробе... Но он и здесь... встал...”; „Гроба уж нет...” (там же).

Вопрос Зосимы („Зачем сюда схоронился...”, там же) жестом Алёши („как подкошенный повергся на землю”; XIV: 328) перестраивается и приобретает значение „похоронить себя”. Стало быть, как бы через обратную перспективу, зеркальное изображение сновидения, сцена внушает смерть Алёши и – посредством его смерти – воскрешение Зосимы (Зосима восх. к греч. ζῶον = живой, живущий; см.: Soltész-Szinyei 1875). А *смерть* получает здесь смысл возвращения в гроб. Если взглянуть на связь *гроба* и *мертвеца* (гроб, который закрывает мертвеца кругом) как на семантический повтор, отсылающий к мифологеме *земли* и *зерна* (см. гроб → гребу; грести = рыть землю, копать землю для погребения; Ковач 1994), то придётся сказать, что возвращение в гроб является эквивалентом возвращения (*падать на*) в землю.

Одновременно с метафорической смертью и воскресением Алёши происходит трансформация его жизнеописания в евангельскую историю. Тут за соединением двух историй следует и соединение двух образов, ибо *тихая улыбка*, *кротость* являются атрибутами и Алёши, и Христа: „... – он [Иисус, Г.Х.] говорит с тихой улыбкой (неприменно улыбнулся ей кротко)...” (XIV: 326). Переход в иной, трансцендентный мир (в христианскую мистерию) воплощается в акте *превращения* воды в вино: „... пьём вино новое, вино радости новой, великой...” (XIV: 327). Тут вино ставится в

8 Подобное толкование встречается ещё на похоронах Илюшечки, см.: „В голубом, убранном белым рюшем гробе лежал, сложив ручки и закрыв глазки Илюша (...) весь гроб был уже убран снаружи и внутри цветами (...) Ниночку (...) придвинули вплоть ко гробу (...) отец не выпускает гроб от себя (...) обступили гроб тесною кучкой и стали его подымать (...) она [мать Илюшечки, Г.Х.] вдруг вся затряслась и начала истерически дёргать над гробом своею седою головой (...) Гроб понесли дальше (...) Он [Снегурёв, Г.Х.] был (...) в заботе, (...) чтоб поддержать изголовье гроба (...) поставили посреди [церкви, Г.Х.] гроб (...) стали прощаться и накрывать гроб (...) могильщики гроб опустили (...) будем помнить (...) гробик его...” (XV: 190-196).

позицию евхаристического символа, как кровь Христа. Следовательно, питьё *превращённого вина* являет собой акт мистического соединения с Христом и одновременно принятие жертвы Христовой, ведущее к восстановлению Нового Завета, *брака*.

В вышеуказанную систему в качестве мотива включается ещё одно семантическое единство текста: *обнимать и целовать землю*. Разъяснение мотива снова отсылает нас к детскому воспоминанию Алёши, где раскрывается двойное сакральное значение *объятия*. Тут, по-видимому, мотив наполняется семантикой *лоно, чрево матери*, и *вырывание* из объятий представляется метафорой рождения. Чрево матери является путём в трансценденцию, в иной мир, где жизнь возникает и кончается (согласно мифу, „гроб есть материнское лоно и небо (...) А смерть есть воскресение.”; *Мифы народов мира* 1980-82). Следовательно, объятие заключает в себе *соединяющее начало* и как таковое являет собой преодоление самой фундаментальной оппозиции бытия, жизни и смерти. Путём трансформации связи Алёши и Софьи в связь Христа и Богородицы, объятие приобретает значение *покрова* [см. проявление в келье Зосимы католического креста „с обнимающей его Mater dolorosa” (XIV: 37). Видимо, тут объятие содержит в себе сакральное отношение Матери и Сына, будучи атрибутом как Софьи, так и Богородицы]⁹.

В главе *Кана Галилейская* мотив *объятия* дополняется ещё значением *оплодотворения*. Возобновляется мифический акт священного *брака* Неба и Земли, когда „Небо обнимает Землю в своих горячих объятиях, как Невесту” и „Земля становится чреватой и несёт плод” (Афанасьев 1982: 55). „Тишина земная как бы сливалась с небесной, тайна земная соприкасалась со звёздной...” (XIV: 328). Вторичным объятием является *объятие Алёши*: „Алёша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю. Он не знал, для чего обнимал её, (...) почему ему так неудержимо хотелось целовать её, целовать её всю, но он целовал её плача, рыдая и обливая своими слезами...” (*там же*). Его жест, с одной стороны, следует признать как реализацию

9 Тут нет места, чтобы подробно показать важное для романа мифопоэтическое функционирование мотивов *леса и ночи*, развёртывающихся и соотносящихся одинаково с подразумеваемым значением *объятия*.

поучений Зосимы, и одновременно он содержит в себе воспроизведение падения зерна, а стало быть и принятие страдательного начала [ср.: „... оставшись один, *пади на землю и целуй её, омочи её слезами твоими, и даст плод от слёз твоих земля...*” (XIV: 291); „Люби повергаться на землю и лобызать её.” (XIV: 292)]. С другой стороны, поворот направления объятия получает здесь смысл: *излучение соединяющей силы*.

В этом контексте Алёша выступает как культурный герой обряда инициации, и задача его в том, чтобы, соединяя основные бинарные оппозиции (земли и неба, света и мрака и т. д.) воспроизвести изначальное, мифическое состояние и, стало быть, создать *мир*, космос, гармонию для человеческой общины. Так и надлежит воспринимать жест *целовать землю*: как стремление к созданию *Целого*. В этом и раскрывается, по-видимому, полное значение имени Алексея, восх. к греч. *Ἀλέξιος*”, означающее *посредник, защитник, покров, защита от бедствий* (Флоренский 1990). И одновременно это разъясняет сюжетную функцию героя.

Митя. „Головой вниз и вверх пятami” как мистериальный мотив

В случае Мити Карамазова каждая фаза его пути, ведущая к осознанию архетипа, является полностью изложенной, в отличие от „открытой” судьбы Ивана и Алёши. Таким образом, его фигура занимает как бы центральное место между двумя братьями. Поклон Зосимы перед Дмитрием представляется герою как катализатор внутреннего сдвига: „Став на колени, старец поклонился Дмитрию Фёдоровичу в ноги полным поклоном (...) лбом своим *коснулся земли*.” → „Дмитрий Фёдорович стоял (...) как поражённый: ему поклон в ноги – что такое?»; „Наконец вдруг вскрикнул: «О боже!» – и, закрыв руками лицо, бросился вон из комнаты.” (XIV: 69-70).

Первой ступенью процесса осознания, по всей вероятности, следует считать разговор с Алёшей в *роще обилия*, покрытой деревьями, кустами, как бы в плодородном храме матери-земли Деметры, где Дмитрий „намерен уже всё говорить” (XIV: 97); „деревянный зелёный стол, *врытый в землю*” (XIV: 96) представляет собой символ тесной связи с землёй *сырой*, см.: „... от дерева пахло сыростью.” (*там*

же). Главной идеей стихотворения Шиллера *Элевзинский праздник*, гимна к Церере-Деметре, прочтённого Митей, является, в том числе, возвращение к божественному лону Земли и возобновление *вечно́го брака с рождающим лоном*, что одинаково принесёт освобождение, воскресение и природе, и человеку.

С древней матерью-землёю
Он вступи в союз навек. (XIV: 99)

В центр романной судьбы Мити ставится следующий вопрос: „... как я вступаю в союз с землёю навек?” (*там же*). Тут одновременно даётся своеобразный ответ, определяющий дальнейший сдвиг героя: „Я не целую землю, не взрезаю ей грудь...” (*там же*) → „... если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головой вниз и вверх пятнами, и даже доволен, что именно в унизительном таком положении падаю...” (*там же*).

В этой фразе легко заметить позицию *рождения*. Затем всё это проявляется как ассимиляция понятия *карамазовщина*, „потому что я Карамазов” (*там же*). Достижение солнца, светлого рационального начала [символом которого является *первый горячий луч Феба златокудрого* (XIV: 370)] для Мити становится возможным только посредством *спускания вниз, превращения*: „полечу в бездну” → „в самый глубокий позор разврата” → „как в яму с горы падают” (XIV: 97) → „запоём из недр земли трагический гимн к богу” (XV: 31). Видимо, эта *направленность* определяет путь Мити к Христу; см. разговор с ямщиком по дороге в Мокрое: „... когда сын божий на кресте был распят и помер, то сошёл он со креста прямо во ад и освободил всех грешников, которые мучились.” (XIV: 372). Путь, ведущий вниз к богу (см. у греков *Дионисий – категемон*, учитель *пути, ведущего вниз*, или же христианскую вариацию *Сошествие в ад*), как вход в *иное царство, подземный мир*, представляет собой метафору смерти и возвращения из смерти, то есть оживания. Разумеется, именно эта сущность отражается в предупреждениях самого Мити: „... завтра жизнь кончится и начнётся (...) мир на новую улицу вышел.” (XIV: 97).

Мистерияльное действие обычно выражается в форме драмы, трагедии, (см. „перейдём на мою *трагедию*”, „в

моей трагедии”, „это драма и произошла она там”). Локус мистерии (далее: оргии, пира) представляет собой *Мокрое*, увлажнённую, мокрую, а, стало быть, плодородную землю, где идёт дождь. Происходящие тут события целиком можно признать кульминацией истории Дмитрия, являющейся неким обрядом, ритуалом или метафорическим рождением, инициацией героя. Одновременно сцена со своей мотивикой и семантикой отсылает нас к *Кане Галилейской* и выступает, таким образом, как мирская парафраза библейской сцены. См. ещё: „Это была та самая ночь, а может, и тот самый час, когда Алёша, упав на землю, «исступленно клялся любить её во веки веков».” (XIV: 369).

Будучи катализатором процесса прозрения Мити, *винопитие* знаменует собой акт вступления в культ и характеризует тогда ещё бессознательное положение героя: „В Грушеньке и в загадочном тоне нескольких фраз её он ещё ничего не понял...” (XIV: 378); „... что-то вдруг поразило его в лице Грушеньки, и в тот же миг что-то совсем новое промелькнуло и в уме его – странная новая мысль!” (XIV: 386). „[Митя, Г.Х.] (...) вдруг выпил весь свой стакан один, никого не дождавшись.” (XIV: 378) → „Он был вне себя от восхищения, увидев, как она [Грушенька, Г.Х.] хлебнула из стакана вино.” (*там же*)¹⁰. Мотив одновременно наполняется значением *возвращения в детство*: „Всё лицо его вдруг изменилось, (...) в нём явилось как бы что-то младенческое, (...) с детской улыбкой (...) На Грушеньку смотрел непрерывно смеясь...” (*там же*), а также *начала созерцания*, через символ *курение табака*. Процесс обретения самосознания в дальнейшем будет сопровождаться мотивикой смеха и плача¹¹. Элемент *карнавала* вводит в разговор Максимов,

10 См. далее: „Грушенька закричала первая, чтоб ей дали вина...” (XIV: 390) → „... пойду теперь вина напьюсь, пьяна хочу быть, сейчас пьяная плясать пойду...” → „Опьянела я теперь, вот что... А ты не опьянел. А Митя чего не пьёт? Что ж ты не пьёшь, Митя, я выпила, а ты не пьёшь...” → „Пьян! И так пьян... и от тебя пьян, а теперь и от вина хочу.” → „Он выпил ещё стакан...” Далее: „Митя, не давай мне больше вина, просить буду – не давай. Вино спокойствия не даёт.” (XIV: 396, 397).

11 Как известно, в фольклоре глубинная связь смеха и плача всегда указывает на победу над смертью посредством ритуального смеха, а следовательно, и на пробуждение новой жизни и плодородия земли. Согласно такому представлению, при помощи сме-

который связывает мотивы следующим образом: „мы тогда все вино пили” → „Буало, какой смешной наряд” → „он в маскарад собирается” (XIV: 382), потом далее: „оргия” → „весенние игры”. Одновременно он трансформирует культ как в славянские народные традиции (весенние игры = масленица), так и в греческую мифологию¹²: „Ты Сафо, я Фаон.” (*там же*)¹³. По всей вероятности, глубинное ядро в обоих обрядах представляет собой акт превращения и природы, и человеческой души (Пропп 1983). Это отражается в значении *маскарада*, символа метаморфозы. Сам Дионисий меняет формы воплощения: лев, медведь или будра, виноградная кисть и т. д. Видимо, с этой позиции позволительно рассматривать ипостаси Мити (*зверь* → *злое насекомое* → *муха* → *дикарь* → *смердящее насекомое* → *виноватая собачонка* → *подлый гад*) и многократные акты превращения, происходящие в Мокром: „... две девки переоделись в медведей, а Степанида, бойкая девка с палкой в руке, представляя вожака, стала их «показывать».” (XIV: 392)¹⁴.

Наряду с этим, проявляющийся в Мокром мотив солнца („солнце берегут на всю летнюю ночь”) следует считать

ха открывается переход между двумя мирами (мир мёртвых ↔ мир живых) (Пропп 1963). Такая же функция раскрывается в следующей сцене: „... вдруг он [*Митя, Г.Х.*] совсем неожиданно... залился слезами...” (XIV: 377) → „... он рассмеялся (...) своим коротким (...) смехом.” → „Ха-ха!” → Максимов „отхихикнулся” → „... хи-хи, – хихикнул, закончив, Максимов.” → „Калганов так и залился самым детским смехом...” → „... крикнул он [*Митя, Г.Х.*] хохоча...” (XIV: 378-381) → „Она [*Грушенька, Г.Х.*] (...) горько плакала...” (XIV: 395).

12 Тогда как определение Калгановым обряда в качестве *свинства* раскрывает римские корни этой мистерии, точнее, культ Сатурна, в котором содержится жертвоприношение свиней, что возбуждает плодородие борозд земли (Пропп 1963).

13 *Faunus* → *Пан* восходит к Дионисию, поскольку Пан представляет собой соединяющее всё божество, это любитель вина и оргий, принадлежащий к свите Дионисия (Kegényi 1988).

14 Участники мистерии чувствуют себя охваченными Богом или божьими животными. Аналогично, гости в Мокром: „Свинушка хрю-хрю, хрю-хрю, / Телочка му-му, му-му, / Уточка ква-ква, ква-ква, / Гусынька га-га, га-га. / Курочка по сенюшкам похаживала, / Тюрю-рю, рю-рю, выговаривала, / Ай, ай, выговаривала!” (XIV: 397).

символом *воскресения* Мити, который тут выступает „как бы в своём *родном* элементе” (XIV: 390): „первый горячий луч златокудрого Феба”¹⁵ → „восхваляю небо и *солнце*” → „... я существую, *солнце вижу*, а не вижу солнца, то знаю, что оно есть. А знать, что есть солнце, – это уже вся жизнь.” (XV: 31). Разумеется, и этот ряд включается в парадигму *косые (божьи) лучи заходящего солнца* → восход солнца на пире в Кане Галилейской → блины.

Присутствие на *карнавале* и участие в мистерии представляется герою Достоевского как осознание мифологемы. Это выражается у Мити в направленности и движении в сторону Грушеньки. Она в данном контексте выступает как ипостась Богородицы: „Ибо люблю *царицу души моей* (...) паду пред нею...” (XIV: 372) → „... в этой самой комнате, (...) где и я *обожал... мою царицу!*” (XIV: 376)¹⁶. Начало обряда отмечается закрытием дверей, что одновременно приобретает здесь смысл *раскрытия храма*: „Туда и дорога!” (XIV: 390). „Грушенька расположилась в самых дверях...” (XIV: 390), то есть на пороге *двух миров*. Её кресло, таким образом, приобретает значение *престола*, алтаря. А комната с занавеской (за престолом) по ходу обряда получает функцию *святилища, храма*. Исчезновение за занавеской и появление из-за занавески можно рассматривать как мистерию видения и исчезновения божества/ богини, см.: „Митя глянул *за занавесы* – она была там. Она сидела *в углу*, на сундуке, и (...) горько *плакала...*” (XIV: 395); „... говорила сентенциозно Грушенька с *блаженным видом* в лице...” (XIV: 392); „Кабы богом была, всех бы людей простила: «Милые мои грешнички, с этого дня прощаю всех».” (XIV: 397). С этой позиции надлежало бы осмыслить жест

15 Phoebus есть ипостась, выражающаяся в символе Солнца, греческого Аполлона, божества гармонии, порядка (*Мифы народов мира* 1980-82).

16 Позванные на пир девки также являются представителями этого материнского начала. Ср.: „А девок можно поднять как тогда, *Марью* особенно, Степаниду тоже, Арину.” (XIV: 374) → „А главное – девок, девок, и *Марью* чтобы непременно...” (XIV: 375) → „Девочка пришла только три, да и Марья ещё не было.” (XIV: 384) → „*Веселей, Марья...*” (XIV: 392). Разумеется, заключение стишка есть якобы повтор, трансформация в исходную парадигму: „Купчик будет торговать / А я буду *царевать*” (XIV: 393).

Мити: он целует „её платье, грудь и руки” (XIV: 339). Как известно, целование платья, покрывала Богородицы, расценивается как поклон перед ней. В данном контексте *занавеска* приобретает упомянутое сакральное значение покрывала, см. далее: „Ах вы *сени, мои сени*” (XIV: 398), то есть покров (Даль 1978-1980). Видимо, с этой точки зрения стоило бы толковать фразу Грушеньки: „А мы пойдем с тобою лучше землю пахать. Я землю вот этими руками скрести хочу.” (XIV: 399).

Кульминацией обряда инициации является соединение с божеством или с богиней. Аналогично, процесс соприкосновения Грушеньки с Митей движется через непрерывные взаимные притяжения и взаимоотталкивания к конечному соединению, объятию: „Митя (...) глядел (...) на улыбку её, и вдруг, крепко *обняв её*, бросился *её целовать*.” (XIV: 396); „Митя кинулся к ней, схватил её на руки и побежал со своею драгоценною добычей за занавески.” (XIV: 398). Тут, видимо, возобновляется семантическое единство *обнимать и целовать Её*. На него можно смотреть как на метафору рождения, маркирующую образы Алёши и Мити: „сжимал её в объятиях” → „Митя склонился головою к ней на грудь” (XIV: 399) → „во всём доме воцарилась как бы внезапно *мёртвая тишина*” (*там же*); „*колокольчик звенит*” (*там же*) → „О господи, я *воскрешён*” (XIV: 414).

В главе *Хождение души по мытарствам* и в её продолжении действие уже *помазанного* Дмитрия позволительно рассматривать как три фазы принятия жертвы, чем поддерживается возникновение аналогии между Митей и архетипическим для него образом Христа. При таком подходе пир в Мокром становится сюжетным повтором библейской *Тайной вечери*, Митя говорит, что он в двадцать лет жизни не научился бы столькому, сколько узнал в эту *проклятую ночь*; „... все вы соблазнитесь о Мне в *эту ночь*...”, – говорит Марк (14: 27).

Первую фазу представляют мотивы *плача и слёз*, содержащие в себе воскресающее начало: „И он упал на стул и (...) заплакал.” (XIV: 418). Вторая фаза – примирение и молчание: „... молчи, сердце./ Терпи, смирайся и молчи!” (XIV: 425). Тут стоит по аналогии рассмотреть молчание Христа в *поэме* Ивана, наступает акт жертвоприношения, что отмечается, во-первых, принятием *чаши*, во-вторых –

переодеванием. Ср. известные слова Христа: „Отче! О, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо меня! впрочем не моя воля, но Твоя да будет.” (Лука 22: 42). Аналогично в тексте: „Митя сначала *отказался от стакана* (...) но потом сам попросил и *выпил с жадностью*.” (XIV: 449). Далее: „... сняли с него багряницу, одели Его в собственные одежды Его и повели Его, чтобы распять Его.” (Марк 15: 20). Аналогично, Мите „надо одежду снять” (XIV: 434), то есть *кровавую рубашку*. Последние слова Мити „я вас не виню, я готов” (XIV: 458) также можно определить как возобновление известных слов Христа: „Отче! в руки Твои предаю дух Мой.” (Лука 23: 46) или: „Отче! прости им, ибо не знают, что делают.” (Лука 23: 34).

Иван – „Обетованная земля”

Катализатором внутреннего сдвига Ивана, по всей вероятности, служит разговор с Алёшей, который оказал большое влияние и на самого Алёшу. Получается, таким образом, что знакомство двух братьев (см. главу *Братья знакомятся*) можно охарактеризовать как стремление героев найти общий знак друг в друге или обменяться знаками¹⁷.

Знакомство получает здесь смысл *открыть общее братское начало*: „... жажда – то эта жизнь, несмотря ни на что, в тебе она тоже непременно сидит...” – говорит Иван (XIV: 209).

Вступление в сферу основного мифа, в общую семантическую систему, в этом случае происходит путём такой символической, зашифрованной для читателя коммуникации, какой является и акт угощения, общей еды¹⁸. Тут *чай*

17 Напр.: „... засмеялся Иван (...) → засмеялся и Алёша.” (XIV: 209); или: „... улыбнулся вдруг Иван... как маленький *кроткий мальчик*.” (XIV: 215). Видимо, атрибуты Алёши (*кротость, детская улыбка*) проявляются на лице Ивана в качестве знака *божественного начала*. Обратный процесс можно заметить при разговоре Алёши с Ракитиным: „Знаешь, ты совсем *переменился в лице*. Никакой этой кротости прежней пресловутой твоей нет.” (XIV: 308). Даётся и смысл этого *изменения*: „... лицо его выражало страдание...” (*там же*).

18 О ритуальной функции общей еды и его значении в романе см. Фарино 1992: 135, где акт *чаепития* воспринимается как символ выздоровления, оплодотворённости и приобретения изначального состояния, стало быть, воскресения.

рассматривается как средство, ведущее в иную реальность, и, таким образом, как семантический эквивалент *вина*. Тем самым мотив чая включается в парадигму *вино* → *уха* (*рыбный суп*) как символы Христа, активизирующие тему жертвоприношения. Однако в парадигму, в качестве завершения, включается и мотив *клейких листочков*; *клей* восходит к значению „илистый, жирный”, тяжёлая, жирная, вязкая почва (Фарино 1992: 148). Таким образом, мотив *клейких листочков* позволительно считать метафорой плода увлажнённой земли, что поддерживается обстоятельством наступления *весны*; см.: „распускающиеся *весной листочки*” (XIV: 210). Следовательно, *чай* являет собой уже семантический эквивалент *слёз*: мокрота → весенний дождь, оплодотворяющий землю. Одновременно мотив *клейких листочков* выступает как семантический повтор *божских лучей* (Фарино 1992: 142); см. в поучениях Зосимы: „Каждый *листик*, каждый *луч* божий любите.” (XIV: 289). Совершенно очевидно, что этот мотив является составной частью парадигмы, символизирующей рождение, духовный переворот в жизни героев, см.: *косые лучи заходящего солнца* (Алёша – Зосима) → *первый горячий луч златокудрого Феба* (Дмитрий).

Перекодированный мифопоэтическими мотивами сюжет эксплицируется и в виде двух рядов утверждений. Один из них, на уровне фраз, ведёт к смерти: „поеду лишь на кладбище” → „там *лежат покойники*” → „*паду на землю*” → „*буду целовать* эти камни и плакать над ними” → „я буду счастлив, *пролитыми слезами* моими” (XIV: 210). Однако на уровне жестов и подсознательных оговорок весь этот процесс сопровождается такими моментами как: „*желторотый*” → „*свежий (...)* мальчик” (XIV: 209) → „*тут чревом* любишь” → „*первые свои молодые* силы” (XIV: 210) → „я убеждён как *младенец*” → „*улыбнулся (...)* Иван, совсем как *маленький кроткий мальчик*” (XIV: 215). Таким образом смертоносное значение первого ряда перекодировается в ряд атрибутов рождения, детского существования и придаёт ему значение „смерть как рождение”. Всё это подтверждается и реакцией Алёши: „... надо *воскресить* твоих *мертвецов*...” (XIV: 210).

Вышеизложенная эволюционная цепь ведёт через прочувствованную Иваном оппозицию *Бога* и созданного им

мира к поэме *Великий инквизитор*, которую позволительно рассматривать как попытку героя преодолеть эту оппозицию путём создания поэтического текста. Поэму можно определить как некую *словесную мистерию, инициацию*, активизирующую весь мифопоэтический потенциал романа. Жанр поэмы сам Иван определяет как мистерию *плачущей Богоматери*. Её образ связан с *гробом*, который „весь в цветах”. Будучи атрибутами, символами Богоматери (см. народное название *Цветочная*, *Мать-Земля*, *Софья*, *Премудрость Божья*), цветы являются носителями семантики исцеления, воскресения умерших (Фарино 1992: 145). Произнесённые слова Христа („Талифа куми” – „и восста девица”) представляют собой ядро и дешифровку всей сцены. „Девочка подымается в *гробе*, садится и смотрит, улыбаясь, удивлёнными раскрытыми глазками кругом. В руках её *букет белых роз*, с которыми она лежала в гробу.” (XIV: 227).

Видимо, мотивы основного мифа кульминируют в образе Христа из поэмы. Именно мотив *косых лучей заходящего солнца* → *первых горячих лучей златокудрого Феба* трансформируется в образ Христа: „*Солнце любви* горит в его сердце, *лучи Света*, Просвещения и Силы текут из очей его и (...) исходит целящая сила.” (XIV: 227). В то же время, находясь в рамках исходной мифологемы, такое *словесное, творческое* соприкосновение с земным началом отражается в системе жестов Ивана: „Иван сидел, зажав себе уши руками и *смотря в землю*, но начал дрожать всем телом.” (XV: 83); „... было в этом лице что-то как бы *тронутое землёй*, что-то похожее на лицо помирающего человека.” (XV: 115).

Не подлежит сомнению, что *жёлтые глаза*, с одной стороны, указывают на болезнь, *борьбу с Богом*, но с другой стороны, по всей вероятности, как бы сменяя собой мотив *желторотости*, являются знаком возвращения к детству, принятия детского начала: „... вскричал Иван с (...) *детскою радостью*...” (XV: 79). Видимо, в названии болезни Ивана, „белая *горячка*”, возобновляется звукосочетание *-гор-* и сегмент лексемы *горит*, заключающие в себе значение соприкосновения с трансценденцией, одновременно знаменуя направление внутреннего сдвига героя: „*первый горячий луч Феба златокудрого*”, „*обрывки мыслей* (...)

загорались, как звездочки” (XIV: 325), „что-то горело в сердце Алёши” (XIV: 327), „солнце любви горит в его сердце” (XIV: 227), „поцелуй горит на его сердце” (XIV: 239).

Разумеется, при помощи семантики *поцелуя* Христа-Алёши значение болезни перекодируется в значение *исцеления* – „... я, может быть, себя хотел бы *исцелить* тобою...” (XIV: 215) – и становится метафорой воскресения во Христе. См. парадигму: солнЦЕ – сердЦЕ – ЦЕЛящая сила – ЦЕЛует – поЦЕЛуи, где целовать имеет значение исцелить, сделать целым, воскресить (Ковач 1987)¹⁹.

В заключение мы должны коснуться, хотя бы вкратце, ещё одного вопроса. Дело в том, что в развязке романских судеб трёх братьев мы находим разные пути создания и ощущения основного мифа, что одновременно указывает на разные типы прозрения. Разумеется, это различие имеет свои корни в индивидуальных моделях сознания и поведения героев. По всей вероятности, тут скрывается такая сакральная проблематика как визуальный и вербальный подход к божественной субстанции, более того, эстетическое и этическое утверждение её.

Мифологизированное сознание Алёши, которое полностью лишено какой бы то ни было оппозиционности, по-видимому, связано с эстетическим мироощущением героя. Это свойство обнаруживается путём проявления в мотивационной структуре комплекса понятий *картина, образ, икона, лицо*. Лицо Алёши по ходу сюжета занимает позицию нарративного аналога иконы, излучающего откровение в трансцендентный мир для других героев.

Вера Ивана в слово, – „... верую в Слово, (...) которое есть само бог...” (XIV: 214) – с одной стороны, связывается с аналитическим, логическим подходом к божественной сущности, с другой стороны – с возвышенной этикой.

Митя, по всей вероятности, стоит между этими двумя полюсами. Именно внутренняя согласованность морального

¹⁹ Хотя тут нет места вдаваться в подробные объяснения, всё же необходимо сослаться на проблему связи Ивана и Смердякова. Согласно своему загадочному рождению и детству, Смердяков тут выступает как *шаман* → *священник* → *повар*, „артист (...) на уху” (XIV: 113). Таким образом он является исполнителем, приносящим в жертву Ивана. Его самоубийство следует осознать как элемент оппозиции *креста* (Иван) и *виселицы* (Смердяков).

решения и осуществления архетипических схем помогает ему двигаться к развязке.

ЛИТЕРАТУРА

- Афанасьев, А. Н.
1982 *Древо жизни. Избранные статьи*, М. 1982.
- Даль, Вл.
1978-1980 *Толковый словарь живого великорусского языка*, М. 1978-80: I-IV.
- Достоевский, Ф.М.
1972-1990 *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Л. 1972-1990.
- Дурылин, С.
1928 *Об одном символе у Достоевского*, в: *Достоевский, „Труды Государственной Академии художественных наук“*, Литературная секция, М.1928:
III: 163-198.
- Иванов, В.
1916 *Борозды и межи. Опыт эстетические и критические*, М. 1916.
- Ковач, А.
1987 *Сюжетная память в персональном повествовании (жанрообразование в „Великом инквизиторе“ Достоевского)*, “Studia Russica”, Budapest 1987: XI: 92-117.
1994 *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*, Frankfurt am Main 1994.
- Мифы народов мира*
1980-82 *Мифы народов мира*, ред. С.А. Токарев, М. 1980-82: I-II.

- Ожегов, С.
1989 *Словарь русского языка*, М. 1989.
- Поэтика*
1982 *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ*, сост. Д. Кирай и А. Ковач, Budapest 1982.
- Пропп, В. Я.
1963 *Русские аграрные праздники*, Л. 1963.
- Русские имена*
1993 *Русские имена. Народный календарь*, Архангельск 1993.
- Словарь русского языка*
1984 *Словарь русского языка*, М. 1984: I-IV.
- Стихи духовные*
1991 *Стихи духовные*, сост. Ф.М. Селиванова, М. 1991.
- Топоров, В. Н.
1973 *Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. (Преступление и наказание)*, в: *Проблемы поэтики и истории литературы*, Саранск 1973: 91-109.
- Фарино, Е.
1992 *Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты. (Пушкин – Достоевский – Пастернак)*, в: *Традиции и новаторство*, СПб. 1992: 123-164.
- Федотов, Г.
1991 *Мать-Земля*, в: *Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам*, М. 1991: 65-78.
- Флоренский, П.
1990 *Имена, „Опыты. Литературно-философский ежегодник”*, М. 1990: 351-422.

- 1993 *Иконостас. Избранные труды по искусству*, СПб. 1993.
- Фрейденберг, О. М.
1927 *Поэтика сюжета и жанра*, Л. 1927.
- Kerényi, K.
1988 *Mi a mitológia?*, Budapest 1988.
- Soltész - Szinyei
1875 *Görög-magyar szótár*, Sárospatak 1875.
- Vasmer, M.
1953 *Russisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1953: I-III.

ОБРАЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М. БУЛГАКОВА КАК СИМПТОМ ЭВОЛЮЦИИ В КУЛЬТУРЕ

Миха Яворник

Ю.М. Лотман, ссылаясь на рассуждения З. Фрейда и К. Леви-Строса, обратил в 1970 году внимание на параметры, которые могли бы послужить основой для разработки типологии культуры, что, в свою очередь, позволило бы сделать шаг вперёд в понимании эволюции человеческой мысли.

Лотман в своих рассуждениях опирается, главным образом, на результаты этнографических и социологических исследований, принимая во внимание преимущественно те положения, в которых культура понимается как система дополнительных ограничений, стоящих на пути натурального, естественного поведения человека.

При создании типологии культуры Лотман основывался на понимании запрета как отличительного признака, позволяющего (с психологической точки зрения) сформулировать гипотезу о существовании двух типов культуры: так называемой культуры стыда (индивид избегает запретного из-за своей принадлежности к кодексу, в котором узаконены ограничения) и культуры страха (индивид соблюдает запрет из страха перед репрессией) (см. Лотман 1970).

Развивая эту идею, представленную в работах Лотмана лишь эвристически, хотя плодотворно и интересно, можно достаточно легко связать представление о двух типах культуры с никогда не теряющим своей актуальности вопросом о соотношении „я” (индивидуума) и „он” (общества). Индивид не может рассматриваться как явление изолированное, замкнутое на самом себе, а только во включении его в определённую группу (родственную, сословную, профессиональную). Вполне логично, что группа диктует индивиду определённый тип поведения, который он вынужден принять, если хочет и дальше оставаться членом группы. Природа ограничений, устанавливаемая группой для индивида, существенно отличается от того типа поведения, который характерен для отношения группы и принадле-

жащего к ней индивида к не-членам группы, к другим. Принимая во внимание тезис Лотмана о двух типах культуры, можно заключить, что отношение индивида к группе, в которую он включён, определяется так называемой нормой или кодексом чести „стыда” и нарушение его для индивида равноценно совершению бесчестного и постыдного поступка. Важно подчеркнуть, что на так называемый кодекс чести решающее воздействие (во всяком случае, в европейской культуре) оказало христианское вероучение. Норму, а вслед за ней категорию запрета определяет слово Божье, записанное в Священном писании, устанавливающее недвусмысленную норму отношения личности как к вере и к Богу, так и к ближнему. Естественно: значение и ценность этических компонентов из *Ветхого Завета* переносится в *Евангелия*, где носителем этического начала является Иисус Христос.

Чувство страха иначе определяет отношение индивидуума к другим, к не-членам группы, проявляясь чаще всего как страх перед другими, страх перед институцией, властью, репрессивным органом.

В истории переплетаются, поочерёдно преобладая, оба типа культуры. Если, как отмечает Лотман, основу регуляции первоначальных запретов для человека представляла (в соответствии с физиологическими потребностями, естественно) система, базирующаяся на чувстве стыда, то в процессе модификации человека в *homo politicus* основной движущей силой культуры становится чувство страха. Страх оказывает первостепенное воздействие на формирование отношения индивида к государству, то есть к тому, что в данный момент доминирует как форма культуры.

Переплетение, взаимопроникновение так называемых сфер стыда и страха можно считать третьей фазой развития: на базе общей государственной организации появляются новые по своим признакам самоорганизующиеся группы (связанные соседскими, родственными или, скажем, профессиональными или политическими взаимоотношениями). Каждая из этих групп расценивает себя в качестве одной из ветвей высшей организации, то есть той, что управляет другими частями общества; регуляция, основывающаяся на чувстве стыда, чести (т. е. принадлежности к своей группе) становится признаком высшей организации. В процессе

демократизации жизни проявляется стремление к тому, чтобы культура стыда стала единственным регулятором поведения. Стремление к этому наиболее очевидно проявляется в противоречивом, на первый взгляд, чувстве: стыдно, чтобы человеком владел страх. Примеров ярко выраженной регуляции подобного рода в русской литературе можно найти достаточно, например, смерть Андрея Болконского в *Войне и мире* Л. Толстого: именно благодаря априорному восприятию храбрости как высшей ценности, Болконский, ценой самой жизни, не смеет поддаться чувству страха. Другой яркий пример – из пушкинского романа в стихах *Евгений Онегин*: поэт Ленский соглашается на дуэль с Онегиным из страха перед стыдом.

Похоже, что тезис Лотмана о сферах стыда и страха, решающим образом детерминирующих две (доминантных) формы культуры, фактически был порождён материалом, предлагаемым художественной литературой, искусством. Специфика эта наглядно прослеживается на примере творчества Михаила Булгакова. В его творчестве просматриваются различные этапы, отвечающие определениям, данным Лотманом так называемой культуре стыда и культуре страха. Внимательное изучение произведений Булгакова позволяет установить, что они содержат в себе свидетельства постепенного перехода из сферы стыда в сферу страха. Так определения, касающиеся дореволюционного периода до 1917-ого года, вполне соответствуют культуре стыда, тогда как в произведениях, связанных с новым советским периодом, встречаются черты, присущие культуре страха.

Аргументируя приведённую выше гипотезу, мы будем рассматривать лишь положение булгаковского литературного героя на разных этапах творчества писателя. Интересно, что во все периоды творчества особое (ценностное) место занимает образ врача. Конечно, это не случайно: Булгаков сам был врачом, вошедшим в мир литературы как скрупулёзный наблюдатель описываемых событий, то есть он сам следил за течением болезни, за операциями, за процессом лечения больного. Следует отметить, что на раннем этапе, когда создавались первые рассказы Булгакова, появляется образ врача, окрашенный в автобиографические тона, верно следующего основным профессиональным заветам, определяющим роль и поведение врача. В *Записках*

юного врача Булгаков, почти как в манифесте, высказывает мысль о том, что профессиональный врач в борьбе за жизнь человека не должен останавливаться ни перед какой преградой. Жизнь является одной из наивысших ценностей. Совершенно очевидно, что здесь писатель имплицитно выражает идею, характерную, по определению Лотмана, для культуры стыда. То есть человек ни за какую цену не смеет предавать своей чести и позорить кодекс, господствующий в определённой профессиональной (врачебной) среде, для которой наиболее ценным является этический компонент: помогать человеку во что бы то ни стало.

Кажется симптоматичным, что во время войны этот автобиографический персонаж, врач, начинает модифицироваться. Автобиографический рассказ врача начинает вытесняться рассказом о враче: записки врача попадают в руки литератора, который рассказывает о их судьбе и о жизни врача. Дистанция по отношению к врачу, выразившаяся в переходе рассказа от первого лица к третьему, не являлась бы ничем удивительным, если бы она одновременно не свидетельствовала о трансформации главного героя и о новой ступени в авторефлексии Булгакова. В отличие от врача, который, следуя профессиональному кодексу, верит в своё призвание любой ценой помогать всем, кто нуждается в помощи, врач-рассказчик в новелле на военную тему *Необыкновенные приключения врача* – это человек разочаровавшийся, отчаявшийся в своей судьбе и жизни, охваченной военным круговоротом. Изменения в характере повествования – многочисленные эллиптические конструкции с отсутствием логической последовательности и связи отдельных частей, новое положение главного героя – свидетельствуют о разрушении фундаментальных представлений о статусе и роли врача в обществе и, вместе с тем, об изменении системы ценностей. В военных рассказах совершенно очевидно, что именно война виной тому, что все прежние взаимоотношения перевернуты с ног на голову; впоследствии становится всё более очевидным бессилие врача, его неспособность следовать собственному этическому императиву. Он теряет силы в борьбе с обстоятельствами, и уже не кажется странным, что образ врача начинает постепенно уступать место другому образу – образу писателя, которому ещё предстоит завоевать своё место в истории,

чтобы взять на себя роль, некогда принадлежавшую врачу: роль носителя этического начала, то есть роль представителя культуры стыда. Изменения в структуре произведений Булгакова можно понимать как отражение больших социальных перемен, когда с установлением нового общественного порядка в России произошла также замена доминант в культуре: некогда преобладавшее чувство стыда уступает место сначала чувству потерянности и бессилия, а позднее – как в реальной советской действительности, так и в творчестве Булгакова – всё сильнее проявляются элементы чувства страха. Страх становится одним из центральных идейно-тематических центров, узловым моментом в творчестве зрелого Булгакова, а также основной движущей силой отношений в обществе в период господства культуры страха: во времена сталинской диктатуры.

Трансформация врача в писателя хронологически относится к периоду двадцатых годов, как можно заключить по рассказу *Записки на манжетах*. Заметна существенная разница между образом главного героя, врача, и образом литератора. Если для *Записок юного врача* характерен герой с биографией, с ясной предысторией (окончил медицинский институт и стал врачом), с чётко вырисовывающимся будущим и ясно сформулированным этическим императивом, то для героя *Записок на манжетах* характерно отсутствие биографии: он начинающий литератор, которому ещё только предстоит утвердить своё место в столкновении с миром, осознать ценность своего призвания. Рассказчик-писатель – бездомный, испуганный и потерявшийся в новом мире человек, лишённый даже права писать. Состояние смятения отражается и в оформлении словесного материала. Всё чаще появляются короткие, усечённые, эллиптические предложения, не имеющие между собой логической связи. Эти алогизмы следует понимать как отражение крушения старой системы ценностей, причём особое внимание в этом процессе уделяется конфликту творческой личности писателя с самим собой. Этот конфликт особенно резок в рассказе фельетоне *Вечные странники*, где герой не может решить, писать ли ему по заказу, ради денег, революционные драмы или оставаться верным художественной правде, то есть старым ценностям; после колебаний писатель всё-таки решает следовать этическому императиву и своей правде.

Итак, решение писателя – это его первая попытка утвердить ценность этического начала в мире, которым владеют смятение, потерянности и страх. Причём образ литератора постепенно приобретает функцию, некогда присущую образу врача: он становится носителем свободы, чести и этического начала. Трансформацию образа врача в образ литератора следует понимать как попытку оживить категории, являющиеся основополагающими компонентами культуры стыда.

Процесс утверждения образа писателя в качестве носителя культуры стыда развивался в творчестве Булгакова постепенно и довольно долго, в этом процессе неясным ещё оставалось представление о роли писателя. Особое значение имел образ учёного-профессора, он также несёт функцию, подобную функции образа врача в ранних произведениях. Профессор – человек активный, пытающийся управлять действительностью и своей экспериментальной деятельностью способствовать общественному прогрессу. В стремлении делать добро, то есть оставаться верным своей профессиональной сословной принадлежности, профессор становится, подобно врачу, пассивным объектом, чаще всего из-за непонимания перемен, которые несёт с собой новое время. В повести *Роковые яйца* профессор Персиков становится жертвой выдвигенца Рокка. Из-за своей слепой веры в человека Персиков выдаёт Рокку волшебную формулу, которую тот использует в корыстных целях. Вину за пагубные последствия случившегося толпа взваливает на профессора и убивает его. Развязка повести показывает, что возрождение старой ценностной и архетипической схемы, присущей культуре стыда, невозможно. Вышедшая в 1925 году повесть *Собачье сердце* ту же проблему ставит иначе. Герою этой повести, тоже профессору, удаётся скрыть свои научные открытия от незрелого и бюрократившегося общества. Он остаётся верен своему этическому императиву, уйдя в мир личной жизни, укрывшись от новой культуры, от нового мира. Развязка этой повести важна для понимания эволюции творчества Булгакова. Здесь недвусмысленно высказывается мысль о том, что личность, исповедующая определённый этический кодекс (делать добро), совсем не обязана во что бы то ни стало обнародовать своё этическое призвание, достаточно сохранить связь с людьми, способны-

ми в благоприятный исторический момент вдохнуть жизнь в утраченные категории, отличающие культуру стыда.

После 1925 года в творчестве Булгакова становятся заметны признаки варьирования мотивов, а также переоценки прежней аксиологической парадигмы: мотива врача и профессора-учёного¹. Варьирование мотивов в различных контекстах следует понимать как стремление автора создать художественный образ, который бы являлся откровенным носителем культуры стыда. Подтверждением этому являются тексты писателя, в которых он возвращается в историческое прошлое, ища в нём причин застоя в процессах демократизации в культуре. Благодаря интенсивным занятиям историей, Булгаков открывает закономерности, которые являются архетипическими, повторяющимися связями. Человек, остающийся верным своей идее, утверждающей универсальные ценности (доброту, свободу, красоту, любовь), неизбежно вступает в конфликт с властью, которая стремится с помощью репрессий (страха) подчинить себе свободомыслящую личность. Важно отметить, что Булгаков делает акцент на архетипических связях, повторяющихся в различные исторические периоды во взаимоотношениях художника и власти. Особое внимание он уделяет великим европейским писателям Мольеру и Пушкину: так возникают роман *Жизнь господина де Мольера*, пьесы *Кабала святош* (Мольер), *Последние дни* (Пушкин). Исследование биографий двух великих писателей привело Булгакова к выводу, что художник, следующий своему идейному императиву (свободе творчества), становится трагической жертвой истории (власти), то есть того, что мы можем охарактеризовать как культуру страха. Закономерность и повторяемость схемы взаимоотношений между личностью (выразителем культуры стыда) и властью (представителем культуры страха) становится предметом художественного осмысления в главной книге писателя, самом сложном его романе *Мастер и Маргарита*. Параллелизм между событиями двухтысячелетней давности, времён распятия Иисуса Христа, и событиями из московской жизни тридцатых годов следует, видимо, понимать как попытку автора найти истоки трагического конфликта между личностью и

¹ В пьесах *Дни Турбиных* и *Бег* снова появится мотив врача, в *Адаме и Еве*, *Иване Васильевиче* – мотив профессора.

властью. Не случайно в этом сопоставлении Булгаков обращается к корням христианства, представляя встречу Иешуа Га-Ноцри (Иисуса Христа) и Понтия Пилата как пра-конфликт двух культур: культуры стыда и культуры страха. Иешуа Га-Ноцри в разговоре с Пилатом защищает веру в доброту всех людей и твёрдую уверенность в том, что когда-нибудь наступит царство истины, когда не понадобится больше никакая власть. Эта вера в этику, в вечные ценности и особенно мысль о доброте всех людей на земле представляют собой основные категории культуры стыда. Иешуа Га-Ноцри становится пра-образом, представителем культуры стыда, к которому в других произведениях Булгакова приближаются образы врача, профессора и литератора. Иешуа Га-Ноцри противопоставлен Пилат, представитель власти, которому предстоит осудить или помиловать бродячего философа. Подтвердив решение Синедриона о распятии Иешуа, Пилат скрывает свои нравственные убеждения, обесценивая тем самым категории культуры стыда. Из страха за собственную судьбу Пилат фактически приводит в действие механизм взаимоотношений, базирующихся на страхе, механизм, который господствует и по сей день. В свете этого слова Иешуа, а позднее слова рассказчика (автора) из *Мастера и Маргариты* о том, что трусость – самая худшая из человеческих слабостей, приобретают особое значение.

Несмотря на очевидность того, что господствующим механизмом в истории является чувство страха, Булгаков в своём художественном творчестве решительно выступает в защиту культуры стыда, в которой, наряду с принадлежностью к определённой группе-цивилизации, развившейся в русле христианства, решающая роль отводится этике. Понимание чести и преданности кодексу переплетается у Булгакова с верой в истину, в смысл своей работы, где нравственный компонент – идея о том, что всегда нужно делать добро – имеет особую ценность. На переходном этапе в творчестве Булгакова ощущается чувство потерянности, смятения, мешающего человеку, живущему по законам культуры стыда, ориентироваться в жизни. Судя по произведениям писателя, во время их создания намечался перелом в булгаковском понимании личности. Роль врача как носителя этического начала, ясно очерченная в начале

творчества, постепенно размывается и видоизменяется. Врач и вслед за ним другие носители универсальных ценностей, начинают теряться в новых культурных отношениях: охвативший их страх ведёт к помешательству, а неисполнение этического долга к чувству вины². В процессе творчества, изучая историю, Булгаков находит повторяющиеся со времён раннего христианства до наших дней роли, которые не позволяют личности изменить этическому императиву, даже ради сохранения собственной жизни. Такую историческую роль Булгаков отдаёт художнику, создателю художественного произведения. Из романа *Мастер и Маргарита* становится ясно, что правда и этика реализуются в Слове-Логосе, то есть что художественное произведение является посредником и одновременно хранителем ценностей, которые в своё время послужили основой в формировании культуры стыда.³

В заключение представляется интересным немного изменить угол зрения нашего исследования, перенесясь в область, которая занимается взаимоотношениями *текст/ культура*. Если трансформацию мотивов в творчестве Булгакова действительно понимать как предсказание больших социальных перемен в России, то есть в Советском Союзе, то можно обобщить этот вывод, распространив его на культуру в целом. При аргументации этой идеи мы исходим из предположения, что сообщение, понимаемое как художественный текст, оказывается минимум дважды закодированным. Первичное (примарное) кодирование возникает в целях передачи сообщения в культурно-неразвитой общественной среде. Поскольку в развитых культурах сообщение так или иначе включается в отношения, возникающие на вторичном уровне, на основе примарного языка возникают языки вторичные, именуемые кодексом, кодекс же диктует характер взаимоотношений в конкретных обстоятельствах. В процессе приведения в соответствие сообщения с образцами и дей-

2 Таких образов в произведениях Булгакова много, перечислим лишь некоторые из них: Алексей Турбин, доктор Бакалейников, Пилат, Коротков, Хлудов, мастер.

3 О идеях и особенностях структуры романа *Мастер и Маргарита* см. Javornik 1994.

ствиями, представляющими норму в культуре, и происходит вторичное кодирование⁴.

В высокоразвитых культурах происходит многократное и многопластовое кодирование, при этом многопластовость особенно заметна в одной из самых комплексных систем – в искусстве. Многоязычие или полиструктурность является также характерной чертой литературных жанров, особенно тех, которые, исходя из структурных закономерностей, несут в себе элементы многоязычия. Это особенно ярко выражается в романе, где сообщение на естественном языке прикрывает целый пласт сложного, противоречивого переплетения семиотических систем. Многопластовый текст, каковым является роман, существующий в явной зависимости от культурного контекста, перестаёт, таким образом, быть сообщением в элементарном смысле слова. Текст, способный нести в себе сжатую информацию, приобретает черты интеллектуальной ткани, впитавшей в себя историческую память. Текст выступает не только посредником в передаче информации между адресантом и адресатом, но и способом видоизменения сообщения и создания новых сообщений. Получается, что мы вступаем во взаимодействие с текстом, становящимся своего рода *самоосознающим* логосом. Непрерывная – сиюминутная и прошлая – включённость текста в контекст свидетельствует о том, что речь идёт о постоянно изменяющейся ткани, которая представляет симптомы окружающего мира, породившего текст, или действительности, его интерпретирующей. И если согласиться с утверждением, что всё, созданное художником (в данном случае М. Булгаковым), можно воспринимать как единый текст, то вполне приемлемым окажется тезис о восприятии

4 При составлении сообщения интенция оказывается как минимум двоякой: 1. сообщить определённое содержание, то есть оформить и передать адресату информацию на первичном, обоим понятном языке; 2. в развитых формах коммуникации с достаточно разветвлённой функциональной классификацией в процессе сообщения происходит модификация, перекодирование (раскодирование), протекающее по правилам вторичного языка. Выбор элементов и действий вторичных языков, представленных в сообщении, зависит не только от интенции адресанта, но и от общественного и культурного контекста, от способностей самого адресата перекодировать (раскодировать) сообщение.

этого текста в качестве симптома более сложного текста, который принято называть культурой.

(Перевод со словенского Т. Комаровой)

ЛИТЕРАТУРА

Лотман, Ю.М.
1970

О семиотике понятий „стыд“ и „страх“ в механизме культуры, в: Тезисы докладов IV летней Школы по вторичным моделирующим системам, Тарту 1970: 98-101.

Javornik, M.
1994

Evangelij Bulgakova. O ustvarjalnosti Mihaila Afanasjeviča Bulgakova, Ljubljana 1994.

СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ФОНЕТИКА КАК ОСНОВА ПРОГНОЗИРОВАНИЯ ТИПИЧНЫХ ОШИБОК (НА ПРИМЕРЕ РУССКОЙ РЕЧИ ИТАЛЬЯНЦЕВ)

Татьяна Суцёва

При обучении фонетике иностранного языка и постановке произношения важную роль играет учёт взаимовлияния родного и изучаемого языков, что затрагивает выявление закономерностей действия фонетической интерференции. В.Ю. Розенцвейг понимает межъязыковую интерференцию как „нарушение билингвом правил соотнесения контактирующих языков, которое проявляется в его речи в отклонении от нормы” (Розенцвейг 1972: 5).

Источником фонетической интерференции является „каждый момент различия между двумя фонетическими системами (...) независимо от того, какая из систем является первичной (...), билингв, отождествляя фонему вторичной системы с фонемой первичной, воспроизводит её по фонетическим правилам первичного языка” (Вайнрайх 1979: 22).

Мы полагаем, что не только первичная языковая система оказывает отрицательное влияние на произношение, фонетические нарушения также обусловлены уровнем языковой компетенции учащихся и могут быть вызваны влиянием вторичной языковой системы. Поэтому нам импонирует следующее определение: „... фонетическая интерференция есть прежде всего нарушение вторичной языковой системы и ее нормы в результате взаимодействия в сознании говорящего фонетических систем и произносительных норм двух, а иногда и более языков, проявляющееся через интерференцию слуховых и произносительных навыков, сформированных на базе данных взаимодействующих систем. Фонетическая интерференция проявляется в речи как при восприятии, так и при производстве (...) она затрагивает перцептивную и артикуляционную базы, проявляясь в нарушении иерархии и взаимодействии слухо-произносительных навыков в речи на языке вторичной системы.” Таким образом, „... фонетическое искажение речи отражает, с одной стороны, неточность слухового образа, а с другой – артикуляционные трудности, которые превышают интерфе-

рирующее воздействие слуховых навыков, поскольку разрешающая способность артикуляционного аппарата значительно уступает соответствующим возможностям слуха” (Любимова 1985: 18, 20).

Итак, различия языковых систем двух языков, вступающих в контакт, порождают фонетические нарушения в иноязычной речи, которые могут прогнозироваться в результате сопоставительного, контрастивного анализа. А.А. Реформатский писал: „... только последовательное определение контрастов своего и чужого может и должно быть законной целью сопоставительного исследования языков.” (Реформатский 1962: 24)¹.

В американской и западноевропейской литературе данные явления описываются в рамках контрастивного анализа, что объясняется тем, что в начале изучения взаимовлияния двух языков основное внимание уделялось описанию контрастов, различий языковых систем, в русской лингвистической литературе закрепился термин „сопоставительный метод”, который предполагает изучение как сходств, так и различий языковых систем, исторически это объясняется тем, что „сопоставительный метод” получил своё рождение позднее „контрастивного анализа”.

Р. Лейдо писал: „Особый интерес для преподавателя языка представляет контрастивная лингвистика, которая сравнивает структуру двух языков, чтобы определить точки их расхождений. Эти различия являются основными источниками трудностей при изучении второго языка.” (Lado 1964: 21). Н.И. Самуйлова отмечает, что „установление сходств в структуре фонологических систем и в специфике их фонетических реализаций является (...) не менее важным, чем установление номенклатуры различий” (Самуйлова 1978а: 4). Известно, что полиглоту легче изучать каждый новый язык благодаря его способности переносить знания уже известных языков на вновь изучаемый.

В.А. Виноградов подчёркивал, что очень важным является вопрос, что конкретно нужно сопоставлять: „... сопоставительный анализ двух фонологических систем должен оперировать не со звуками как конечным результатом язы-

¹ Вопросам интерференции и сопоставления языковых систем посвящены работы: Corder 1967, Lado 1964, Levenstone 1966, Любимова 1985, Самуйлова 1978б и др.

ковой активности говорящих, а с той системой категорий и правил их реализации в речи, которая обуславливает этот конечный результат”, и далее: „... чтобы фонологическое сопоставление было плодотворным, оно должно включать следующие основные направления межъязыковых различий, расположенные по убывающей значимости:

1. фонологические категории;
 2. варианты фонем и позиции, их ограничивающие;
 3. дистрибуция фонем;
 4. частотность фонологических категорий в тексте.”
- (Виноградов 1972: 46, 47).

Таким образом, сопоставительный метод изучает круг явлений, связанный с выявлением и классификацией явлений интерференции, которая может быть как положительной, так и отрицательной.

Результаты сопоставительного анализа фонологических систем родного и изучаемого языков являются основой для научного прогнозирования типичных ошибок в иноязычной речи студентов, которое, в свою очередь, может быть использовано для создания национально ориентированной системы преподавания фонетики и постановки произношения.

В данном исследовании предпринята попытка лингвистического сопоставления фонетических систем русского и итальянского языков. Особое внимание было уделено описанию сходств и различий двух языковых систем по направлениям, выделенным академиком В.А. Виноградовым и описанным выше, классификации выявленных явлений фонетической интерференции, согласно терминологии У. Вайнрайха, и прогнозу типичных ошибок в русском произношении итальянцев, обусловленных действием фонетической интерференции.²

2 При проведении сопоставительного анализа мы опирались на фонологическую теорию, разработанную в трудах: Щерба 1974; Зиндер 1969, 1979; Бондарко, Вербицкая, Гордина 1991 и др., по итальянской фонетике были проанализированы исследования Сапераги 1979, Mioni 1973, Muļjačić 1972, Grieco et al. 1980, Hall 1971 и др., по русской фонетике – Бондарко 1977, Самуйлова 1978аб, Брызгунова 1963, Любимова 1977, 1985, 1988, 1990 и др.

Системы гласных фонем

Вокализм итальянского языка в сравнении с русским гораздо разнообразнее – он характеризуется богатством дифтонгов, трехтонгов, четырехчленных сочетаний гласных с полугласными, а также такими фонетическими явлениями, как слияние гласных, зияние, элизия (Дорофеева; Красова 1987).

В итальянском языке, хотя число гласных фонем и не велико, гласные встречаются в тексте также часто, как и согласные, что существенно отличает итальянскую фонетическую систему от русской, где согласные в тексте употребляются чаще, чем гласные, поэтому русский язык и относится к консонантным языкам.

Согласно Л.В. Щербе, в русском языке различают 6 гласных фонем (u), (e), (a), (o), (i), (ы). Согласно московской школе, звуки (i) и (ы) не рассматриваются как самостоятельные фонемы (Аванесов 1956).

Итальянский язык, как и русский, является языком фонемного строя. В нем представлено 7 гласных фонем (i), (e), (ε), (a), (o), (ɔ), (u). Для удобства сравнения основные аллофоны русских и итальянских гласных фонем представлены в *таблице № 1*.

Итальянские гласные фонемы, как и русские, могут быть противопоставлены по ряду, подъёму языка и участию губ при их образовании. В итальянском языке гласные среднего подъёма могут быть противопоставлены по степени открытости – закрытости (e – ε), (o – ɔ), что не свойственно русскому языку. Из *таблицы № 1* видно, что пять фонем обоих языков обнаруживают артикуляторно-акустическое сходство основных аллофонов гласных, в обоих языках представлены гласные переднего ряда (i), (e) и гласные заднего ряда (u), (o), (a). В итальянском языке имеются фонемы (ε), (ɔ), которых нет в русском языке, а в русском – фонема (ы), аналога которой нет в итальянском. Такое различие в фонемном репертуаре сказывается и на характере фонемных противоположений гласных в сравниваемых фонетических системах. При одинаковом подъёме языка только в русском языке существует оппозиция по ряду для пары (i – ы), а также в русском языке представлена оппозиция гласных по признаку огубленный – неогубленный

(лабиализованный – нелабиализованный) для пары (ы - у). Оппозиция гласных по признаку подъёма языка представлена в русском языке для двух пар: (і - е), (у - о), а в итальянском языке – для четырёх пар: (і - е), (е - ε), (у - о), (о - џ).

Таблица № 1. Сравнительная классификация гласных фонем итальянского и русского языков (над чертой представлены фонемы итальянского языка, под чертой – русского; отсутствие соответствий в том или другом языке обозначено прочерком).

ПОДЪЁМ ЯЗЫКА	РЯД		
	передний		задний
	ОГУБЛЕННОСТЬ		
	неогубленный	неогубленный	огубленный
Верхний	$\overset{\cdot}{i}$ і	= ы	$\overset{\cdot}{u}$ у
	ε е		о о
Средний	ε –		$\overset{\cdot}{\omega}$ –
Нижний		$\underset{\cdot}{a}$ а	

Таким образом, артикуляция основных аллофонов пяти русских и итальянских гласных фонем фонетически сходна, данное сходство говорит о возможном проявлении положительной интерференции, навыки произношения основных аллофонов гласных фонем будут переноситься итальянцами с родного языка на изучаемый и будут вызывать положительный эффект.

При сопоставлении гласных мы выяснили, что в итальянском языке отсутствует фонема (ы) и фонемная оппозиция (і - ы), поэтому в русском произношении итальянцев можно ожидать проявления фонемной недодифференцированности в замене (ы) на (і), что может вызвать не только искажение звучания слов, но и их смысла.

Что касается правил дистрибуции, то в итальянском языке в большинстве случаев, за исключением фонем (ε), (џ), не происходит чередования гласных в зависимости от словесного ударения. В русском языке обычно ударные

гласные (e), (o) заменяются в безударных слогах на звуки (i), (a).

В зависимости от фонетических условий различными являются закономерности реализации гласных фонем в русском и в итальянском языках. Качество русских гласных во многом определяется позицией в слове относительно ударения, а также соседством с другими звуками. В русской фонетической системе выделяют позиционные и комбинаторные аллофоны гласных фонем, звучание которых существенно отличается от звучания основных аллофонов (в изолированной позиции).

Позиционные аллофоны обусловлены позицией гласного относительно ударения. Гласные под ударением произносятся чётко при общей напряжённости речевого аппарата. Длительность гласных под ударением превышает длительность безударных гласных в два и более раза. Безударные гласные произносятся с меньшим напряжением и изменяют качество своего звучания, например, сравните произношение слов: час (ч'ас) – часы (ч'исы), звук (и) в слове (ч'исы) более чем в два раза короче звука (а) в слове (ч'ас). В зависимости от расположения безударного слога относительно ударного различают различные степени редукции, которые отличаются друг от друга длительностью безударного гласного и его звучанием. Например, в слове „хорошо” (хърлшо) звук (ь) является 2-ой степенью редукции гласного (а), а звук (л) является 1-ой степенью редукции гласного (а).

В итальянском языке словесное ударение является фиксированным в основном на предпоследнем слоге, качественная редукция гласных выражена крайне слабо. Наблюдается количественная редукция итальянских гласных, которая наиболее заметна по соседству с двойными согласными и в абсолютном конце слова, и менее – в безударных позициях и в закрытых слогах.

Таким образом, отрицательная интерференция проявляется в замене итальянцами позиционных аллофонов русских гласных на основные аллофоны, которые соответствуют гласным фонемам итальянского языка.

Комбинаторные аллофоны гласных образуются в результате приспособления их артикуляции к артикуляции соседних звуков (такое явление называется аккомодацией).

Для русской фонетической системы особенно важным в этом плане является характеристика соседнего согласного по твердости – мягкости. Палатализованные согласные произносятся при поднятии спинки языка к твёрдому нёбу и при небольшом продвижении основания языка вперёд, поэтому последующий гласный оказывается также несколько продвинутым вперед и произносится при более высоком подъёме языка. Из этого следует, что комбинаторный аллофон гласного, в отличие от основного аллофона, произносится при продвижении тела языка вперёд и вверх, что придает ему (i)-призвук. Аккомодация гласных наиболее выражена между двумя палатализованными согласными, например, звук (a) между двумя мягкими согласными произносится как звук (æ), который не представлен наряду с основными аллофонами в русском языке, в русской транскрипции этот звук может быть обозначен как (i'a¹) или (·a·)³.

В сочетании с палатализованными согласными проявляется дифтонгоидность русских гласных, например: мел (m' iel) – апострофом сверху обозначается мягкость согласного. В связи с отсутствием явлений палатализации согласных и аккомодации гласных в итальянском языке отрицательная интерференция в русском произношении итальянцев будет проявляться в замене сочетания типа „палатализованный согласный + гласный” на сочетание типа „(j) + гласный”; так, даже итальянский фонетист Л. Канепари при описании русской фонетической системы не различает такие сочетания, как „C'V” и „CJV”, провоцируя таким образом ошибку в произношении итальянцев (Canepari 1979: 280).

Дело в том, что в сочетании с мягкими согласными мы имеем дело не с основным аллофоном гласного в сочетании с (j), а с комбинаторным аллофоном гласного, артикуляция которого продвинута вперёд и который имеет (i)-призвук из-за аккомодации гласного к мягкому согласному, появление (j) в сочетании „C'V” является ошибочным. Сравните произношение: рад (rad) – ряд (r'iad) – ряно (r'jaпъ). (J) может появляться только в случаях разделения.

3 Некоторые авторы отмечают, что гласные (u), (o), (a) между палатализованными согласными могут переходить в передний ряд (Любимова 1988, Матусевич 1976).

Как уже отмечалось, итальянская фонетическая система включает дифтонги, а также трёх- и четырёхчленные сочетания гласных. По Канепари, итальянские дифтонги образуются при сочетании в одном слоге одного из монофтонгов, кроме (i) и (u), и полугласных (j) и (w), которые в слогах, содержащих эти звуки в качестве слогообразующих, выступают как полнозвучные гласные (i) и (u), например: uomo ('wɔmo) и urlare (ur'lare) (Canepari 1979).

В итальянском языке возможны дифтонги типа VV, например: Eуро (Еуро); сочетания гласных VV, например: idea, tua; сочетания типа JVV, JJV, VJV, например: miei (mjEi); четырёхчленные последовательности, такие как VVVJ, JVVJ, JJVV, например: aiuola (ai-'wɔ-la) (Muljačić 1972: 86-88). Подобные сочетания не свойственны русскому вокализму и ярко характеризуют итальянский.

Что же касается русского языка, бифонемные сочетания гласного с последующим полугласным (J) с фонетической точки зрения можно считать дифтонгами: (J) реализуется в них как неслоговое (I), например: дай (da' i), пой (p'o'i) и др. Дифтонгоидность русских гласных проявляется и в сочетаниях типа „мягкий согласный + гласный”, например: дядя (d' 'ai d' 'a) (Любимова 1988: 37). Возможны также сочетания гласных VV, например: наивный (naivnyj), но в данном случае каждый гласный является слогообразующим.

Таким образом, так как итальянский вокализм является более богатым, чем русский, то те немногочисленные дифтонгоиды, которые встречаются в русском языке, не должны вызывать трудностей у итальянских студентов, за исключением сочетания „палатализованный согласный + гласный”, где в русском произношении итальянцев может звучать дифтонг, которого нет в произношении носителей языка.

Вышеотмеченное позволяет построить модель нарушений реализации русских гласных и их аллофонов в русской речи итальянцев (таблица № 2).

Системы согласных фонем

Русские и итальянские согласные фонемы представлены в сравнительной артикуляторной таблице № 3. Данная таблица, составленная по Л.В. Щербе, позволяет отразить основ-

ные сходства и различия в артикуляции и инвентаре согласных двух языков.

Таблица № 2. Модель нарушений реализации русских гласных и их аллофонов при их произнесении итальянцами (в первой колонке указан символ фонемы, во второй – её основной и комбинаторный аллофоны).

Русские гласные фонемы и их аллофоны	Реализация в русской речи итальянцев
ы ы ⁱ	i
i i	i
е ε ⁱ e ⁱ ie ⁱ ie ⁱ	ε е или je
а a a ⁱ ia ia ⁱ	а а или ja
о ^u o ^u o ⁱ y ^o y ^o ⁱ	^u o о или jo
у u u ⁱ yu yu ⁱ	u у или ju

В системе согласных русского языка – 35 фонем (Зиндер, Бондарко, Вербицкая, Любимова). Число итальянских согласных фонем точно не установлено из-за большой региональной диффузности итальянского языка. В нашу таблицу занесены лишь те согласные, которые относятся к так называемому итальянскому стандарту, описанные в Саперарі 1979: 201.

Итальянский консонантизм характеризуется наличием противоположения долгих и кратких согласных; долгие (удвоенные) согласные могут находиться не только на гра-

ницах морфем, как в русском языке, но и внутри морфем. А. Миони предполагает, что 15 итальянских согласных двойных фонем могут рассматриваться как самостоятельные и могут быть добавлены к инвентарю итальянских фонем; это согласные (pp), (bb), (tt), (dd), (kk), (gg), (tftf), (dòdò), (ff), (vv), (ss), (mm), (nn), (ll), (rr) (Mioni 1973: 65). Фонема (z) - всегда краткая, а следующие пять фонем (ts, dz, λ, η, f) могут удваиваться только в интервокальной позиции (*там же*, 44). В итальянском языке, как и в русском, представлено противоположение звонких и глухих фонем. В итальянском языке существует 7 пар фонем, различающихся по звонкости – глухости, а в русском – 11 пар; данное явление иллюстрирует *таблица № 4*.

Известно, что для русской фонетической системы характерно чередование звонких и глухих фонем в зависимости от фонетических позиций (по Л.В. Щербе). Подобное чередование не свойственно итальянским звонким и глухим фонемам, исключение составляют пары (s ↔ z), (ts ↔ dz).

Сравнение инвентаря согласных фонем обоих языков обнаруживает количественное превосходство системы русских согласных. Из *таблицы № 3* видно, что в обоих языках согласные различаются по способу образования (смычные – щелевые, щелевые – дрожащие, щелевые – аффрикаты), по глухости-звонкости и по работе нёбной занавески (ротовые – носовые смычные). В русском языке также существует противоположение непалатализованных согласных палатализованным, которые отличаются друг от друга по дополнительной артикуляции спинки языка и по его продвинутой вперёд (в случае палатализованных согласных) или оттянутости назад (в случае непалатализованных согласных).

Как для русских, так и для итальянских согласных характерно сосредоточение артикуляции главным образом в передней части ротовой полости. Артикуляция губных согласных обоих языков обнаруживает фонетическое сходство (p, b, m, f, v) (аналогия проводится с твёрдыми русскими согласными), поэтому навыки первичной системы будут переноситься на навыки вторичной системы с положительным результатом. Система итальянских согласных характеризуется отсутствием какуминальных артикуляций, т. е. русские шумные щелевые согласные (š) и (ž) не находят аналогий в итальянском языке, поэтому может иметь место

конвергентное диафоническое отождествление двух русских фонем (š) и (ž) с апикальной итальянской фонемой (f). Аналогично, русский какуминальный сонант (r) может быть заменён на соответствующий апикальный итальянский сонант.

Артикуляция русских щелевых заднеязычных (x) и (x') не имеет соответствия среди фонем „стандартного” итальянского языка, эти звуки встречаются лишь в южном региональном итальянском, в связи с этим возможно проявление фонемной недодифференцированности в замене русских щелевых заднеязычных согласных на итальянский заднеязычный смычный согласный (k) или (g).

Система итальянских согласных, в отличие от русской, богата набором апикальных согласных. Такие согласные, как (t), (d), (ts), (tf), (n) являются апикальными в итальянском языке, но дорсальными в русском. Мы предполагаем, что при реализации русских согласных в речи итальянцев будет иметь место простое диафоническое отождествление дорсальных русских согласных (t), (d), (ts), (n) с соответствующими апикальными итальянскими согласными.

В итальянском языке существуют среднеязычные (λ) и (η), отсутствующие в русском фонемном репертуаре. Щелевые шумные переднеязычные (s), (z) и смычные заднеязычные (k), (g) обнаруживают фонетическое сходство в обоих языках и переносятся в русское произнесение их итальянцами с положительным результатом.

Отличие итальянского переднеязычного бокового сонанта от русского заключается в том, что итальянский сонант является невелиризованным согласным, альвеолярным по месту образования и представляет одну из разновидностей так называемого средневропейского (l), русский сонант (l) является велиризованным, зубным по месту образования. Итальянский сонант (l), русский велиризованный сонант (l) и русский палатализованный сонант (l'), вступая в сочетания с гласными оказывают различное влияние на звучание одного и того же гласного, образуя таким образом различные комбинаторные аллофоны. Поэтому при реализации русского бокового велиризованного зубного сонанта итальянцами может использоваться итальянский невелиризованный альвеолярный сонант.

Таблица № 3. Сравнительная артикуляторная таблица русских и итальянских согласных фонем (над чертой представлены фонемы итальянского языка, под чертой – фонемы русского языка; отсутствие соответствий в том или другом языке обозначено прочерком).

По способу образования		По действующему органу					
		губные		язычные			
		дву- губные	одно- губные	передне- язычные		средне- язычны е	задне- язычны е
Смыч- ные	взрыв- ные	<u>p</u> – p p' <u>b</u> – b b' <u>m</u> – m m'		<u>t</u> – t t' <u>d</u> – d d' – – n n'	<u>ŋ</u> – –	<u>ɲ</u> – –	<u>k</u> – k k' <u>g</u> – g g'
	аффри- каты			<u>ts dz</u> ts –	<u>tʃ</u> dʒ tʃ' –		
Щеле- вые	сере- динные	<u>(w)</u> –	<u>f</u> – f f' <u>v</u> – v v'	<u>s</u> – s s' <u>z</u> – z z'	– š – ž <u>ʃ</u> –	(j) – j	– – x x'
	боко- вые			– – l l'	<u>l</u> –	<u>ʎ</u> –	
Дро- жащ.					<u>r</u> – r r'		
		губно- губные	губно- зубные	зубные	перед- нёбные	средне- нёбные	задне- нёбные
По месту образования							

Таблица № 4. Сопоставление пар звонких и глухих согласных в итальянском и в русском языках.

Итал.	p-		t-d		k-		ts-	tʃ-	f-v		s-z	
	b				g		dz	dʒ				
Русск.	p-	p'-	t-d	t'-	k-	k'-			f-v	f'-	s-z	s'-
	b	b'		d'	g	g'			v	v'		z'
												š-ž

Подобное различие проявляется при сопоставлении другого сонанта – смычного переднеязычного (п). Итальянский сонант (п) по месту образования является альвеолярным, а русский – зубным и более веляризованным. Поэтому при произнесении итальянцами данного согласного возможна замена русского зубного сонанта на соответствующий альвеолярный итальянский сонант.

По мнению Н.А. Любимовой, все русские твёрдые согласные являются веляризованными, так как их образование сопровождается большей или меньшей степенью подъёма заднего участка спинки языка к мягкому нёбу. Это приводит к (ы)-образной огласовке твердых русских согласных, что несколько отличает их от согласных итальянского языка, которые обладают (е)-образной огласовкой, палатализованные русские согласные имеют (и)-образную огласовку, что объясняется изменением в артикуляции (Любимова 1990).

В итальянском языке согласные не противопоставляются по твёрдости – мягкости, поэтому можно предположить проявление фонемной недодифференцированности в неразличении итальянцами твёрдых и мягких русских согласных. Следствием этого, как уже отмечалось, будет замена итальянцами комбинаторных аллофонов русских согласных на основные аллофоны в сочетании с (j).

Мы описали возможные проявления в русской речи итальянцев положительной и отрицательной фонетической интерференции, обусловленной сходствами и различиями в артикуляционных базах первичной и вторичной языковых систем. Но возможны также интерференции, обусловленные сходствами и различиями в правилах дистрибуции фонем. Так, русские глухие и звонкие согласные не изменяют своё звучание перед сонантами (m), (n), (l), (r) и согласным (v), а итальянские согласные (s) и (ts) чередуются с (z) и (dz) перед сонантами и (v), поэтому возможно, что русские глухие

согласные перед сонантами и (v) будут чередоваться со звонкими. Особенно это касается (s) и (ts), например, (s) в слове „смерть” будет произноситься как (z) в слове „cosmo”.

Также в русской фонетической системе существуют правила чередования глухих и звонких согласных фонем. Несовпадение этих правил в обоих языках вызывает отрицательную интерференцию навыков первичной и вторичной языковых систем. Например, русские звонкие согласные в позиции абсолютного конца слова чередуются с глухими: хлеба (hl'í^oba) (множ. число) – хлеб (hl'íep) (ед. число); кроме того, глухие согласные в конце слова аспирируются. Эти явления не свойственны итальянской фонетической системе, поэтому в русском произношении итальянцев согласные в позиции абсолютного конца слова могут произноситься соответственно написанию, а если студенты уже знакомы с данным правилом чередования, то русские аспирированные согласные могут заменяться на неаспирированные согласные итальянского языка, которые произносятся с большей напряженностью и длительностью, что придаёт им (e)-окраску, и при этом образуется как бы открытый слог, например, последний звук в слове „хле(p)” может быть произнесён как „хле(b^e)” или „хле(p^e)”.

Аналогично, несоблюдение других правил чередования глухих и звонких согласных приводит к их произнесению соответственно написанию, что искажает правильное звучание слов.

Как уже отмечалось, русский консонантизм обладает трёх- и четырёхчленными сочетаниями согласных типа ССС, СССС, в итальянском языке почти не встречаются такие сочетания, трёхчленные сочетания согласных в итальянском языке могут быть типа ССР, ССj, т. е. с сонорным или с (j) и только в абсолютном начале слова.

При сравнении сочетаний гласных и согласных важно отметить, что для итальянского языка типичным является сочетание CV, которое соответствует простому открытому слогу, несколько реже представлены сочетания SVC и CCVC, которые достаточно распространены в русском языке. По причине консонантного характера русского языка в нём возможно даже такое сочетание, как ССССVCССС. Таким образом, русский и итальянский языки сильно отли-

чаются по своим системам вокализма и консонантизма, и из сопоставления возможных типов сочетаний можно предположить, что наиболее проблематичным для итальянцев будет изучение системы русского консонантизма.

Проведённое сопоставление систем согласных фонем позволяет построить модель нарушений реализаций русских согласных в речи итальянцев, которая отражена нами в *таблице № 5*.

Итак, перед нами сконструированы модели нарушений реализации русских гласных и согласных при их произнесении итальянцами. Данные модели, конечно, не являются идеальными, то есть не все выделенные нарушения могут присутствовать в речи итальянцев; по мере постановки произношения и обучения фонетике количество нарушений будет уменьшаться. Мы полагаем, что преподавателю труднее бороться с отрицательной интерференцией, обусловленной различиями в артикуляционных базах языковых систем, чем с интерференцией, вызванной незнанием фонологических категорий вторичной системы и фонетических правил дистрибуции фонем. Явления положительной интерференции могут быть использованы в процессе обучения для постановки схожих артикуляций и для правильного распределения упражнений во времени.

В заключение отметим, что сопоставительная фонетика помогает не только прогнозировать типичные ошибки, но на её основе возможна разработка учебных пособий и приёмов обучения. Преподаватель фонетики может с успехом использовать данные сопоставительной фонетики в организации системы упражнений и тренировки навыков у обучаемых⁴.

4 В настоящее время автор данного исследования работает над созданием курса по русской фонетике, ориентированного на итальянскую аудиторию и основанного на результатах сопоставительного анализа и прогноза типичных ошибок в русской речи итальянцев.

Таблица № 5. Модель нарушений реализации русских согласных при их произнесении итальянцами.

<i>Фонемные оппозиции русских согласных</i>	<i>В русской речи итальянцев</i>
глухость – звонкость	глухие и звонкие согласные итальянского языка при несоблюдении правил чередования
твёрдость – мягкость	согласные итальянского языка
смычность – щелевость заднеязычных	смычные заднеязычные
<i>Иррелевантные признаки</i>	
дорсальные согласные	апикальные согласные
какуминальные согласные	апикальные согласные
аспирированные согласные	неаспирированные согласные
зубные сонанты	альвеолярные сонанты

ЛИТЕРАТУРА

- Аванесов, Р.И.
1956 *Фонетика современного русского литературного языка*, М. 1956.
- Бондарко, Л.В.
1977 *Звуковой строй современного русского языка*, М. 1977.
- Бондарко, Л.В.; Вербицкая, Л.А.; Гордина, Л.А.
1991 *Основы общей фонетики*, СПб. 1991.
- Брызгунова, Е.А.
1963 *Практическая фонетика и интонация русского языка*, М. 1963.
- Вайнрайх, У.
1979 *Языковые контакты*, Киев 1979.

- Виноградов, В.А.
1972, 1976 *Лингвистические аспекты обучения языку*, М. 1972: I, 1976: II.
- Дорофеева, Н.С.; Красова Г.А.
1972 *Вводно-фонетический курс. Итальянский язык*, М. 1972.
- Зиндер, Л.Р.
1969 *Ещё об „ы” и „и”*, „Славянская филология”, 1969.
1979 *Общая фонетика*, М. 1979.
- Любимова, Н.А.
1977 *Обучение русскому произношению*, М. 1977.
1985 *Фонетическая интерференция*, Л. 1985.
1988 *Фонетический аспект общения на неродном языке*, Л. 1988.
1990 *Таблицы по русской фонетике*, М. 1990.
- Матусевич, М.И.
1976 *Современный русский язык. Фонетика*. М. 1976.
- Реформатский, А.А.
1962 *О сопоставительном методе*, „Русский язык в школе”, М. 1962: V.
- Розенцвейг, В.Ю.
1972 *Основные вопросы теории языковых контактов*, „Новое в лингвистике”, 1972: IV: 5-22.
- Самуйлова, Н.И.
1978a *Вопросы лингвистического обоснования методики обучения произношению*, в: *Вопросы обучения русскому произношению*, М. 1978: 3-8.
1978б *Фонетическая интерференция и обучение произношению*, М. 1978: 3-8.

- Щерба, Л.В.
1974 *Языковая система и речевая деятельность*, Л.
1974.
- Canepari, L.
1979 *Introduzione alla fonetica*, Torino 1979.
- Corder, S.P.
1967 *The Significance of Learner's Errors*, "IRAL", 1967:
V/4: 161-170.
- Grieco, L.; La Sorsa, C.; Negarville, L.; Pascucci, E.
1980 *Una lingua per tutti. Il russo*, Firenze 1980.
- Hall, R.A.
1971 *La struttura dell'italiano*, Roma 1971.
- Lado, R.
1964 *Language Teaching. A Scientific Approach*, 1964: I.
- Levenstone, E.A.
1966 *A Classification of Language Differences*, "IRAL",
1966: IV/3.
- Mioni, A.M.
1973 *Fonetica contrastiva. Note ed esercizio*, Bologna
1973.
- Muljačić, L.
1971 *Fonologia della lingua italiana*, Bologna 1971.

REVIEWS

Árpád Kovács, *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*, изд. Peter Lang, (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausgegeben von Wolf Schmid, 7), Frankfurt am Main - Berlin - Bern - New York - Paris - Wien 1994, 232 стр.

В ценной серии научных работ по славянским литературам международного издательства Петер Ланг (под редакцией Вольфа Шмида) вышла книга венгерского литературоведа Арпада Ковача, которая вводит новые признаки в понятие „персональное повествование” в некоторых особых повествовательных формах (IchErzählung, смежные эпические жанры, „лирические стихотворения с маркированной сюжетностью и авторефлексией”, стр. 217). Впервые, хотя и не вполне определённо, автор, в своём анализе *Записок из подполья* Ф.М. Достоевского, ввёл понятие „персональное повествование”, когда субъект-повествователь „записок” был определён как „образ творческого отношения личности как к своей биографии, так и к биографии общества” (Kovács Á., *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*, Budapest 1985, стр. 344). Понятие „творческого отношения к миру” предполагает, с одной стороны, „создание индивидуального и автономного дискурсивного подхода к миру” (стр. 27), т.е. научное осознание проблемы процессов текстопорождения, а с другой – вопрос о „становлении субъектом” (стр. 23), т.е. вопрос об этическом отношении к действительности.

Со всей своей очевидностью вопрос, выдвинутый автором, встаёт в первой главе (*Текст и мир „Записок сумасшедшего”*): в анализе гоголевских *Записок* автор подчёркивает, что на „записки” (как и на *Записки* Достоевского) следует смотреть не только как на повествовательную форму, но и как на особый „жанр самопознания” (стр. 13). Такой подход к художественному произведению требует новой методологической разработки текста: не только анализа отношений между моделирующим субъектом (автором, повествователем) и моделируемым объектом (действительностью), но и между моделирующим субъектом и произведённым текстом, который в свою очередь приобретает статус моделируемого и моделированного объекта, отличного от первичного моделируемого объекта (внешнего предметного мира). Значит текст порождается не только на основе сюжета (на словесном изображении „фактов” внешнего мира), но и сам факт „записывания записок” определяет „поименование” мира, т.е. текстопорождение.

Если анализ гоголевских „записок” указывает на процесс текстопорождения на основе ретимологизации преимущественно „словарного” словесного состава, рассматриваемого как „выше”, так и „ниже” лексемы (стр. 218), и только частично затрагивает вопрос субъективизации чужих текстов, то нельзя сказать того же о текстах более сложных, в которых текстопорождение подчиняется интериоризации „междужанровых связей” (стр. 59). Примером может служить поэма о *Великом Инквизиторе*, которой автор посвящает вторую главу книги (*Персонализация повествовательных форм и мотивов*). Не отказываясь полностью от первого уровня анализа, Ковач рассматривает поэму Ивана с точки зрения того, как Достоевский рассказывает, как рассказывает Иван легенду о Великом Инквизиторе, который, становясь рассказчиком-героем, персонализирует исходный текст, т.е. притчу об *Искушении в пустыне*. Иван является не простым „слушателем”, повторяющим чужой текст (притчу и её „персонализацию”), а настоящим воспроизводителем собственного текста, использующим, понимающим и смыслообразующим „чужой текст”. Таким образом, процесс становления субъектом реализуется как эстетическая способность человека поименовать мир *своим* словом. Употребляя категории сугубо культурологические, можно сказать, что в персональном повествовании семиосфера постоянно превращается в ноосферу, которая в свою очередь порождает новую семиосферу.

Последняя глава книги (*Проблема смежных форм*) посвящена вопросу о персональном повествовании как о соотношении рассказа с морфологией и дискурсивностью стиха (стр. 163). В лирической модели стихотворения А.С. Пушкина *Пророк* процесс текстопорождения детерминирован как внутритекстовыми, так и межтекстовыми повторами (по отношению к ветхозаветному *Призванию Исаии*): этический вопрос становления субъектом, как ранее у Гоголя и Достоевского, осуществляется здесь „сдвигом от темы пророчества для народа к теме регенерации творческих сил индивида”, т.е. творческой личности (стр. 189). И, наконец, весьма плодотворен анализ, которому автор подвергает пушкинскую поэму *Цыганы*: двойной упорядоченностью контрарных начал (наррации и стиха) в лиро-эпической модели Пушкин „тематизирует” жанровую форму античной и предромантической ламентативной элегии.

Богатство и разнообразие предложенного автором анализа ставит по меньшей мере два невторостепенных вопроса для дальнейшей исследовательской работы как в области истории и теории литературы, так и на почве культурологии: 1. если механизмы текстопорождения в *прозаических* произведениях не подвергаются лишь (или по преимуществу) референциальным

ценностям языка (что вообще характерно для *поэзии*), то следует поставить вопрос об эволюционных моделях т.н. смешанных жанров (напр. стихотворений в прозе), которые можно было бы таким образом отнести не только к „стихотворной“ контаминации прозаического начала, но и к естественному продукту „чистой“ прозаической традиции (на что указывали уже Тынянов и Томашевский, определяя ритмическую прозу как явление сугубо прозаическое); с точки зрения истории литературы анализ отношения плана выражения к плану содержания (и наоборот) ещё впереди; 2. если основным признаком „становления субъектом“ является способность активного (само)произведения текста и рост субъективности равен росту дискурсивной упорядоченности языкового поведения, то и прославленную „миссию“ русского писателя, которую мы привыкли относить к древне-русской традиции (в которой как раз и отсутствует само понятие „субъект“), следует рассматривать как попытку достижения полного самосознания индивида эстетическими средствами (реализуя, впрочем, и утверждение Достоевского: „Красота спасёт мир!“). Таким образом, не исключается и возможность типологического определения очередного русского культурного „гибрида“, способного соединить типичную черту западной традиции (становление субъектом) со средствами подлинной национальной традиции (что является преимущественной ролью эстетики).

Ivan Verč

Miha Javornik, *Evangelij Bulgakova. O ustvarjalnosti Mihaila Afanasjeviča Bulgakova*, изд. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, (Razprave Filozofske fakultete), Ljubljana 1994, 228 стр.

Книга молодого словенского исследователя Михи Яворника рассматривает творчество М. Булгакова с точки зрения микро- и макротекстуальных категорий, которые, в сопоставлении, образуют константы поэтического мира писателя.

В первой главе (*Od avtobiografsko-dnevniške faze k prvi sintezi*) автор анализирует ранние произведения Булгакова (*Записки юного врача, Дьяволиада*), сосредоточивая своё внимание на образе литературного *героя-врача* в его переходной фазе трансформации в новый образ *героя-писателя*. Некоторые мотивы с положительной семантической нагрузкой из этой первой фазы (*лампа, печка*) встречаются впоследствии и в других литературных произведениях Булгакова. В *Белой гвардии*, которой посвящена вторая глава книги (*Analiza romana Bela*

Slavica tergestina 3 (1995)

garda), полная трансформация литературного героя уже совершилась, сама „литературность” повествования становится более очевидной и рассказчик отличается маркированной „персональностью своего высказывания”. Однако именно повышенная „литературность” художественного текста является причиной подчёркнутой „двусмысленности” высказывания и отношения между тезисом и антитезой приобретают, хотя пока что и не полностью, черты пародийности и иронии. Возвращаются старые „положительные” мотивы (*абажур, свет*) и добавляются новые, но уже противоположные и не совсем однозначные (*город/сад, шум/тишина*); с точки зрения макротекста они включаются в более широкий контекст оппозиции *хаос/космос*. Как уже было отмечено, оппозиции не абсолютны: перемещение в иерархии условных значений словесного мира требует от писателя пересмотра отношения к литературному герою, который уже является не объектом „обычного” конфликта между индивидом и обществом (Историей), а носителем, в более широком плане, подлинных человеческих конфликтов в его столкновении с категориями общеуниверсальными. Такой сдвиг в мироощущении Булгакова автор приписывает тенденции писателя к некоторой форме доктрины *гностицизма*, в которой подчёркнутую роль играет *познание*, просвещение „избранного”, способного постичь Святое и Истинное. С этой точки зрения библейское апокалиптическое противопоставление Добра и Зла уступает место более смиренному *евангельскому* началу соприкосновения противоположностей.

Третья глава (*Nova opomenjanja starih razmerij - širjenje pomenske mreže odnosov*) рассматривает рассказы *Собачье сердце* и *Роковые яйца*, для которых характерно возвращение к ранним мотивам (напр. к мотиву *дома*, проявившемуся уже в *Белой гвардии*) и осуществление Булгаковым нового „гностического” начала путём сотворения *героя-профессора* (носителя „знания”). Далее автор обращает своё внимание на фундаментальный мотив *текста в тексте* в *Багровом острове*; мотив этот полностью осуществится в романе *Мастер и Маргарита*, которому посвящена четвёртая глава (*Moјster in Margareta*).

По мнению автора, роман является настоящей „энциклопедией” творчества Булгакова. Все предыдущие темы и мотивы сливаются здесь в окончательный синтез, иерархия ценностей которого устанавливает абсолютное преимущество *творческого акта* на пути человека к Истине. Естественное присутствие антитезы как конструктивного начала художественного текста (романа) возобновляет гностическое мироощущение Булгакова: постижение Истины равно исканию вопросов и, может быть, ответов. Однозначное космологическое видение человека смиряется перед

разнообразностью мира. Этическое начало сопрягается здесь с началом эстетическим, сохраняя, таким образом, подлинные черты русской романной традиции: мир рассматривается как текст и в этот текст творческая личность вносит всё новые и новые значения.

Книга Миши Яворника (обработка его докторской диссертации) „прочитывает” творчество Булгакова в качестве макротекста как на уровне синхронии, так и диахронии, корректно используя современнейшую критическую литературу о творчестве русского писателя. Чувствуется однако не вполне оправданная и порою чрезмерная озабоченность в различении между собственными методологическими координатами и давно установленными литературно-теоретическими положениями с целью (характерной, между прочим, и значительной части словенского литературоведения) достижения (эклектического) синтеза психологических, формально-содержательных, философских и историко-литературных категорий. Точный и углублённый анализ текста кажется поэтому перегруженным избыточной информацией и весьма интересная и научно обоснованная книга страдает порою ненужной пространностью.

Ivan Verč

Francesca Fici Giusti, *Il passivo nelle lingue slave. Tipologia e semantica*, ed. Franco Angeli, Milano 1994 (Materiali Linguistici - Università di Pavia).

Nella benemerita collana dei “Materiali Linguistici” pubblicata a cura dell’Università di Pavia, si inserisce ora questo volume di Francesca Fici Giusti, docente di Lingua e Letteratura russa all’Università di Firenze, ove, dal 1992, tiene anche un corso di Linguistica Slava. Come sottolinea l’A. nell’introduzione, gli studi apparsi negli ultimi vent’anni sul passivo dimostrano da un lato l’interesse per questo problema, dall’altro l’ambiguità delle soluzioni proposte. A tale proposito vengono rammentati, tra gli altri, il lavoro di Perlmutter e Postal, i quali inquadrano i costrutti passivi nell’ambito della Grammatica Relazionale, basata sul principio che ogni frase consiste in una rete di relazioni; quello di Givón, che ha sviluppato il principio della “rimozione del soggetto” e ha individuato tre tipi di passivo su base semantico-funzionale; quello di Haspelmath, secondo cui la morfologia passiva nasce da una grammaticalizzazione degli elementi lessicali che vengono ridotti formalmente e generalizzati semanticamente; e quello di Andersen, che si basa su di un approccio semiotico nell’interpretazione del morfema, visto nella sua polifun-

Slavica tergestina 3 (1995)

zionalità e nel suo aspetto sia diacronico sia sincronico. A quest'ultimo tipo di approccio si ispira anche il presente volume della Fici Giusti.

Nel primo capitolo (*Caratteristiche generali del passivo*) il passivo viene considerato non come fenomeno unitario, bensì come una categoria scalare di unità ordinabili in base a certi attributi, definiti in relazione a un prototipo. In tal modo il passivo si presenta come fenomeno complesso, la cui analisi implica un approccio a vari livelli: il primo è quello logico-concettuale, il secondo riguarda la sua realizzazione nelle lingue naturali, il terzo ripropone le macrocategorie funzionali in rapporto alle diverse realizzazioni del costrutto marcato. Giocando su questi vari livelli, l'A. propone un esempio di applicazioni delle macrocategorie concettuali di Jackendorff alle lingue slave; quindi, esaminati i concetti di passività e transitività, cerca di caratterizzare tipologicamente il costrutto passivo slavo che, com'è noto, si realizza essenzialmente in due modi: 1) con un verbo ausiliare seguito dal participio passivo (perfettivo o imperfettivo); 2) con l'uso di un pronome clitico di tipo riflessivo, che si trasforma in morfema passivizzante.

Nel secondo capitolo (*La costruzione col participio passivo in russo*) l'A. prende in esame le proprietà sintattiche e le funzioni del participio passivo russo, ponendo in risalto la povertà formale del verbo russo e la polifunzionalità del verbo "essere" (copula e predicato di esistenza), il che rende polisemici i costrutti aux. + part. pass.; infatti essi possono significare: a) passivo in senso stretto (*steny byli razrušeny zavoevateljami* – "le mura furono distrutte dai conquistatori"), b) stativo (*gorod byl okržen lesami* – "la città era circondata dai boschi"), c) risultativo (*gorod vskore byl okružen* – "la città ben presto fu circondata"), d) perfetto (*čemodany ukradeny* – "le valige sono state rubate"; *adres u menja napisan* – "l'indirizzo ce l'ho scritto"). Circa quest'ultimo, l'A. fa notare che nei dialetti settentrionali è diffuso un tipo di perfetto caratterizzato da un participio di forma neutra non concordato col nome dell'oggetto e dall'argomento animato in forma locativa; p. es. *u nego uechano* – "egli è partito"; *u otca svoich detej zabyto* – "il padre ha dimenticato i propri figli". Tale fenomeno starebbe a dimostrare che il perfetto dei dialetti settentrionali mantiene legami morfologici con le forme più arcaiche del russo. Conclude il capitolo una breve disamina dei costrutti participiali nel russo antico, dalla quale l'A. deduce che nei primi secoli il participio non aveva la funzione grammaticale propria del russo moderno e che quello passivo era solo uno dei suoi possibili significati.

Il terzo capitolo (*Varietà di participi in -n/-t*) è dedicato alle restanti lingue slave, sottolineandone le differenze rispetto al russo.

P. es. il ceco e lo slovacco possono formare participi anche da verbi imperfettivi, cfr. c. *dům byl prodáván majitelem* – “la casa era stata messa in vendita dal proprietario”, laddove il russo userebbe la forma col clitico *-sja* (*prodavalsja*). Il polacco presenta una situazione complessa, determinata dal fatto che coi participi nei due aspetti si possono variamente combinare due diversi ausiliari, sia al perfetto (*być, zostać*) sia all'imperfettivo (*bywać, zostawać*). Molto importanti e particolarmente produttivi appaiono in polacco i costrutti impersonali passivi, del tipo *mowiono* – “si diceva”; *pito wódkę* – “si è bevuta vodka”. L'A. ritiene che tale costrutto non sia andato affermandosi in concomitanza con la perdita dell'ausiliare e quindi della funzione passiva, ma abbia un'origine più antica, con una sua autonomia come perfetto. Passando alle lingue slave meridionali, in bulgaro il participio in *-n/-t* può essere di aspetto perfetto o imperfettivo, senza e con la copula, e combinarsi con tutti i tempi e le forme di questa, nonché del verbo *imam* – “avere”. A proposito di quest'ultimo l'A. giustamente accenna alla discussione sulla natura di questo costrutto: si tratta di un nuovo tempo del verbo (Georgiev) o di qualcosa di diverso? In realtà un sintagma come *imam dadeno* – “ho dato” è ambiguo e può essere considerato da punti di vista diversi: se *imam* è visto come ausiliare, il costrutto equivale al perfetto perifrastico, sul tipo di quello romanzo; ma ci potremmo d'altra parte trovare di fronte a una forma di perfetto possessivo, riscontrabile pure nelle altre lingue slave con vari gradi di grammaticalizzazione, cfr. pol. *mam lekję już odrobioną* – “ho già fatto i compiti”.

L'ultimo capitolo concerne i *Costrutti marcati col pronome clitico di tipo riflessivo*. Il fatto che tali costrutti vengano usati per esprimere anche la voce passiva nasce dalla relazione tra le invarianti semantiche del segno linguistico e i componenti strutturali dei costrutti in ciascuna lingua. L'A. esamina attentamente la loro tipologia, specificando la funzione che il clitico può assumere lingua per lingua. Oltre a formare costrutti di tipo medio o medio-passivo, che hanno molti punti di contatto con quelli delle lingue neolatine, va sottolineata la peculiarità dello slavo di poter segnalare, tramite questi clitici, una variazione nel ruolo dell'argomento animato, cioè la recessione dell'agente a esperiente, p. es. russo *mne ne rabotaetsja* – “non ho voglia di lavorare”; sb.-cr. *jede mi se supe* – “ho voglia di un pó di minestra”.

In conclusione riteniamo che il lavoro della Fici Giusti rappresenti un'opera meritoria nel campo (certo non molto vasto) della slavistica italiana e che esso risulterà un utile strumento di consultazione e di riferimento per chiunque sia interessato alla complessa problematica del passivo, non soltanto nei riguardi delle lingue slave (pensiamo p. es. alle lingue germaniche o a quelle

ugrofinniche, e sarebbe estremamente interessante un lavoro che prendesse in esame le reciproche interferenze di queste famiglie). Auspichiamo peraltro che in un'eventuale seconda edizione vengano eliminati alcuni fastidiosi errori di stampa e diverse imprecisioni; qui segnaliamo solo due casi: a p. 23 *attanaglia* per *attaglia*; a p. 218 un inesistente sloveno *spanie* (ripetuto due volte, quindi non è un refuso), che è la forma polacca e slovacca, al posto del corretto *spanje*.

Luciano Rocchi

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.
- Vol. 3 *Studia comparata et russica*, edited by Mila Nortman, Ivan Verč, Trieste 1995.

EDIZIONI LINT TRIESTE S.R.L
SETTEMBRE 1995