ВЕСТНИК
Литературного института имени А.М. Горького

№ 3

2013

Москва
Издательство Литературного института
им. А. М. Горького
2013

ВЕСТНИК ЛИТЕРАТУРНОГО ИНСТИТУТА ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Председатель редакционного совета — Ужанков А. Н., д. фил. н., проф. (Москва)

Члены редакционного совета:
Аношкина В. Н., д. фил. н., проф., заслуженный деятель науки РФ (Москва)
Валуччи Валерия, д. фил. н., проф. (Италия)
Видмарович Н. П., д. фил. н., проф. (Хорватия)
Гребенюк В. П., д. фил. н., проф. (Москва)
Громов М. Н., д. ф. н., проф. (Москва)
Захаров В. Н., д. фил. н., проф. (Москва)
Иванова М. В., д. фил. н., проф. (Москва)
Кохран Питер, д. фил. н., проф. (Великобритания)
Лепахин В. В., д. фил. н., проф. (Венгрия)
Маслин М. А., д. ф. н., проф. (Москва)
Моторин А. В., д. фил. н., проф. (Великий Новгород)
Соловьева Н. А., д. фил. н., проф. (Москва)
Чагин А. И., д. фил. н., проф. (Москва)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Главный редактор — Тарасов Б. Н., д. фил. н., проф., заслуженный деятель науки РФ (Москва).
Заместитель главного редактора — Камчатнов А. М., д. фил. н., проф.

Члены редакционной коллегии:
Болычев И. И., к. фил. н., доцент
Васильев С. А., д. фил. н., проф.
Григорьев А. В., д. фил. н., проф.
Гусев В. И., д. фил. н., проф.
Есаулов И. А., д. фил. н., проф.
Есин С. Н., д. фил. н., проф.
Зимин А. И., д. ф. н., проф.
Казнина О. А., д. фил. н., проф.
Леонов Б. А., д. фил. н., проф.
Михальская А. К., д. п. н., проф.
Шишкова И. А., д. фил. н., проф.

Ответственный редактор — Юрчик Е. Э.

Редактор — Лисковая О. П.
Корректор — Юсова О. Б.

© Литературный институт им. А. М. Горького, 2013

VESTNIK OF GORKY LITERARY INSTITUTE

EDITORIAL COUNCIL:

Chairman — Uzhankov A. N., Ph. D. (Philology), professor (Moscow)

Members of the Council:
Anoshkina V. N., Ph. D. (Philology), professor, Honoured Researcher of Russia (Moscow)
Cohran Peter, Ph. D., professor (Great Britain)
Chagin A. I., Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
Grebenyuk V. P., Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
Gromov M. N., Ph. D. (Philosophy), professor (Moscow)
Ivanova M. V., Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
Lepakhin V. V., Ph. D., professor (Hungary)
Maslin M. A., Ph. D. (Philosophy), professor (Moscow)
Motorin A. V., Ph. D. (Philology), professor (Novgorod)
Solovyova N. A., Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
Valucci Valeria, Ph. D., professor (Italy)
Vidmarovic N. P., Ph. D. (Philology), professor (Croatia)
Zakharov V. N., Ph. D. (Philology), professor (Moscow)

EDITORIAL BOARD:

Chief Editor — Tarasov B. N., Ph. D. (Philology), professor, Honoured Researcher of Russia (Moscow)
Deputy Chief Editor — Kamchatnov A. M., Ph. D. (Philology), professor

Members of the Board:
Bolychev I. I., Candidate of Philology, associate professor
Grigoriev A. V., Ph. D. (Philology), professor
Gusev V. I., Ph. D. (Philology), professor.
Kaznina O. A., Ph. D. (Philology), professor
Leonov B. A., Ph. D. (Philology), professor
Mikhalskaya A. K., Ph. D. (Pedagogy), professor
Shishkova I. A., Ph. D. (Philology), professor
Vasyliev S. A., Ph. D. (Philology), professor
Yesaulov I. A., Ph. D. (Philology), professor
Yesin S. N., Ph. D. (Philology), professor
Zimin A. I., Ph. D. (Philosophy), professor

Managing editor — Yurchik E. E.
Editor — Liskovaya O. P.
Proofreader — Yusova O. B.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИНГВИСТИКА
Горшков А. И. Повесть М. Ю. Лермонтова «Тамань» (стилистические наблюдения) 6
Камчатнов А. М. Лжеименное словообразование 22
Шапошников В. Н. Семантика множества в системе языкового выражения 33

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
Токарева Г. А. Структурные константы лирического текста: историко-поэтологический аспект 48
Завгородняя Г. Ю. Отечественная история, фольклор и древнерусская книжность в романе А. Ф. Вельтмана «Кощей Бессмертный». 65
Болычева О. В. «Пароход, пароход, пароходик»: тема «невозвращения» в эмигрантской поэзии (на примере стихотворения Ю. Одарченко «Плакат») 74
Гладилин Н. В. Прекрасность паранойи (Судьбы метанарративов в русском постмодернистском романе). 81
Халтрин-Халтурина Е. В. «Король Лир»: метаморфозы «политического тела короля». 100
Королева С. Б. Способы «схватывания мира»: «метафизические драмы» Дж. Байрона в трактовке И. А. Бунина 115

ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ
Юрчик Е. Э. Российская культура в освещении испанской периодики 2010–2011 годов 126

ХРОНИКА
Образ Фауста в контексте мировой художественной культуры (Байроновская мастерская в рамках XXV Пуришевских чтений) 142
Мастера Ренессанса (Студенческая межвузовская научная конференция) 146

НАШИ АВТОРЫ 150

SUMMARIES 151

CONTENTS

LINGUISTICS
Alexander I. Gorshkov "Taman" by M. Lermontov (stylistic notes) 6
Alexander M. Kamchatnov False word formation 22
Vladimir N. Shaposhnikov Semantics of the multitude in the system of the language expression 33

LITERARY THEORY
Galina A. Tokareva Constant structures of lyrics in the historical-poetical aspect. 48
Galina Yu. Zavgorodnyaya Russian history, folklore and the old russian literature in the novel "Koschei the Immortal" by A. F. Veltman 65
Olga V. Bolycheva "Steamboat, little steamboat…": the motive of "non-return" in the emigré poetry ("The Poster" by Yu. Odarchenko) 74
Nikita V. Gladilin The fascinating attractiveness of paranoia (metanarrative in the russian post-modernist novel). 81
Elena V. Haltrin-Khalturina "King Lear": metamorphoses of the king's "body politic" 100
Svetlana B. Korolyova (Klimova) The means of "grasping of the world": Byron's "metaphysical dramas" interpreted by I. Bunin 115

SOCIAL SCIENCE
Ekaterina E. Yurchik Russian culture in the Spanish press (2011–2012). 126

CHRONICLE
FAUST IN THE WORLD CULTURE (BYRON WORKSHOP IN THE XXV PURISHEV READINGS) 142
THE MASTERS OF RENAISSANCE (STUDENTS' CONFERENCE) 146

OUR AUTHORS 150

SUMMARIES 151

А. И. ГОРШКОВ

ПОВЕСТЬ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ТАМАНЬ» (СТИЛИСТИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ)

В статье на фоне высказываний известных писателей и ученых о «языке и стиле» «Тамани» рассматриваются особенности употребления языка в этой повести. Учитывается, какие из этих особенностей соотносятся с образом автора, какие — с образом рассказчика. Отмечается соотносимое с образом Печорина «столкновение» разговорного и книжно-романтического словесных рядов и соотносимое с образом автора семантическое сближение, «стеснение» слов и предложений.

Ключевые слова: стиль, употребление языка, образ автора, образ рассказчика, словесный ряд, повествование, разговорный, книжный, изобразительный.

Русский язык в прозе Лермонтова, или, как чаще пишут и говорят, «язык прозы Лермонтова», «стиль прозы Лермонтова» уже со времени публикации «Бэлы», «Фаталиста» и «Тамани» (журнал «Отечественные записки» 1839 года, №№ 3 и 11, 1840 года № 2), ставших затем частями (главами) романа «Герой нашего времени» (1840) привлекает внимание писателей и критиков, а позже и ученых-филологов. Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, И. А. Бунин считали «Тамань» одним из лучших произведений русской словесности. Восторженно отзывались о прозе Лермонтова И. Ф. Анненский, В. Г. Белинский, Д. В. Григорович, А. В. Кольцов, И. С. Тургенев. Высказывания русских писателей о прозе Лермонтова, ее стиле много раз приводились в специальной литературе [см., например: Мануйлов, 1996, с. 268–270], и нет нужды их здесь повторять. Но стоит сказать несколько слов об оригинальной оценке стиля лермонтовской прозы В. В. Набоковым.

В известном «Предисловии к “Герою нашего времени”» Набоков, высказав ряд критических замечаний в адрес романа, далее пишет:

> Что же в таком случае составляет вечную прелесть этой книги? Отчего ее так интересно читать и перечитывать? Уж конечно не ради стиля, хотя, как это ни покажется забавным, школьные учителя в России всегда склонны были видеть в ней образец русской прозы. Этого нелепого мнения, высказанного (по утверждению мемуариста) Чеховым, можно придерживаться в том только случае, если понятиями общественной морали или добродетели подменять суть литературного творчества, либо надо быть критиком-аскетом, у которого вызывает подозрение роскошный, изысканный слог и которого, по контрасту, неуклюжий, а местами просто заурядный стиль Лермонтова приводит в вос-

хищение своим целомудрием и бесхитростностью. Но подлинное искусство само по себе не есть нечто целомудренное или бесхитростное, и довольно одного взгляда на отработанный до совершенства, до магического артистизма стиль Толстого (кое-кто считает его литературным преемником Лермонтова), чтобы стали очевидны досадные изъяны лермонтовской прозы.

И все же если мы взглянем на него как на рассказчика и если вспомним, что русская проза тогда пешком под стол ходила, а нашему автору было каких-то двадцать пять лет, то нам останется только поражаться исключительной энергии повествования и замечательному ритму, который ощущается не столько на уровне фразы, сколько на уровне абзаца. Слова сами по себе незначительны, но оказавшись вместе, они оживают. Когда мы начинаем дробить фразу или стихотворную строку на составные элементы, банальности то и дело бросаются в глаза, а неувязки зачастую производят комический эффект; но в конечном счете все решает целостное впечатление; в случае же с Лермонтовым это общее впечатление возникает благодаря чудесной гармонии всех частей и частностей в романе [Набоков, 1996, с. 435].

Итак, утвердившееся в России мнение о совершенстве языкового воплощения прозы Лермонтова представляется Набокову забавным и даже нелепым. Автор «Предисловия» полагает, что стиль Лермонтова — «неуклюжий, а местами просто заурядный», и это особенно заметно по контрасту с неким отвлеченным роскошным и изысканным слогом и с вполне конкретным стилем Л. Н. Толстого.

О «Тамани» Набоков отзывается как о «самом неудачном из всех рассказов» [Там же, с. 434], образующих роман Лермонтова.

Конечно, можно возражать Набокову, указывая, что совершенство стиля прозы Лермонтова признают не только школьные учителя, что стиль Л. Н. Толстого оценивается неоднозначно и т. п., но лучше обратиться к высказываниям самого же Набокова. Он, как бы оправдывая Лермонтова, пишет, что «нам останется только поражаться исключительной энергии повествования и замечательному ритму», что «слова сами по себе незначительны, но, оказавшись вместе, они оживают», что, наконец, общее впечатление от романа Лермонтова «возникает благодаря чудесной гармонии всех частей и частностей». А ведь именно эти свойства словесного искусства в русской творческой и научной традиции ценятся очень высоко. И как они вяжутся с «неуклюжим, а местами просто заурядным» стилем? И не могут ли исключительная энергия повествования, замечательный ритм, оживление значения незначительных слов в результате их новых сочетаний и чудесная гармония всех частей и частностей словесного произведения (вспомним пушкинские «соразмерность и сообразность») успешно противостоять роскошному и изысканному слогу и всем иным манерам языкового употреблении?

Стоящее особняком мнение Набокова о стиле лермонтовской прозы вряд ли является результатом какого-то особого прочтения «Героя нашего времени». Скорее всего, оно просто следствие иного, чем у многих писателей и ученых, понимания прекрасного в словесном искусстве.

Оценивая стиль прозы Лермонтова как неуклюжий и заурядный, Набоков «оправдывает» его еще и тем, что «русская проза тогда пешком под стол ходила». Это опять-таки субъективное представление автора «Предисловия» об

истории русской прозы вообще и ее стилей в частности. Во-первых, русская проза во времена создания «Героя нашего времени» не была младенческой. Уже вошла в литературу проза Пушкина, явившаяся истоком мощного потока русской прозы XIX века и последующего времени. Во-вторых, Лермонтов не оставался в границах созданной Пушкиным стилистики. Он развивал, совершенствовал стиль русской художественной прозы.

Пушкинская реформа употребления языка в литературе была полемически противопоставлена карамзинскому «новому слогу», слогу украшенному, роскошному и изысканному, поэтому в прозе Пушкина точность, краткость и простота были доведены до предела, повествование решительно вытесняло описание и рассуждение, во фразе господствовал глагол. Лермонтов, следуя принципам Пушкина, в то же время уделяет больше внимания описательно-изобразительной и психолого-аналитической стороне художественной прозы. «Лермонтов, — писал В. В. Виноградов, — приводит в равновесие лирическую и повествовательно-воспроизводящую стихии прозаического языка. В соответствии с этим в языке Лермонтова нет такого стилистического преобладания глагола и глагольных конструкций, как в языке Пушкина. Роль определений (имен прилагательных и наречий) гораздо более значительна в прозе Лермонтова, чем у Пушкина. Живое, быстрое повествование, основанное на глаголах, в прозаическом стиле Лермонтова нередко сменяется лирическими медитациями, в которых выступают (хотя и в очень осторожном и ограниченном пользовании) характерные семантические особенности, идущие из стихотворного языка Лермонтова» [Виноградов, 1982, с. 324].

Любое обращение к «Тамани» как произведению русской словесности не может оказаться в той или иной степени не соотнесенным с ранее высказанными суждениями об этой повести. Однако стилистический анализ не направлен специально на подтверждение или опровержение чьих-либо оценок. Он направлен на выявление и описание особенностей употребления языка в том или ином словесном произведении. В данном случае — «Тамани».

По сюжету, то есть по началу, развитию и завершению событий, «Тамань» — вполне законченное самостоятельное произведение. Но в то же время эта повесть — неотъемлемая часть целого, часть (глава) романа «Герой нашего времени», тесная связь всех повестей которого обусловлена не только присутствием в каждой из них главного действующего лица — Печорина, но и продуманной архитектоникой романа.

О Печорине читатель узнает сначала из рассказа простодушного Максима Максимыча («Бэла»), потом — из описания проницательного первого рассказчика, того самого, который ехал на перекладных из Тифлиса, встретился с Максимом Максимычем, узнал от него о Печорине и Бэле, а через некоторое время стал свидетелем встречи своего нового знакомого с Печориным.

Суждения Максима Максимыча бесхитростны, но точно отражают противоречивость натуры Печорина:

> Славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен. Ведь, например, в дождик, в холод целый день на охоте; все иззябнут, устанут — а ему ничего. А другой раз сидит у себя в комнате, ветер пахнет, уверяет, что простудился; ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет; а при мне ходил на кабана один на один; бывало, по целым часам слова не добьешься, зато уж иногда как начнет рассказывать, так животики надорвешь со смеха... Да-с, с большими был странностями. <…>

Первый рассказчик, описывая внешность Печорина, делает и важные замечания о его характере:

Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, — верный признак некоторой скрытности характера. <…> Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные, — признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади. <…> о глазах я должен сказать еще несколько слов.

Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак — или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его, непродолжительный, но проницательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен. <…> Скажу в заключение, что он был вообще очень недурен и имел одну из тех оригинальных физиономий, которые особенно нравятся женщинам светским.

Но черты характера Печорина раскрываются главным образом в его поведении, поступках, «жестах», о которых рассказывается в двух первых повестях «Героя нашего времени».

И только после того, как читатель немало узнает о Печорине из рассказов знавших его людей, появляется перед читателем и рассказывает о себе сам главный герой романа в «Журнале Печорина». Здесь углубляется и расширяется изображение противоречивых черт образа Печорина. Естественно, что эти черты проявляются не только в том, о чем пишет автор журнала, но и в том, как он пишет. В связи с этим надо заметить, что если речь идет о зрелом периоде творчества, то постоянно употребляемые выражения «язык прозы Лермонтова», «стиль прозы Лермонтова» относятся конкретно к «Герою нашего времени». А в этом романе непосредственно от лица автора, Лермонтова написано только предисловие ко второму изданию. Все остальное пространство романа передано рассказчикам. О рассказчике В. В. Виноградов писал: «Рассказчик — речевое порождение писателя, и образ рассказчика (который выдает себя за «автора») — это форма литературного артистизма писателя» [Виноградов, 1959, с. 122]. Очень важно: рассказчик — «порождение», «форма литературного артистизма» писателя, но не сам писатель.

Конечно, образ рассказчика и образ автора по средствам и способам языкового выражения могут быть удалены друг от друга, а могут быть и сближены. В «Герое нашего времени» наиболее очевидно стилизовано повествование Максима Максимыча. Ориентации на разговорное употребление языка здесь невозможно не заметить. «Но и стиль «Журнала Печорина», — писал В. В. Виноградов, — повестей «Тамань», «Княжна Мери» и «Фаталист» пропитан живой стихией русского общенародного языка. Тут нет ни архаических церковнославянизмов, ни противных духу русского языка галлицизмов. «Книжность» растворяется в разговорном стиле литературного рассказа. Слова, выражения и образы сконцентрированы и стеснены до предела, оставляя простор мысли и чувству» [Виноградов, 1982, с. 326].

Стилистический анализ может оказаться некорректным, если не учитывать, что те или иные особенности языкового употребления могут соотноситься не только с образом автора, но и с образом рассказчика.

Но обратимся к тексту повести «Тамань». Начнем с самого начала — с первого абзаца, которым открывается не только «Тамань», но и весь «Журнал Печорина»:

> Тамань — самый скверный городишко из всех приморских городов России. Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить. Я приехал на перекладной тележке поздно ночью. Ямщик остановил усталую тройку у ворот единственного каменного дома, что при въезде. Часовой, черноморский казак, услышав звон колокольчика, закричал спросонья диким голосом: «Кто идет?» Вышел урядник и десятник. Я им объяснил, что я офицер, еду в действующий отряд по казенной надобности, и стал требовать казенную квартиру. Десятник нас повел по городу. К которой избе ни подъедем — занята. Было холодно, я три ночи не спал, измучился и начинал сердиться. «Веди меня куда-нибудь, разбойник! хоть к черту, только к месту!» — закричал я. «Есть еще одна фатера, — отвечал десятник, почесывая затылок, — только вашему благородию не понравится, там нечисто». — Не поняв точного значения последнего слова, я велел ему идти вперед, и после долгого странствования по грязным переулкам, где по сторонам я видел одни только ветхие заборы, мы подъехали к небольшой хате на самом берегу моря.

Как видно, ориентация на изложение в стиле непринужденного устного повествования проявляется с первых строк первой повести из «Журнала Печорина». Об этом свидетельствует уже самая простая и очевидная примета: свободное использование лексических, фразеологических, морфологических и синтаксических средств разговорного языка: *городишко, чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок, спросонья, к которой избе ни подъедем — занята* (в этом предложении кроме его построения обращает на себя внимание употребление будущего простого времени глагола в значении прошедшего).

Подобные слова, обороты, формы и конструкции употребляются на протяжении всей повести:

Я стал звать хозяина — молчат; стучу — молчат;
Но что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз?;
Скрылся бог знает куда;
И вот вижу: слепой приостановился;
Разлетится вдребезги;
До сих пор не понимаю, как она не потонула;
Я насилу дождался утра;
Точно, это была песня, и женский свежий голосок, — но откуда?.. Прислушиваюсь… напев старинный, то протяжный и печальный, то быстрый и живой. Оглядываюсь — никого нет кругом; прислушиваюсь снова — звуки как будто падают с неба;
И вот вижу, бежит опять вприпрыжку моя ундина;
Пенье и прыганье не прекращались ни на минуту;
Она захохотала во все горло;
Он выпучил глаза;
Не понимаю, как я не сломил себе шеи и т. д.

В приведенных примерах можно выделить глагольное настоящее время в значении прошедшего — очень характерную черту разговорного употребления языка.

Приметы «разговорности» связаны с языковой характеристикой образа рассказчика — Печорина.

Но есть в начале «Тамани» и такие особенности языкового употребления, которые можно связать скорее с образом автора, чем с образом рассказчика. Это семантические связи между словами и предложениями. Говоря словами В. В. Виноградова, они «сконцентрированы и стеснены до предела».

В соседних предложениях действие, названное в первом из них, немедленно «отзывается» в следующем предложении действием, вытекающим из действия предыдущего. В рассматриваемом абзаце особенно наглядно выступает эта особенность в отрезке «Часовой <…> занята». Вот как выглядит последовательность действий в этом отрезке: *часовой закричал — вышел урядник и десятник; вышел урядник и десятник — я им объяснил; я стал требовать казенную квартиру — десятник нас повел; десятник нас повел — к которой избе ни подъедет…* Между предложениями отрезка нет других предложений, а в составе самих предложений нет ненужных по смыслу происходящего слов, которые замедлили бы развитие сюжета, смену событий. Пояснить это наблюдение можно с помощью простейшего стилистического эксперимента. Придумаем экспериментальный текст в таком роде: *«Часовой, черноморский казак,* ***сладко спал, временами всхрапывая, но,*** *заслышав звон колокольчика,* ***проснулся и*** *закричал: «Кто идет?»* ***Ямщик ему ответил. Крик часового возымел свое действие. По прошествии некоторого времени, зевая****, вышел урядник и десятник.* ***Они стали спрашивать, кто я такой, куда еду и зачем.*** *Я объяснил <…> и стал требовать казенную квартиру.* ***Мои собеседники стали тихо, так, что я не мог их расслышать, о чем-то разговаривать. Время шло. Наконец****, десятник нас повел по городу.* ***Но, видно, на мое несчастье он был переполнен приезжими и проезжающими****. К которой избе ни подъедем — занята».* Этот эксперимент напоминает нам, что стилистический анализ предполагает не только пристальное внимание ко всему, что в тексте *есть*, но и живое представление о том, чего в тексте *нет*. Давно стало привычным часто повторяемое справедливое суждение, что в прозе Лермонтова нет ничего лишнего. Выдуманные экспериментальные вставки и есть то лишнее, чего в тексте «Тамани» нет. Эксперимент помогает убедиться, что предложения в рассмотренном отрезке «стеснены до предела, оставляя простор мысли и чувству».

Разумеется, рассмотренная черта синтаксической организации текста свойственна всей «Тамани», хотя, может быть, и не столь заметна, как в начале повести. Вот примеры:

Вдруг на яркой полосе, пересекающей пол, промелькнула тень. Я привстал и взглянул в окно;

Я заткнул за пояс пистолет и вышел. Она дожидалась меня на краю спуска;

Я его оставил в покое, взял свечу и пошел в хату. Увы! Моя шкатулка, шашка с серебряной оправой, дагестанский кинжал — подарок приятеля — все исчезло.

В «Тамани» тесные семантические связи присущи, как уже говорилось, не только предложениям, но и словам. Значение (или значения) того или иного слова находит подтверждение и развитие в значениях других слов. В первом абзаце повести выделяются в этом отношении слова *скверный* и *нечисто*.

Скверный в словарях, хронологически наиболее близких к времени создания «Героя нашего времени», — «Словаре Академии Российской, по азбучному порядку расположенном» (1806 — 1822) и «Словаре церковнославянского и русского языка» (1847) толкуется одинаково как «гнусный, мерзкий, отвратительный». Это указывает на резко отрицательную эмоционально-экспрессивную окраску этого слова. Что касается толкования его значения (значений), то оно в названных словарях представляется несколько упрощенным. В «Материалах для словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского в слове *скверный* отмечены значения «нечистый; отвратительный; неверный, нечестивый; греховный; непристойный, бранный; плохой, бедный». Современные словари в слове *скверный* отмечают значения «гадкий, мерзкий, отвратительный, недостойный, уродливый, некрасивый, безобразный, неприятный, непристойный, неприличный» и с пометой разговорное «плохой, очень плохой, дурной, негодный».

О значениях, которые в «Тамани» имеет эпитет *скверный* к слову *городишко* можно судить по семантическим связям этих слов. Упоминание *единственного каменного дома, грязных переулков, ветхих заборов и далее камышовой крыши, маленькой древней лачужки* и т. п. говорит о том, что «Тамань» — плохой, бедный, захолустный *городишко*. Но «плохой» по отношению к городу значит еще и «неприятный»; «неудобный» и даже «опасный» для жизни и в этом смысле и «гадкий», и «мерзкий» и т. п. На такое значение указывает вторая фраза повести: *Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить.* А с этой фразой семантически связано предостережение десятника: *там нечисто*.

Нечисто и как наречие, и как безлично-предикативное слово по значениям связано с прилагательным *нечистый*. В свою очередь *нечистый* в Словаре Срезневского отмечено как одно из значений слова *скверный*. А в самом слове *нечистый* этот словарь фиксирует значения «порочный; запрещенный в пищу». Академический словарь 1806 – 1822 годов толкует *нечистый* как «гадкий, заключающий нечистоту. *Нечистый дух*. Диавол»; *нечистота* объясняется так: «Всякая дрянь, сор, грязь. * В нравственном смысле: гнусность чего». В Словаре 1847 г. отмечаются в слове *нечистый* такие значения: «Запрещенный церковным законом; имеющий недостаток в надлежащем качестве; неопрятный, грязный; *церк*. Прикоснувшийся к нечистому. *Нечистый дух*. Диавол. Нечист на руку. Склонен к краже». Современные словари в слове *нечистый* кроме прямого значения «грязный, загрязненный, запачканный» и близких к нему значений «неоднородный, с примесью чего-л.; небрежно выполненный, неаккуратно сделанный» и т. п. называют еще переносные значения «лишенный нравственной чистоты, порочный; основанный на обмане, плутовстве; греховный, не разрешаемый религиозным обычаем». Как просторечное и устарелое отмечается значение «черт, сатана, злой дух».

Словари показывают, что значения слов *скверный* и *нечистый* «в нравственном смысле» соприкасаются. Не случаен в первом абзаце «Тамани» и неосторожно упомянутый Печориным в разговоре с десятником *черт (нечистый): «Веди меня куда-нибудь, разбойник! хоть к черту, только к месту!»*

Уже из сделанного во второй фразе повести заявления Печорина *меня хотели утопить* читатель может сделать вывод, что в Тамани произошли события, угрожавшие жизни автора «Журнала». Но что это за события?

На их выходящий за границы общепринятого, дозволенного и таинственный характер малозаметно, но достаточно определенно указывают эпитет *скверный*, предикатив *нечисто* и в меньшей степени не к добру упомянутый Печориным *черт (нечистый)*. Значения этих слов в «Тамани» выступают как основа семантического сближения, «стеснения» других слов и образов.

Значительную роль в развертывании сюжета и словесной композиции «Тамани» играет слово *нечисто*, по-разному толкуемое десятником и рассказчиком. «Точное значение» этого слова, то есть значение, которое вкладывал в него десятник, словесно разъясняется только ближе к середине повести, в диалоге Печорина и его денщика:

> — Плохо, ваше благородие! — сказал он мне.
>
> — Да, брат, Бог знает, когда мы отсюда уедем! — Тут он еще больше встревожился и, наклонясь ко мне, сказал шепотом:
>
> — Здесь нечисто! Я встретил сегодня черноморского урядника, он мне знаком — был прошлого года в отряде, как я ему сказал, где мы остановились, а он мне: «Здесь, брат, нечисто, люди недобрые!..» Да и в самом деле, что это за слепой! ходит везде один, и на базар, за хлебом, и за водой... уж видно, здесь к этому привыкли.

Но смысл сомнений и опасений десятника, вложенных в слово *нечисто*, начинает раскрываться раньше в последовавших за репликой десятника событиях и в двух параллельно развивающихся словесных рядах. Один из них — ряд предметно-логический: *два белые глаза — слепой — едва приметная улыбка — что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз — на стене ни одного образа — на яркой полосе, пересекающей пол, промелькнула тень — бог знает куда — какой-то узел — слепой говорил со мною малороссийским наречием, а теперь изъяснялся чисто по-русски — что-то из лодки.* Другой ряд — эмоционально-экспрессивный: *неприятное впечатление — в голове моей родилось подозрение — дурной знак — эти странности меня тревожили — передо мной во мраке все вертелся мальчик с белыми глазами — меня в дверях встретил казак мой с испуганным лицом.*

Анализируя первый абзац «Тамани», невозможно не выйти за его пределы. Это лишний раз свидетельствует о единстве, целостности «всех частей и частностей» повести. Эта целостность проявляется и в том, как естественно и малозаметно энергичное повествование первого абзаца переходит в спокойное, размеренное описание второго абзаца:

> <…> мы подъехали к небольшой хате на самом берегу моря.
>
> Полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены моего нового жилища; на дворе, обведенном оградой из булыжника, стояла избочась другая лачужка, менее и древнее первой. Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее, и внизу с беспрерывным ропотом плескались темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона. «Суда в пристани есть, — подумал я: — завтра отправлюсь в Геленджик».

Образы этого описания восхищали И. Ф. Анненского, который писал: «Сколько надо было иметь ума и сколько настоящей силы, чтобы так глубоко, как Лермонтов, чувствуя чары лунно-синих волн и черной паутины снастей

на светлой полосе горизонта, оставить их жить, светиться, играть, как они хотят и могут, не заслоняя их собою, не оскорбляя их красоты» [Анненский, 1978, с. 139]. Конечно, прекрасны и полный месяц, и камышовая крыша и белые стены (вспомним картину Куинджи «Украинская ночь»). При этом автор называет *только главные* детали картины и *только называет*, не заслоняя их словесным изобилием, пышными тропами и фигурами. Это и имел в виду Анненский, когда писал, что Лермонтов все отобранные и названные им предметы и явления оставляет жить, как они хотят и могут. Это и есть образность высшего порядка.

Есть и еще одна особенность образов лермонтовского описания: они тесно связаны с дальнейшим развитием действия. *Полный месяц светил*… При свете месяца Печорин заметил тень слепого и вышел из хаты, что и стало началом его приключений. На камышовой крыше днем появилась девушка в полосатом платье. У *ограды* Печорин сидел, завернувшись в бурку, а по *обрыву* дважды спускался к морю. *Корабли* (которые можно было увидеть при лунном свете) давали Печорину возможность продолжить путешествие, что подчеркнуто его мысленной репликой, заключающей абзац.

Другие (немногочисленные) описания в «Тамани» отличаются теми же чертами: включенностью в повествование, лаконизмом, точным выбором слов и их употреблением в прямом значении:

> Полюбовавшись несколько времени из окна на голубое небо, усеянное разорванными облачками, на дальний берег Крыма, который тянется лиловой полосой и кончается утесом, на вершине коего белеется маячная башня, я отправился в крепость Фанагорию;
>
> Месяц еще не вставал, и только две звездочки, как два спасительные маяка, сверкали на темно-синем своде. Тяжелые волны мерно и ровно катились одна за другой, едва приподымая одинокую лодку, причаленную к берегу.

Сопоставим слова из первого отрывка *голубое небо, усеянное разорванными облачками,* и слова из раннего романа Лермонтова «Вадим» *восток белел неприметно; и уже дальние края туманных облаков начинали одеваться в утреннюю свою парчевую одежду.* Это маленькое сопоставление наглядно показывает, чего *нет* в прозе Лермонтова конца 30-х годов и что *было* в его ранней прозе. Лермонтов следует по пути Пушкина, который еще в 1822 году в черновом наброске статьи «О прозе» писал: «Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? <...> Должно бы сказать: рано поутру — а они пишут: Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба» [Пушкин, 1978, с. 12]. Этот набросок был опубликован только в 1884 г., и Лермонтов не мог его знать, но как будто именно ему следовал в своем творчестве. Он отказался от «пышного слога», от «парчевых одежд» словесного выражения. *Голубое небо, усеянное разорванными облачками,* — это просто, кратко и точно изображает картину, которую Печорин видит из окна. Такой стиль позволяет читателю не любоваться красивыми словами, а живо представлять себе то, что слова называют. Эпитет *разорванными* к слову *облачками* и точен, и напоминает о прошедшей ночью буре. Так же и эпитет *усталую* к слову *тройку* в начале повести вызывает представление о долгом утомительном пути, проделанном рассказчиком.

Аналогично описаниям природы в «Тамани» строятся и описания внешности людей:

> Моей певунье казалось не более восемнадцати лет. Необыкновенная гибкость ее стана, особенное, ей только свойственное наклонение головы, длинные русые волосы, какой-то золотистый отлив ее слегка загорелой кожи на шее и плечах и особенно правильный нос, — все это было для меня обворожительно;
>
> Скоро показалась в дали лодка, быстро приблизилась она; из нее, как накануне, вышел человек в татарской шапке, но острижен он был по-казацки, и за ременным поясом его торчал большой нож.

Второй абзац «Тамани», кроме того, что в нем повествование переходит в описание, примечателен и еще в одном отношении. Наряду с разговорным словесным рядом, который начинается уже в первых строчках повести, во втором абзаце обнаруживается начало другого словесного ряда, который можно назвать книжно-романтическим. Этот ряд, как и разговорный, в большей степени связан с образом рассказчика, чем с образом автора. Печорин начитан в современной ему литературе, в том числе романтической французской и немецкой. Его импульсивной и противоречивой натуре не меньше, чем живые выразительные обороты разговорного языка, созвучны романтические образы и фразеология: <…> *Внизу с беспрерывным ропотом плескались темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию,*— это манера выражения Печорина, его языковая характеристика.

Книжно-романтические компоненты заметны в таких отрезках:

Думая так, я с невольным биением сердца глядел на бедную лодку;

Передо мной тянулось ночною бурею взволнованное море, и однообразный шум его, подобный ропоту засыпающегося города, напомнил мне старые годы, перенес мои мысли на север, в нашу холодную столицу. Волнуемый воспоминаниями, я забылся;

Эти глаза, казалось, были одарены какою-то магнетическою властью;

И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну!

Надо заметить, что романтическая манера выражения в употреблении Печорина освобождена от крайностей, чрезмерной экспрессивности и перифрастичности. В этом нетрудно убедиться, сопоставив приведенные примеры с такими отрывками из «Вадима»:

> Между тем горбатый нищий молча приблизился и устремил яркие черные глаза на великодушного господина; этот взор был остановившаяся молния, и человек, подверженный его таинственному влиянию, должен был содрогнуться и не мог отвечать ему тем же, как будто свинцовая печать тяготела на его веках; если магнетизм существует, то взгляд нищего был сильнейший магнетизм;
>
> В шуме родной реки есть что-то схожее с колыбельной песнью, с рассказами старой няни; Вадим это чувствовал, и память его невольно переселилась в прошедшее, как в дом, который некогда был нашим, и где теперь мы должны пировать под именем гостя; *на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как ядовитый крокодил* в глубине чистого, прозрачного американского колодца.

В «Тамани» разговорный и книжно-романтический словесные ряды как характеризующие образ Печорина намеренно «сталкиваются». Этим подчеркивается, с одной стороны, реальность происходящего и вполне здравая оценка его рассказчиком, а с другой — привычка к романтическим формулам, без которых он не может обойтись. «Столкновение» разговорного и книжно-романтического словесных рядов особенно заметно в напряженной драматичной сцене борьбы в лодке:

> «Взойдем в лодку», — сказала моя спутница; я колебался, я не охотник до сентиментальных прогулок по морю; но отступать было не время. Она прыгнула в лодку, я за ней, и не успел еще опомниться, как заметил, что мы плывем. «Что это значит?» — сказал я сердито. — «Это значит, — отвечала она, сажая меня на скамью и обвив мой стан руками, — это значит, что я тебя люблю...» И щека ее прижалась к моей, и я почувствовал на лице моем ее пламенное дыхание. Вдруг что-то шумно упало в воду: я хвать за пояс — пистолета нет. О, тут ужасное подозрение закралось мне в душу, кровь хлынула мне в голову. Оглядываюсь — мы от берега около пятидесяти сажен, а я не умею плавать! Хочу оттолкнуть ее от себя — она как кошка вцепилась в мою одежду, и вдруг сильный толчок едва не сбросил меня в море. Лодка закачалась, но я справился, и между нами началась отчаянная борьба; бешенство придавало мне силы, но я скоро заметил, что уступаю моему противнику в ловкости... «Чего ты хочешь?» — закричал я, крепко сжав ее маленькие руки; пальцы ее хрустели, но она не вскрикнула: ее змеиная натура выдержала эту пытку.
>
> — Ты видел, — отвечала она: — ты донесешь, — и сверхъестественным усилием повалила меня на борт; мы оба по пояс свесились из лодки, ее волосы касались воды, минута была решительная. Я уперся коленкою в дно, схватил ее одной рукой за косу, другой за горло, она выпустила мою одежду, и я мгновенно сбросил ее в волны.

Напомню, что определение «словесные» в словосочетании «словесные ряды» понимается широко. «Словесные» — это не только собственно словарные, лексические ряды, но и ряды всех других языковых единиц и единств. В приведенном отрывке разговорный словесный ряд формируется как за счет слов и словосочетаний (*не охотник, не успел опомниться*), так и за счет морфологических форм и синтаксических конструкций (*я хвать за пояс — пистолета нет; она прыгнула в лодку, я за ней*). Книжно-романтический словесный ряд также строится не из отдельных слов, а из их характерных сочетаний (*пламенное дыхание, ужасное подозрение закралось мне в душу, кровь хлынула в голову*).

Подчеркнутое «столкновение» разговорного, «бытового» и книжного, романтического словесных рядов можно наблюдать и в такой сцене:

> Только что смеркалось, я велел казаку нагреть чайник по-походному, засветил свечу и сел у стола, покуривая из дорожной трубки. Уж я доканчивал второй стакан чаю, как вдруг дверь скрыпнула, легкий шорох платья и шагов послышался за мной; я вздрогнул и обернулся, — то была она, моя ундина; она села против меня тихо и безмолвно и устремила на меня глаза свои, и не знаю почему, но этот взор показался мне чуднонежен; он мне напомнил один из тех взглядов, которые в старые годы так самовластно играли моею жизнью. Она, казалось, ждала вопроса, но я молчал, полный неизъяснимого смущения. Лицо ее было покрыто тусклой бледностью, изобличавшей волнение душевное; рука ее без цели бродила по столу, и я заметил на ней легкий трепет; грудь ее то высоко поднималась, то, казалось, она удерживала дыхание. Эта комедия на-

чинала меня надоедать, и я готов был прервать молчание самым прозаическим образом, то есть предложить ей стакан чаю, как вдруг она вскочила, обвила руками мою шею, и влажный, огненный поцелуй прозвучал на губах моих. В глазах у меня потемнело, голова закружилась, я сжал ее в моих объятиях со всею силою юношеской страсти, но она, как змея, скользнула между моими руками, шепнув мне на ухо: «нынче ночью, как все уснут, выходи на берег» — и стрелою выскочила из комнаты. В сенях она опрокинула чайник и свечу, стоявшую на полу. «Экой бес-девка!» — закричал казак, расположившийся на соломе и мечтавший согреться остатками чая. Только тут я опомнился.

В «столкновениях» разговорного и книжно-романтического словесных рядов последний не уступает первому. Но в объеме всей повести все же преобладает разговорный словесный ряд. Подтверждается уже приводившееся выше высказывание В. В. Виноградова, что в «Тамани», как и в других повестях «Журнала Печорина», «“книжность” растворяется в разговорном стиле литературного рассказа». Мне кажется, что это — манера повествования именно Печорина, но манера, созданная автором. Автор, конечно, не случайно предпочитает изложение от лица рассказчика безличному изложению от третьего лица. Тут может быть и желание изобразить «чужой» стиль, и желание по каким-то причинам приписать свой собственный стиль рассказчику.

Повествование от лица рассказчика изначально субъективировано, поскольку передано конкретному лицу, субъекту. Казалось бы, применяемые в «авторском повествовании» приемы субъективации в повествовании от лица рассказчика излишни. Однако в писательской практике такие приемы применяются и в повествовании от первого лица, где они подчеркивают, усиливают восприятие и оценку действительности с субъективной точки видения рассказчика. В «Тамани» эти случаи «дополнительной субъективации» повествования немногочисленны.

В конце повести изменение душевного состояния Печорина подчеркивается изменением эпитетов, которыми наделяется слепой мальчик. Раздосадованный и рассерженный исчезновением своих вещей Печорин называет слепого *проклятым: Тут-то я догадался, какие вещи тащил проклятый слепой*. Но, успокоившись, уже называет его *бедным: Что сталось с старухой и бедным слепым — не знаю.*

В сцене первого появления девушки-контрабандистки на берегу моря можно увидеть прием представления — движение от неизвестного к известному: *Спустя несколько минут с противоположной стороны показалась* ***белая фигура*** *— Что, слепой; — сказал* ***женский голос — Женщина*** *вскочила и стала всматриваться в даль с видом беспокойства.*

В повествовании рассказчика особенно достоверны монтажные приемы, так как «монтажное» видение естественно для непосредственного наблюдателя. И в «Тамани» есть прекрасный пример этого приема:

Так прошло минут десять; и вот показалась между горами волн черная точка: она то увеличивалась, то уменьшалась. Медленно подымаясь на хребты волн, быстро спускаясь с них, приближалась к берегу лодка. Отважен был пловец, решившийся в такую ночь пуститься через пролив на расстоянии двадцати верст, и важная должна быть причина, его к тому побудившая! Думая так, я с невольным биением сердца глядел на бедную лодку; но она, как утка, ныряла и потом, быстро взмахнув веслами, будто крыльями, выскакивала из пропасти среди брызгов пены; и вот, я думал, она ударится с размаха об

берег и разлетится вдребезги; но она ловко повернулась боком и вскочила в маленькую бухту невредима.

Изменение планов изображения лодки, за которой наблюдает рассказчик, дано в этом отрывке очень четко: сначала рассказчик видит только черную точку, которая то увеличивается, то уменьшается, затем различает лодку, а потом и весла, наконец лодка, которая «вскочила в маленькую бухту невредима», является перед глазами рассказчика крупным планом.

К приемам субъективации можно отнести и прямую речь персонажей. В «Тамани» немало места отведено диалогам. Автор (через рассказчика) мог бы с целью изображения «местного колорита» ввести в прямую речь персонажей украинизмы и южнорусские диалектизмы. Но он этого не делает, поступая не столь прямолинейно и избегая искажения русского языка. Слепой говорит с Печориным по-украински, а с девушкой и Янко — «чисто по-русски». Так же говорят по-русски и другие персонажи. В их репликах есть те же приметы разговорного языка, которые есть в повествовании рассказчика, но нет каких-либо обращающих на себя внимание характерологических элементов, в том числе просторечия. Исключения редки. Десятник говорит *фатера* вместо «квартира», Янко — *кабы* вместо «если бы». Такое изображение прямой речи персонажей обеспечивает стилистическое единство употребления языка в «Тамани». Фольклорная стилизация песни девушки и ее пословично-поговорочных реплик в разговоре с Печориным не нарушает этого единства. В словесной композиции повести она (стилизация) располагается между книжно-романтическим и разговорным словесными рядами, причем ближе скорее к первому из них, чем ко второму.

Диалоги в «Тамани» имеют ту особенность, что реплики персонажей лишь изредка снабжаются вводящими словосочетаниями и предложениями. Это делает диалоги динамичными и убыстряет темп всего повествования. Пример такого диалога — разговор Печорина с девушкой-контрабандисткой:

«Скажи-ка мне, красавица, — спросил я: — что ты делала сегодня на кровле?» — «А смотрела, откуда ветер дует». — «Зачем тебе?» — «Откуда ветер, оттуда и счастье». — «Что же, разве ты песнью зазывала счастье?» — «Где поется, там и счастливится». — «А как неравно напоешь себе горе?» — «Ну что ж? где не будет лучше, там будет хуже, а от худа до добра опять недалеко». — «Кто же тебя выучил эту песню?» — «Никто не выучил; вздумается — запою: кому услыхать, то услышит, а кому не должно слышать, тот не поймет». — «А как тебя зовут, моя певунья?» — «Кто крестил, тот знает». — «А кто крестил?» — «Почему я знаю?» — «Экая скрытная! а вот я кое-что про тебя узнал».

Для понимания образа рассказчика немаловажное значение имеют межтекстовые связи, которые присутствуют в его повествовании. «Тамань, конечно, связана с предшествующими повестями «Героя нашего времени» — «Бэлой» и «Максимом Максимычем». Я не напрасно привел выше отрывки из этих повестей, в которых содержатся прямые характеристики Печорина. Они находят отражение в языковом употреблении и в поступках рассказчика «Тамани».

«Разговорность» языка в этой повести ожидаема, потому что из «Бэлы» читатель уже знает, что Печорин *«как начнет рассказывать, так животики надорвешь со смеха»*. Конечно, «Журнал Печорина» не тот жанр и не тот

стиль, который должен смешить читателя, но замечание Максима Максимыча дает основание полагать, что Печорин хорошо владел искусством устного рассказа и разговорное употребление языка было ему свойственно. Максим Максимыч говорит о Печорине: *«Ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет; а при мне ходил на кабана один на один»*. В «Тамани» о храбрости и в то же время нервной мнительности Печорина говорят его поступки и реакция на происходящее. С одной стороны — Печорин не задумываясь отправляется в опасный путь за слепым, решается на ночную прогулку в лодке с загадочной девушкой, а с другой стороны — он чрезмерно впечатлителен, испытывает тревогу, подозрения и порой даже что-то вроде испуга: *«Вдруг едва приметная улыбка пробежала по тонким губам его, и, не знаю отчего, она произвела на меня самое неприятное впечатление. В голове моей родилось подозрение, что этот слепой не так слеп, как оно кажется; напрасно я старался уверить себя, что бельмы подделать невозможно, да и с какой целью?»; «эти странности меня тревожили»; «вдруг дверь скрыпнула, легкий шорох платья и шагов послышался за мной; я вздрогнул и обернулся»*.

Первый рассказчик в «Максиме Максимыче» говорит о некоторой скрытности характера Печорина: *«Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, — верный признак некоторой скрытности характера»*. В «Тамани» читаем: *«Казак мой был очень удивлен, когда, проснувшись, увидел меня совсем одетого; я ему, однако ж, не сказал причины»*. А ведь скрывать причину не было видимой нужды.

Читая в «Тамани» рассуждение Печорина о породе в женщинах *(порода в женщинах, как и в лошадях, великое дело; это открытие принадлежит Юной Франции. Она, то есть порода, а не Юная Франция, большею частию изобличается в поступи, в руках и ногах; особенно нос много значит)*, нельзя не вспомнить замечания первого рассказчика о признаках породы в самом Печорине: *«Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные, — признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади»*.

Упоминание «Юной Франции» — кружка писателей-романтиков, поэтов и прозаиков, объединявшихся вокруг В. Гюго, — говорит о знании Печориным французской романтической литературы и указывает на один из источников романтического словесного ряда в «Тамани».

Рассказывая о девушке-контрабандистке, Печорин вспоминает «Гетеву Миньону» — персонаж романа «Ученические годы Вильгельма Мейстера» — и называет черты сходства между той и другой. Как будто, можно заключить, что образ таманской «русалки» — подражание образу Миньоны. Но стоит внимательно прочитать текст «Тамани», и такое заключение окажется более чем сомнительным:

> Хотя в ее косвенных взглядах я читал что-то дикое и подозрительное, хотя в ее улыбке было что-то неопределенное, но такова сила предубеждений: правильный нос свел меня с ума; я вообразил, что нашел Гетеву Миньону, это причудливое создание его немецкого воображения; — и точно, между ими было много сходства: те же быстрые переходы от величайшего беспокойства к полной неподвижности, те же загадочные речи, те же прыжки, странные песни …

Перечислены лишь внешние черты сходства. А главное: Печорин не

пишет, что *нашел* «Гетеву Миньону», а пишет *вообразил*, что нашел. К тому же уточняет, что вообразил в силу *предубеждений* (кстати сказать, слово *предубеждение* четырежды употребляется в «Тамани») и с иронией поясняет: *правильный нос свел меня с ума*. Так что таинственно-романтический образ девушки-контрабандистки — это в большей степени плод романтического воображения рассказчика Печорина, чем прямое воплощение замысла автора Лермонтова. Если судить о таманской девушке не по представлениям Печорина, а по ее поступкам, то романтический ореол этого образа значительно потускнеет.

Печорин называет девушку-контрабандистку то русалкой, то ундиной. *Ундина* — персонаж немецкого и скандинавского фольклора, схожий с нашей русалкой. Этот образ ввел в литературу немецкий писатель-романтик Фридрих де ла Мотт Фуке в повести «Ундина» (1811), которая была стихами переведена на русский язык В. Жуковским (1837). «Ундина» — еще один источник романтических представлений Печорина, а *ундина* как замена имени девушки-контрабандистки — выражение этих представлений.

В межтекстовых связях «Тамани» присутствует и пушкинский «Евгений Онегин». Афоризм Печорина *Правильный нос в России реже маленькой ножки* заставляет читателя вспомнить строчки из тридцатой строфы первой главы:

<…> только вряд
Найдете вы в России целой
Три пары стройных женских ног.

А вслед за этими строчками вспоминается и весь роман в стихах, и его главный герой.

Печорин обнаруживает и знание Библии. *В тот день немые возопиют и слепые прозрят* — это цитата, правда, неточная, из Книги пророка Исайи (правильно: В тот день глухие услышат слова Книги, и прозрят из тьмы и мрака глаза слепых. — 29: 18). Отсылки к Ветхому и Новому Завету в русской литературе XIX века обычны. Это свидетельствует о том, что Библию знали не только писатели, но и читатели. Цитата из пророка Исайи, которую вспоминает Печорин, говорит о его разносторонней начитанности, о широте его интересов. Если еще учесть, что Печорин заметил такую деталь, как отсутствие икон в отведенном ему жилище, и оценил это как дурной знак, можно сделать вывод о его небезразличии к религии.

Внимание рассказчика к деталям, подробностям (направляемое автором) оживляет повествование и способствует его краткости и смысловой емкости, способствует тому, чтобы текст вызывал больше представлений, чем в нем содержится слов.

Замечание Печорина *На стене ни одного образа — дурной знак продолжается фразой В разбитое стекло врывался морской ветер*. Разбитое стекло — признак небрежения, невнимания хозяев к своему жилищу, признак, входящий в сферу понятия «нечисто».

В «Тамани» нет «случайных» слов. Упомянув стоящие в пристани суда, на одном из которых он рассчитывал отправиться в Геленджик, Печорин позже не забывает сообщить, что *Суда, стоящие в пристани, были все — или сторожевые, или купеческие, которые еще не начинали нагружаться*. При-

влекший внимание Печорина какой-то узел, который нес слепой, в дальнейшем не исчезает из повествования до тех пор, пока внимание рассказчика не переключается на девушку, поющую на крыше:

> <…> навстречу мне слепой мальчик. Я притаился у забора, и он верной, но осторожной поступью прошел мимо меня. Под мышкой он нес какой-то узел — Наконец он остановился, будто прислушиваясь к чему-то, присел на землю и положил возле себя узел — Взяв на плечи каждый по узлу, они пустились вдоль по берегу — «Ну-ка, слепой чертенок, — сказал я, взяв его за ухо: — говори, куда ты ночью таскался с узлом, а?» Вдруг мой слепой заплакал, закричал, заохал: «Куды я ходив?.. никуды не ходив... с узлом? яким узлом?».

Вероятно, все, кто занимался русской словесностью, знают о реакции Ф. М. Достоевского на один из эпизодов очерка Д. В. Григоровича «Петербургские шарманщики». Напомню, что писал об этом в своих воспоминаниях сам автор очерка: «У меня было написано так: когда шарманка перестает играть, чиновник из окна бросает пятак, который падает к ногам шарманщика. “Не то, не то, — раздраженно заговорил вдруг Достоевский, — совсем не то! У тебя выходит слишком сухо: пятак упал к ногам… Надо было сказать: пятак упал на мостовую, *звеня и подпрыгивая*…” Замечание это, — помню очень хорошо, — было и для меня целым откровением. Да, действительно: *звеня и подпрыгивая* — выходит гораздо живописнее, дорисовывает движение. <…> Этих двух слов было для меня довольно, чтоб понять разницу между сухим выражением и живым, художественно-литературным приемом» [Григорович, 1928, с. 131]. Очерк «Петербургские шарманщики» относится к 1843 г., а тремя годами раньше была опубликована «Тамань», в которой есть такая сцена:

> Между тем моя ундина вскочила в лодку и махнула товарищу рукою; он что-то положил слепому в руку, примолвив: «На, купи себе пряников». — «Только?» — сказал слепой. — «Ну вот тебе еще», — и упавшая монета зазвенела, ударясь о камень. Слепой ее не поднял.

Таким образом, ставшему классическим, хрестоматийным примером удачной образной детали *пятаку*, который *упал на мостовую, звеня и подпрыгивая*, предшествовала *монета*, которая *зазвенела, ударяясь о камень.*

Эта выразительная деталь, как и другие особенности употребления языка в «Тамани», отмеченные выше, красноречиво говорит о смысловой насыщенности и изобразительной силе стиля лермонтовской прозы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1978.

2. *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959.

3. *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. М., 1982.

4. *Григорович Д. В.* Литературные воспоминания. Л., 1928.

5. *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени/ Собрание сочинений в 4 томах. Т. 4. М. -Л., 1959.

6. *Мануйлов В. А.* Комментарии // *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени. СПб., 1996.

7. *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М., 1996.

8. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. VII. Л., 1978.

Поступила в редакцию 26. 06. 2013

А. М. КАМЧАТНОВ

ЛЖЕИМЕННОЕ СЛОВООБРАЗОВАНИЕ

В статье рассмотрены сходство и различие двух словообразовательных словарей русского языка А. Н. Тихонова и И. А. Ширшова и сделаны выводы 1) о неизбежной субъективности любого словообразовательного словаря, созданного с позиций синхронного описания языка; 2) об антинаучности синхронного словообразования в целом, а также обоснована необходимость создания толково-словообразовательного исторического словаря русского языка.

Ключевые слова: синхрония, диахрония, словообразование, словообразовательные словари русского языка.

На кафедру пришла коллега, дочка которой учится во 2 классе, и с порога сказала: «Представляете, Александр Михайлович, в учебнике по русскому языку для второго класса [Канаткина, Горецкий, 2012] сказано, что слово *снегирь* не связано со словом *снег*, является первообразным, поэтому его написание надо запомнить, то есть безударную гласную в корне нельзя проверить словом *снег*. Моя дочка удивляется, почему это название птички, которая появляется у нас зимой, когда уже выпал снег, не связано со словом *снег*, а моему возмущению просто нет предела». Я заметил: «А вы посмотрите в «Школьный словообразовательный словарь русского языка» А. Н. Тихонова — я почти уверен, что авторы учебника опирались на него».

Придя домой, я сам заглянул в Словообразовательный словарь Тихонова (далее — ССТ) и на с. 433 обнаружил, что слова *снег* и *снегирь* находятся в двух особых словарных статьях, то есть каждое является первообразным, что от слова *снег* образованы слова *бесснежный, бесснежность, бесснежие, белоснежный, подснежник, снегопад, снегоочиститель*, а от слова *снегирь — снегирек, снегиренок*; при этом слово *снегирь* представлено даже как нечленимое. Я давно уже имел серьезные претензии к этому словарю, но все не было времени написать об этом, но вот наконец мое терпение дошло до своего предела. Однако чтобы понять суть этих претензий, придется ненадолго погрузиться в историю языкознания.

Хорошо известно, что становление теории словообразования произошло во второй половине XX веке. Статус словообразования в структуре языка до сих пор остается предметом дискуссий: нет единого мнения относительно того, является ли словообразование частью лексикологии (А. И. Смирницкий, О. С. Ахманова, В. В. Колесов, В. М. Марков) или частью морфологии

(Г. О. Винокур, Н. Д. Арутюнова, В. В. Лопатин, «Русская грамматика» 1980 году) и др., или же представляет собой самостоятельный уровень языка со своей единицей — морфемой (Е. А. Земская, Е. С. Кубрякова, В. Н. Немченко). Нерешенность этой и многих других проблем породила своеобразный «словообразовательный бум»: тогда каждая пятая лингвистическая работа, выходившая в нашей стране, была работой по словообразованию.

В эти же годы острые дискуссии сопровождали освоение лингвистического наследия Ф. де Соссюра, одним из положений учения которого является принципиальное разграничение двух типов описания языка — синхронного и диахронного. Материалы одной из них отражены в сборнике «О соотношении синхронного анализа и исторического изучения языков» (М., 1960). Тогда же была поставлена задача машинного перевода, для решения которой язык должен быть описан как самодовлеющая структура. Структурализм становился лингвистической модой того времени, поэтому «партия синхронистов» в те годы стала преобладающей. Я хорошо помню, как нам, студентам филологического факультета Московского университета, в начале 70-х годов внушали в качестве бесспорной истины и абсолютного догмата: одно дело — исторические процессы в языке и совсем другое — реальные связи и отношения, то есть наличная система языка, поэтому смешивать синхронию и диахронию ни в коем случае нельзя — или одно, или другое. И так получилось, что словообразование русского языка стало описываться синхронно в трудах Е. А. Земской, А. Н. Тихонова, В. В. Лопатина, И. С. Улуханова. В 1973 году появился университетский учебник по словообразованию Е. А. Земской, а в 1980 году — Академическая грамматика русского языка с синхронным описанием русского словообразования.

Однако первые идеи о различии двух подходов к описанию словообразования были высказаны Г. О. Винокуром еще в 40-е годы, и к его работам есть смысл обратиться, так как в них можно обнаружить одно любопытное противоречие.

С одной стороны, Г. О. Винокур писал: «Вопрос о том, есть в данном слове то отношение, которое характеризует производную основу в отличие от непроизводной и, следовательно, выделяются в этой основе какие-нибудь аффиксы или нет, должен и может решаться исключительно установлением отношений между значениями слов в наличной языковой традиции, и только в этом смысле может идти речь о лингвистическом сознании данной среды» [Винокур, 1959, с. 423]. С другой стороны, он также отметил: «то, что этимологическая рефлексия на слово есть нечто вполне реальное, отрицать нет никакого смысла. Однако, это еще не основание для того, чтобы считать критерием для выделений или невыделения тех или иных морфем в основах сознаваемость или несознаваемость этих морфем в психологии говорящих. Указание на то, что известный комплекс звуков сознается или не сознается, „чувствуется" или „уже не чувствуется" как морфема, есть, собственно, не объяснение, а нечто, само по себе требующее объяснения: если „уже не чувствуется", то почему? Более того, можно согласиться, что в словах вроде *смородина* или *буженина* и в самом деле может „чувствоваться" суффикс *-ин*: ведь если бы не чувствовался, то, вероятно, никогда никем бы и не выделялся» [Там же]. Из этих верных наблюдений можно вывести только одно заключение: наличное лингвистическое сознание данной среды

противоречиво, в нем есть и этимологическая рефлексия на слово, то есть ощущение его морфемной сложности, производности, но в то же время уже нет ясно осознаваемой смысловой, семантической связи данного слова с другими исторически родственными словами, а также нет понимания того, какое значение имеет та или иная морфема. В качестве примеров таких слов Винокур приводит следующие: *уныть, перестать, затеять, завещать, забавлять, восхитить, обязать, ударить, настоять* (на своем решении) и др.

Из этой коллизии для науки и школьного обучения есть, по крайней мере, два выхода. Можно углублять этимологическую рефлексию, объясняя, как реально-исторически возникло то или иное слово, каковы его исторически родственные связи с другими словами и посредством понятия опро́щения, понятия связанного корня, а также разного рода семантических сдвигов объяснять разрыв родственных связей этого слова. Но можно отбросить всякую этимологическую рефлексию и считать, что задача словообразования заключается только в том, чтобы описать наличное языковое сознание, каковое и объявляется критерием истины.

Как можно видеть из приведенных слов, сам Винокур склонялся ко второму решению проблемы противоречивости языкового сознания. После того, как в нашем языкознании противопоставление синхронии и диахронии было абсолютизировано и стало непререкаемым догматом, именно это второе направление стало господствующим и нашло свое выражение в трудах Е. А. Земской, А. Н. Тихонова и др.

Однако обо всем следует судить по плодам. «Школьный словообразовательный словарь русского языка» А. Н. Тихонова является одним из них. Того, кто откроет ССТ, ждет много «открытий чудных».

Учитель и ученик узнают следующее. Оказывается, не являются родственными слова: *бедный* и *беда*; *безвестный* и *весть*; *безвозмездный* и *мзда*; *безразличный* и *лицо*, *различие*; *беспризорный* и *взор, взирать, призирать, зоркий*; *благодарить* и *дар*; *благоухать* и *благо, нюхать*; *близкий* и *близь*; *бодрый* и *будить, бдеть*; *брак* и *брать*; *вежливый* и *ведать*; *великолепный* и *лепить*; *вероятный* и *вера* и *ять* (< *иметь*); *вертеть* и *время*, *ворота, воротник, вращать, превратить*; *всадник* и *сад, садить / сажать*; *вселенная* и *село*; *вспылить* и *пылать, вспыльчивый*; *вспыхнуть* и *пыхать*, *пышный*; *выгода* и *год, годный, пригодный, негодяй*; *выместить* и *место*; *высокий* и *высь, ввысь, превышать*; *выступить* и *ступить* и *ступень* (каждое из которых, согласно ССТ, является первообразным); *выявить* и *явь*; *вьюга* и *вить / вью*; *гибнуть* и *гнуть / сгибать*; *голубь* и *голубой*; *гражданин* и *град / город*; *граница* и *грань*; *громкий* и *гром*; *далекий* и *даль*; *дарить* и *дать*; *дворянин* и *двор* (хотя корень *двор-* в слове *дворянин* выделяется); *действовать, действительный, деять* и *дело*; *добыть* и *быть*; *доверить* и *вера*; *догадаться* и *гадать*; *доказать* и *показать*; *доклад* и *класть*; *должность* и *долг*; *доля* и *делить*; *донять* и *унять, занять, принять, заем, понятие*; *дородный* и *род*; *достоверный* и *вера*; *досуг* и *досягать*; *доход* и *расход*; *дубина* и *дуб*; *дубить* и *дуб*; *дышать* и *душный*; *жестокий* и *жесткий, жесть*; *жуткий* и *жуть*; *забор* и *брать*; *забота* и *забыть, быть*; *заведовать* и *вести, водить*; *завещать* и *ответ, привет*; *завидовать* и *видеть*; *завтра* и *утро*; *заговор* и *говорить*; *задор* и *драть, сдирать*; *заимствовать* и *иметь*; *заметить* и *мета, метить*; *замок* и *замыкать, замкнуть*; *занавес* и *вес, вешать*; *запад* и

падать; *запечатлеть* и *печать*; *заразить* и *раз, разить*; *заряд* и *ряд*; *заседать* и *сидеть*; *защитить* и *щит*; *знакомый* и *знак*; *знаменитый* и *знамя*; *извергнуть* и *свергнуть*; *изложить* и *положить*; *изобразить* и *образ*; *изобрести* и *брести, бреду*; *изощрить* и *острый*; *изъян* и *изъять*; *изящный* и *изъять*; *искусный* и *вкус*; *истребить* и *теребить*; *исследовать* и *след*; *истязать* и *тяга*; *колесо* и *колея, коляска*; *коченеть* и *кочан*; *красивый* и *красный*; *кромсать* и *кромка, кроме, закрома*; *кружево* и *круг*; *крыло* и *крыть*; *лекарство* и *лечить, лекарь*; *лишить* и *лихо*; *лосниться* и *лоск*; *лучезарный* и *луч, заря*; *макушка* и *маковка, маковица, др.-рус. макъ*; *мгновение* и *миг*; *медведь* и *мед, ведать*; *мертвый* и *смерть, мереть / мру*; *меркнуть* и *мерцать*; *мешок* и *мех*; *могучий* и *мочь*; *молот* и *молоть*; *мужество* и *муж*; *мышца* и *под мышкой*; *мятеж* и *смятение, смута*; *наблюдать* и *блюсти*; *наверстать* и *верста*; *наградить* и *град / город*; *надежда* и *надеть*; *надоесть* и *есть / еда*; *напасть* и *падать*; *наперсник* и *перси*; *напрячь* и *запрячь, пряжка, супруг*; *наречь* и *речь*; *народ* и *род*; *нарочитый* и *речь*; *наследовать* и *след*; *настичь* и *достичь*; *насторожить* и *сторож / страж*; *настоящий* и *стоять*; *настроить* и *строить*; *находить* и *ход*; *небрежный* и *беречь*; *неважный* и *важный*; *неделя* и *делать*; *нежный* и *нега*; *негодовать* и *год, годный* и *др.*; *незабудка* и *забыть*; *незаурядный* и *ряд*; *незыблемый* и *зыбкий*; *нелепый* и *лепить*; *непосредственный* и *середина, средний*; *нечаянный* и *чаять*; *низкий* и *низ*; *низменный* и *низ*; *ножницы* и *нож*; *ножовка* и *нож*; *носок* и *нос*; *обернуть* и *вертеть*; *обеспечить* и *печься*; *обещать* и *обет, привет*; *обитать* и *витать*; *обладать* и *владеть*; *облако* и *влечь / влачить*; *область* и *владеть*; *обличить* и *лик*; *обод* и *водить*; *обожать* и *бог*; *оболочка* и *волочь*; *обонять* и *вонь*; *оборудовать* и *орудовать, ружье*; *обречь* и *речь*; *объявить* и *явь*; *обычный* и *привычка*; *обязать* и *вязать*; *огород* и *город*; *одеяло* и *деть*; *одолеть* и *доля*; *одухотворить* и *дух*; *озадачить* и *задача*; *озарить* и *заря*; *ополчение* и *полк*; *опрокинуть* и *кидать*; *осадить* и *сажать*; *осаниться* и *сан*; *освоить* и *свой*; *оседлый* и *сидеть*; *оскорбить* и *скорбь*; *осознать* и *знать*; *остеречь* и *стеречь*; *осторожный* и *сторож*; *осуществить* и *суть*; *отвлечь* и *влечь*; *отвратить* и *вращать*; *откровенный* и *крыть*; *отличить* и *лик*; *отобразить* и *образ*; *отторгнуть* и *расторгнуть*; *отчетливый* и *четкий*; *охапка* и *хапать*; *охотиться* и *хотеть*; *очередь* и *черед*; *ошеломить* и *шлем*; *палатка* и *палата*; *пеленка* и *пелена*; *перепонка* и *запонка*; *перила* и *переть, опираться*; *перстень* и *перст*; *перчатка* и *перст*; *печаль* и *печь*; *пирог* и *пир*; *плотник* и *плот*; *победа* и *беда*; *погода* и *год*; *погреб* и *грести / гребу*; *подстрекать* и *стрекать*; *подушка* и *ухо*; *подтвердить* и *твердый*; *пожар* и *жар*; *позвонок* и *звено*; *покорить* и *укор*; *польза* и *льгота*; *помнить* и *память*; *поощрить* и *острый*; *порожний* и *праздный*; *порошок* и *порох*; *поручить* и *рука*; *порядок* и *ряд*; *посвятить* и *святой*; *постепенный* и *степень*; *постичь* и *достичь*; *пошлина* и *шел*; *правда* и *правый*; *правило* и *правый*; *предпринять* и *иметь*; *предупредить* и *пред / перед*; *прекратить* и *краткий*; *преткнуться* и *ткнуть*; *пригласить* и *глас / голос*; *пример* и *мера*; *проволока* и *волочить*; *промыслить* и *мысль*; *проникнуть* и *никнуть*; *проповедь* и *ведать*; *развлечь* и *влечь*; *ровесник* и *ровный*; *родник* и *родить*; *розовый* и *роза*; *сажать* и *сад*; *сверстник* и *верста*; *свидетель* и *видеть*; *согласный* и *глас / голос*; *совокупный* и *вкупе*; *содержать* и *держать*; *создать* и *здание*; *сокровище* и *крыть*; *сообразить* и *образ*; *соревнование* и *ревность*; *состязаться* и *тяга*;

спешить и *пеший*; *сплотить* и *плотный*; *спокойный* и *покой*; *спотыкаться* и *тыкать*; *справедливый* и *правый*; *средоточие* и *середина, точка, тыкать*; *староста* и *старый*; *столица* и *стол*; *сугроб* и *грести*; *счастье* и *часть*; *трудный* и *труд*; *тщательный* и *тощий*; *уважать* и *важный*; *угомонить* и *гомон*; *удобный* и *добрый, подобный, сдобный*; *частушка* и *частый.* и это далеко не полный список!

Весь этот материал довольно четко разделяется на три группы.

В первую группу входят слова, родственные отношения между которыми уже не может ни увидеть, ни даже «почувствовать» никто, ибо произошел реальный разрыв родственных отношений, произошла деэтимологизация слов; для обнаружения исторически существовавших родственных связей в таких случаях надо знать историю русского языка и применять специальные аналитические процедуры, выработанные этимологической наукой. К этой группе можно отнести такие случаи: *благоухать — нюхать, бодрый — бдеть, брак — брать, вспылить — пылать, вьюга — вить, добыть — быть, досуг — досягать, ряд — заряд, острый — изощрить, изъять — изящный, тяга — истязать; колесо — колея — около, награда — град / город, польза — легкий — льгота* и другие.

Во вторую группу входят слова, родственные отношения между которыми еще «чувствуются», потому что довольно ясно выделяется и корень, и аффиксы, однако смысловая связь уже затуманена. Синхронисты называют такие слова членимыми, но непроизводными [См.: Земская, 1973, с. 63]. Примером такого рода может служить слово *дворянин*. В ССТ оно является первообразным, то есть образует особую словарную статью, являясь основой гнезда (*дворянка, дворянский, дворяночка*); в то же время оно является членимым: двор/ян/ин; если корень *двор-* выделяется, то почему слово *дворянин* не входит в гнездо слова *двор*? Очевидно, по логике синхронистов, между словами *двор* и *дворянин* уже нет никаких смысловых отношений, то есть отношений производности.

Наконец, в третью группу входят слова, родственные отношения между которыми достаточно очевидны, и даже десятилетний ребенок удивляется тому, что *снег* и *снегирь* не находятся в отношении производности. Не составляет также особого труда догадаться, что три словообразовательных гнезда в ССТ:

ВО́РОТ → воротник; воротничок, воротниковый, подворотничок и др.;

ВОРО́Т → воротца, воротища, подворотня, вратарь (?!), подворотня и др.;

ВРАЩАТЬ → вращаться, вращение, вращательный

на самом деле образуют одно гнездо; но, конечно, не очевидно, что оно в свою очередь является частью гнезда ВЕРТЕТЬ.

Но я человек любопытный и хочу узнать, все ли синхронисты согласны между собой и насколько объективен ССТ, и открываю «Толковый словообразовательный словарь русского языка» И. А. Ширшова. Должен сказать, что Ивана Алексеевича я хорошо знал, мы с ним вели дискуссии, иногда напряженные, о том, возможно ли в принципе синхронное словообразование; он считал, что оно возможно, но при этом он обладал чутким слухом к отдаленным смысловым связям слов, поэтому в его словаре гнезда слов, объединенных отношениями словопроизводства, выглядят иначе.

Так, в отличие от Словаря Тихонова, в Словаре Ширшова в одно гнездо входят слова: *весть* и *безвестный*, *лицо* и *безразличный*, *высь* и *высокий*, *явь* и *выявить*, *голубой* и *голубь*, *град* и *гражданин*, *грань* и *граница*, *греметь, гром* и *громкий*, *даль* и *далекий*, *дать* и *дар*, *долг* и *должность*, *падать* и *запад*, *двор* и *дворянин*, *вера* и *доверить*, *дуб* и *дубина*, *дух*, *душный* и *дышать*, *ответ*, *завет*, *привет* и *завещать*, *печать* и *запечатлеть*, *образ* и *изобразить*, *извергнуть* и *свергнуть*, *колесо*, *коляска* и *колея*, *лечить*, *лекарство* и *лекарь*, *мереть* и *смерть*, *блюсти* и *наблюдать*, *низ* и *низменный*, *нега* и *нежный*, *нож* и *ножовка*, *свой* и *освоить*, *перст*, *перстень* и *перчатка*, *роза* и *розовый* и другие.

В то же время оба автора соглашаются в том, что слова *беда* и *бедный*, *взор* и *беспризорный*, *бодрый* и *будить*, *брать* и *брак*, *вера* и *вероятный*, *доля* и *делить*, *досуг* и *досягать*, *жесткий* и *жестокий*, *зараза* и *разить*, *завтра* и *утро*, *крыть* и *крыло*, *молот* и *молотить*, *род* и *народ*, *делать* и *неделя*, *вязать* и *обязать* и другие не связаны отношениями производства.

Кому же из этих двух синхронистов должен верить бедный читатель? Для них обоих, как для синхронистов, критерием истины является наличное языковое сознание среднестатистического носителя русского языка, однако практически эти носители у них оказываются какие-то очень разные. У Тихонова идеальный носитель русского языка — это глуповатый Иван, не помнящий родства, бездумно пользующийся языком как набором пустых, то есть лишенных внутренней формы, знаков, не имеющий вредной привычки рефлектировать по поводу слов. Тихонов, для познания истины, как бы спрашивает своего идеального носителя: «Чувствуешь ли ты, Иван, родственную связь между словами *двор* и *дворянин*?» — «Не-а, не чувствую». — «Очень хорошо! Значит, дворянин — слово *членимое*, но непроизводное и пойдет в словаре отдельной статьей».

Идеальный среднестатистический носитель языкового сознания для Ширшова — это Иван, помнящий родство, то есть довольно культурный и образованный человек, читавший разные книжки, и художественные, и исторические, хотя бы даже из школьного учебника истории России узнавший, что это за сословие дворян и как оно возникло, да и вообще любящий задуматься о слове и существующем в нем «недоумении». Конечно, особенно глубоко он не копает, потому что для этого нужны уже специальные знания, и потому, например, слова *доказать* и *показать* входят в разные гнезда: одно — в гнездо ДОКАЗАТЬ, другое — в гнездо КАЗАТЬ. Ширшов, для познания истины, тоже как бы спрашивает своего идеального носителя: «Чувствуешь ли ты, Иван, родственную связь между словами *двор* и *дворянин*?» — «Чувствую, потому что знаю из книг, как это слово возникло». — «Очень хорошо! Значит, *дворянин* — слово членимое и производное и пойдет в словаре в гнездо с основой ДВОР».

Отдельный разговор нужно вести о словах, заимствованных из других языков.

В ССТ оказываются членимыми слова *авто/бус* и *авто/мобиль*, по-видимому, на том основании, что есть слова *троллейбус, электромобиль, автодорога* и др. Пусть так. Но почему же тогда оказывается нечленимым слово *автограф*, если есть слово *эпиграф*? Почему нечленимо слово *автономия*, если есть слова *агрономия, астрономия*? Где здесь системный синхронный подход?

Гораздо умнее поступает И. А. Ширшов: он, в отличие от Тихонова, не делал вид, будто его носитель языка свалился с Луны и ничего не знает о том, что заимствованные слова в языке-источнике членились на части. В его «Толковом словообразовательном словаре русского языка» слово *автограф* членится так: *авто* (греч.) ‘свой, относящийся к себе’ + *граф* ‘пишу’ → авто/граф. 1. Собственноручная подпись или надпись. 2. Собственноручный авторский рукописный текст. Слово *автономия* членится так: *авто* ‘свой, относящийся к себе’ + *ном* ‘закон’ → авто/ном-ий-а. Независимость в управлении, ориентация на свои законы [Ширшов, 2004, с. 24].

Такое объяснение гораздо содержательнее и лингвистически более корректно, однако не трудно увидеть, что это уже отступление от принципов, чистые ризы синхронии оказались запятнанными элементами диахронии, которые вводятся тишком, как бы незаметно. Слов *графо* ‘пишу’ и *номос* ‘закон’ в русском языке не было и нет; образование слов *автограф* и *автономия* произошло в другом, греческом, языке, и в таком готовом виде они были заимствованы в какой-то момент истории русским языком. Поэтому в русском языке основы слов *автограф, автономия* непроизводны. Однако первая часть этих и им подобных слов (*авто*-), отделившись от них, стала участвовать в образовании собственно русских слов, таких, как: *автодорога, авторучка, автопоилка* и др.; такие слова членимы на морфемы: авто/руч/к/а, авто/дорог/а и производны. У Ширшова же получается так, что и *автономия*, и *авторучка* — это слова одного плана, созданные на почве русского языка и одинаково членимы и производны.

И в этом случае у Тихонова и Ширшова идеальные субъекты, носители языкового сознания оказываются разные. У Тихонова это наивный человек, этакий симплициссимус, никогда не слыхавший о существовании иных народов и языков; для него все слова — русские; в одних случаях он «чувствует» сложность их морфемного состава и догадывается об их производности; в других случаях он «не чувствует» сложности, воспринимает слова как простые, непроизводные. У Ширшова же это человек культурный, образованный, несколько знакомый с древними и новыми языками и потому не столько чувствующий, сколько знающий, как возникли греческие слова *автономия* и *автограф*, но почему-то приписывающий их членимость и производность русскому языку.

В общем же это значит, что синхронный подход к описанию словообразования неизбежно субъективен, и в этом его неискоренимый недостаток.

Приведу еще одну несообразность.

В ССТ слово *оптика* членится так: опт/ик/а, вероятно, на том основании, что в русском языке есть суффикс -*ик*- [Тихонов, 2002, с. 322]; (остается тогда непонятным, почему в русском слове *свидетель* в ССТ не выделяется суффикс -*тель*?); о значении же корня *опт*- читатель волен судить так, как захочет, например, соотнести его со словом *оптом* ‘целиком’, не задумываясь о смысловой связи. На самом деле это слово нечленимо, ибо было заимствовано в готовом виде из нем. *Optika* или франц. *optique*, куда попало через лат. *optice* из греч. *ōptike* (*tekhne*); в греч. слове выделяется корень -*ōp*- со значением ‘видимая часть, лицевая поверхность’; от этого корня образованы такие слова, как prosōpon ‘лик, лицо, маска, персона’, *Eurōpe* ‘букв. широколицая’.

Мне кажется, что школьный словообразовательный словарь русского

языка должен включать в себя только русские по происхождению слова, а заимствованные слова нужно поместить в отдельный словарь иностранных слов, сопроводив их этимологическими объяснениями, то есть указав, например, что слово *гладиолус* восходит к лат. *gladius* ‘меч’ (и тогда школьник уже не напишет: *глодеолус*), к нему же восходит и слово *гладиатор*, что слово *сомнамбула* образовано из двух латинских корней: *somnus* ‘сон’ и *ambulo* ‘гуляю’ и что второй корень входит составной частью в такие слова, как амбулатория и преамбула. Неужели это хуже, чем тривиальное, плоское указание в ССТ на то, что от слова *амбулатория* образованы слова *амбулаторный* и *амбулаторно*? Последнее как раз очевидно и только напрасно занимает место в словаре, а первое — не очевидно, знание об этом расширяет познания учащегося, раздвигает его культурный горизонт. Впрочем, и последнее не очевидно: от *амбулатория* должно быть образовано **амбулаторийный*, а не *амбулаторный*. Конечно, синхронистам ничего не стоит махнуть топором и сказать, что это-де усечение основы, но на самом-то деле, скорее всего, сущ. амбулатория — это заимствование из нем. *Ambulatorium*, а *амбулаторный* — заимствование из нем. *ambulatorisch*, так что в русском языке эти два слова не связаны отношениями словопроизводства.

Словарь — это всегда итог, результат определенных лингвистических процедур. Если два однотипных, исходящих из одних и тех же принципов словаря дают столь различные результаты, то истолковать это, на мой взгляд, можно одним образом: неверны сами принципы. Иначе говоря, синхронное словообразование всегда субъективно, следовательно, ненаучно. Словарь Тихонова отличается особенно разбойным характером: он разбивает все связи, которые только можно разбить, разрывает отношения производности при малейшем намеке на неочевидность смысловой связи слов. Однако наука вообще, как правило, имеет дело с неочевидностью: очевидно, что Солнце вращается вокруг Земли, однако астрономия утверждает прямо противоположное. Лингвистика не исключение: не очевидно, что *бодрый* и *бдеть* слова родственные, однако стоит заглянуть немного в историю, и мы увидим звуковое единство корня: *бъдръ — бъдѣти*. Не очевидно, что *удобный* и *подобный* — слова родственные, однако стоит напрячь немного воображение, и связь станет понятной: то и другое обозначает нечто подходящее.

К великому прискорбию, надо сказать, что даже те лингвисты, которые вроде бы занимаются проблемами исторического словообразования, находятся в плену у синхронизма. Вот пример: «Слово может вообще утрачивать мотивацию, а вместе с этим и морфемную членимость (морфемное опрощение), при этом морфемы, входившие в это слово, сохраняются в других словах. Ср. *мешок* и *остров-ок*, с одной стороны, и мешок и *мех-ов(ой)* — с другой» [Николаев, 2009, с. 173]. Это так, если критерием истины и оракулом является Ваня с Пресни, но для истинного историка слово (кроме самых древних) всегда сохраняет свою мотивированность, как для химика вода всегда будет иметь формулу H_2O, даже если упомянутый Ваня ничего об этом не знает. В синхронном словообразовании понятие научности полностью извратилось: если любопытствующий обыватель хочет узнать химический состав воды, он идет к химику и спрашивает его об этом, но никогда любопытствующий химик не пойдет за ответом на этот вопрос к обывателю; в лингвистике же все наоборот: любопытствующий лингвист идет к обывателю спрашивает его о морфемном составе слова!

Если цель школьного образования заключается в том, чтобы прививать ученику культуру, включая и языковую, то Словарь Тихонова — это антикультурное явление. Подлинная культура всегда уходит в глубины истории и там черпает творческое вдохновение, и, как говорил Сальвадор Дали, нет ничего более творческого, чем традиция. Филология вообще движется пафосом гамлетовского вопроса: *«Порвалась дней связующая нить, /Как мне обрывки их соединить?»*.

Филолог восстанавливает тексты утраченных произведений, пишет комментарии, докапывается до первичного, этимологического значения слов, создает исторические словари, чтобы удержать как можно дольше единство культуры, связать прошлое и настоящее, увидеть в прошлом семена настоящего, а в настоящем — плоды прошлого. Подлинный, то есть исторический словообразовательный словарь может занять свое достойное место среди этих филологических трудов. Однако все это глубоко чуждо синхронистам, ибо их идеал, оракул и идол — манкурт, Иван, не помнящий родства. Поэтому можно сказать, что Словарь Тихонова — это явление и глубоко антипедагогичное.

В самом деле, обратимся к указанным выше трем группам слов.

Что касается слов третьей группы, то ученик со здоровой лингвистической интуицией только недоумевает, почему слово *вероятный* не связано отношениями производности со словом *вера, всадник* — со словом *сидеть*, *вместо* — со словом *место*, *ступень* — со словом *ступать*, *граница* — со словом *грань*, *громкий* — со словом *гром*, *снегирь* — со словом *снег* и так далее и так далее? Вместо того, чтобы подкрепить интуицию знанием, автор ССТ как бы говорит своему читателю: «Забудь! Нет тут уже никаких связей, внутренняя форма выветрилась, слова стали внутренне опустошенными пустыми знаками; тебе достаточно знать значение слова, а о большем не задумывайся». Если это не проповедь невежества, то что это?

Что касается слов второй группы, то они представляют собой отличный методический материал для развития языкового чутья, воображения, образного мышления, а также для познания того, как умствовал народ, создавая средства для выражения новых понятий. В самом деле, если бы в словаре было указано, что слово *беспризорник* восходит к корню *зор-*, слова *доказать, показать, заказать, наказать, казнь* восходят к одному корню *каз-*, слово *истязать* происходит от корня *тяг(а)*, то это невольно заставило бы задуматься над путями семантического развития, над теми переносами смысла, благодаря которым возникли новые средства выражения. Но автор ССТ, разрывая эти связи, как бы говорит: «Не надо развивать воображение и образное мышление. Относись к русским словам как иностранец: запомнил звучание и значение, и хватит с тебя». Если это не проповедь невежества, то что это?

Наконец, что касается слов первой группы, то словарное указание на то, что слова *бодрый* и *будить*; *выгода, годный, год* и *негодяй*; *вьюга* и *вить*; *доля* и *делить*; *добрый, сдобный, удобный* и *преподобный*; *занять* и *понять*; *обет* и *привет*, *изощренный* и *острый* и многие другие являются родственными, поначалу вызовет удивление, которое, по Платону, есть начало познания, а его продолжением станет разъяснение того, какие фонетические и семантические процессы привели к разрыву родственных связей, как получилось, что слова-дети утратили своих отцов. Такие слова могли бы стать материалом для лингвистических игр вроде «Генетическая экспертиза» или «Выхожу тебя

искать». Но автор ССТ, не выявляя эти связи, как бы говорит: «Запрещаю! Не во что тут играть, связи разорвались раз и навсегда, и нечего копаться в прошлом, живи настоящим (синхронным)». Если это не проповедь невежества, то что это?

Синхронисты любят оперировать понятием «современного состояния языка» как некоей объективной реальностью, видимо, не отдавая себе отчета в фиктивности этого понятия. В действительности же имеет место подмена, так как «современное состояние языка» есть не что иное, как «языковое сознание синхрониста», то есть понятие сугубо субъективное, во всяком случае в области словообразования: мы уже видели, что у Тихонова оно одно, у Ширшова — другое. А вот еще пример очень современного языкового сознания: «И наконец, одно из самых теплых слов русского языка — РОДители — РОД ТЕЛА! ТЕЛАМИ ПРОДОЛЖАЮЩИЕ РОД!»; «Так с испугу вместо «ОТЕЦ» появилось еще одно новое слово «АТАС!» Вот такая эволюция произошла от ласкового «АТЯ» через строгого «ОТЦА» до панического «АТАС!», а в недалеком будущем и до грозного «АТАМАНА»!»; «Когда же «ПАПА» на своих “шестерок” гневается, он уже не «ПАПА», а «ПАХАН» — «ПАПА-ХАН». То есть «ПАПА», от которого всем «ХАНа»!» [Задорнов, 2010, с. 6, 15, 16]. Конечно, над этим можно только посмеяться или спросить Задорнова: если родитель — тот, кто продолжает род телом, то что же делает учитель? Но ни Задорнова, ни его читателей и почитателей этим не проймешь, так как они опираются на «очевидность», наука же имеет дело как раз с неочевидностью. Да что Задорнов! Бабушка-филолог рассказывает про учительницу русского языка своей внучки: она, учительница, вполне серьезно утверждает, что слово *союз* и английский глагол *to use* — родственные слова, вернее, наше слово *узы* образовано от этого английского глагола, а приставка *пере-* скоро исчезнет, так как в ней выпадает первый звук *е* и она превращается в *пре-*.

«Сон разума рождает чудовищ». Пока синхронное словообразование спит и видит сны о современном состоянии языка, пространство культуры заполняют чудовища вроде Задорнова. Если учащийся не будет знать истинного научного положения дел с образованием слов, то на место настоящего знания придет псевдонаучная околесица, с которой так любят выступать М. Задорнов и прочие «лингвофрики». Отчего его невежественная галиматья получает такое признание, поддержку в обществе? Да все оттого, что в школе никто не научил настоящему, а не лжеименному словообразованию, не дал в руки подлинный, а не оскопленный словопроизводный словарь русского языка: с синхронистических позиций никакого другого словаря создать и невозможно.

Из всего сказанного, с моей точки зрения, следуют непреложные выводы.

1. Синхронное словообразование — это противоречие в терминах, оксюморон вроде синхронной этимологии; его возникновение нужно признать научным казусом, вызванным историческим моментом в развитии теоретического языкознания, когда было догматизировано противопоставление синхронии и диахронии. Термину «словообразование» должен быть возвращен его исконный смысл: он обозначает реальный исторический процесс образования слов и науку, изучающую этот процесс. В качестве лингвистической дисциплины подлинно научным может быть только диахронное, историческое словообразование: «… словообразование в своей сущности исторично» [Трубачев, 1976, с. 154].

2. Научному и педагогическому сообществу давно пора задуматься о создании диахронического, а затем и историко-словообразовательного словаря — хранителя исторической и культурной памяти народа. Не вдаваясь в подробности, которым здесь не место, укажу лишь на то, что тип диахронического словообразовательного словаря пользуется понятием относительного времени, то есть показывает на оси времени, что после чего и из чего возникло; тип исторического словообразовательного словаря пользуется понятием абсолютного времени, то есть показывает (или, по крайней мере, стремится к этому), в какой момент истории возникло слово, из чего возникло, в каких исторических обстоятельствах, в каких памятниках письменности впервые употреблено, и т. д.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959.

2. *Задорнов М.* Слава Роду! М., 2010.

3. *Земская Е. А.* Современный русский язык. Словообразование. М., 1973.

4. *Канакина В. П., Горецкий В. Г.* Русский язык. 2 класс: учебник для общеобразовательных учреждений с приложением на электронном носителе. В 2 ч. Ч. 1. М., 2012.

5. *Николаев Г. А.* Русское историческое словообразование. Теоретические проблемы. Изд. 2-е. М., 2009.

6. *Тихонов А. Н.* Школьный словообразовательный словарь русского языка. М., 2002.

7. *Трубачев О. Н.* Этимологические исследования и лексическая семантика // Принципы и методы семантических исследований. М., 1976.

8. *Ширшов И. А.* Толковый словообразовательный словарь русского языка. М., 2004.

Поступила в редакцию 16. 06. 2013

В. Н. ШАПОШНИКОВ

СЕМАНТИКА МНОЖЕСТВА В СИСТЕМЕ ЯЗЫКОВОГО ВЫРАЖЕНИЯ

Рассматриваются трудные вопросы теории числительного как части речи, выражающей количество. Анализируется парадигматика числительного вместе с его внутренней и внешней синтагматикой. Рассматривается изменение количества и исчисление множества, описывается система его выражения. Отмечаются речевые новации данного сектора языковой системы, их роль в речи и место в системе языка.

Ключевые слова: семантика, количество, исчисление множества, парадигматика и синтагматика числительного, речевые новации.

Лексико-грамматический класс слов, обозначающих количество, содержит ряд проблем, не нашедших однозначного решения в современной науке. Во-первых, неполнота определения частеречного статуса числительного, которая не выявляет собственно семантическую противопоставленность числительных другим количественным именам, а также четко не сопоставляет формальные особенности числительных приписываемому им содержанию. Во-вторых, сложность определения количества как категориального значения числительных с необходимостью, по крайней мере, разграничения типов количественности — нумерального, адвербиального и субстантивного количества.

Категориальные средства выражения нумерального количества, в отличие от количественных существительных, представляет категория падежа в отвлечении от других именных категорий, заключенная в трех падежных формах, и свойство сочетаться в косвенных падежах с определенной формой существительных, — родительным падежом. Это синтаксическое свойство числительных состоит в том, что «они то управляют тем словом, которое обозначает исчисляемый предмет, то образуют с ним однопадежное сочетание на началах сочинения» [Пешковский, с. 393]. В соответствии с категориальными свойствами числительное занимает синтаксическую позицию главного слова сочетания, которому подчиняется управляемое им существительное в родительном падеже.

Специфична внешняя синтагматика счетных словосочетаний. Она обусловливается числительным в позиции подлежащего, заполняющим левую валентность глагола, и в функции дополнения, заполняющим правую

валентность. Количественный определитель в этих словосочетаниях играет ведущую синтаксическую роль (*Купили пять стульев, Куплено пять стульев, Куплены пять стульев*), однако в действительности она не столь очевидна.

Сложна семантика числительного в косвенных падежах. Обозначение количества числительным с существительным в родительном падеже А. М. Пешковский рассматривал следующим образом (квалифицируя числительное счетным числительным): «*десяти* возов недоставало, — невозможно отличить подчинение от сочинения, так как управление дает здесь совпадение падежей (десяти требует родительного и само стоит в родительном)». Объяснение этому явлению грамматист дает в присущем ему психологическом ключе: «Оборот этот осознается, очевидно, то так, то эдак, в зависимости от того, с каким типом сочетаний ассоциируется» [Там же, 394]. На этом пути по существу отрицается система языка и системные связи единиц, утверждая, что «у каждого отдельного лица и в каждый отдельный момент ассоциации эти могут быть различны, и общей мерки здесь быть не может» [Там же]. Ассоциативный фон является несомненной реальностью психики, сопровождающей речевой акт, и его рассмотрение позволяет адекватно оценить синтагматику нумерального словосочетания. При этом сам он является производным от языковой системы и системных свойств слова.

Действительно, в парадигме есть падеж, где формы числительного и существительного совпадают и явно равноправны: пят*ью*, десят*ью* возами. Но есть и падежи, где формы рассогласованы: *десят**и** воз**ам**, о десят**и** воз**ах***, — так что существительное является управляемым. Эта двойственность логико-грамматической связи является категориальной характеристикой имени числительного.

Парадигматична сама логическая позиция. Помимо отмеченного материала числительное здесь может выступать в параллельной форме винительного падежа: *Недоставало десять возов, Не хватило десять книг.*

Форма числительного выступает как элемент синтаксической единицы, и на этом уровне она взаимодействует со сказуемым. Форма числительного обусловлена рядом смысловых факторов предложения: расчлененность либо большая слитность обозначаемого множества; активность лиц или предметов, названных словосочетанием. Другие факторы содержания квантитативного словосочетания прагматические: желание акцентировать величину множества; стремление обратить внимание на самый факт количественного изменения.

Конструктивной частью внешней синтагматики числительного является форма сказуемого. Сказуемое при подлежащем — словосочетании с числительным — может быть в форме как единственного, так и множественного числа: *Работа**ют** десять человек — работа**ет** десять человек, Не работа**ют** шесть машин — не работа**ет** шесть машин*. Употребление формы числа сказуемого определяется теми же названными компонентами семантики и ее уровнями. Употребление множественного числа сказуемого поддерживается также его выражением кратким прилагательным: *Только четыре полка боеспособны, Три рассказа в этом сборнике интересны*. Единственное число сказуемого обусловливается синтаксическим показателем, будучи более обычным при предшествовании сказуемого в предложении: *Его опередил**о** четыре человека — Четыре человека опередил**и** его.*

Выступает фактор числа и на лексическом уровне, — семантические типы слов в позиции подлежащего. «Пассивность подлежащего, количественная сторона сообщения подчеркивается употреблением в качестве сказуемого глаголов со значением бытия, наличия (*быть, существовать, иметься, стоять* в значении «быть» и др.), которые принимают в этих случаях форму ед. числа» [Граудина, с. 37].

Разновидностью внешней синтагматики является форма прилагательного в сочетании числительного с существительным: *две, три, четыре важн**ые**/ важн**ых** задачи, два, три, четыре серьезн**ые**/ серьезн**ых** человека*, — где реализуется сочинение и подчинение в отношении с числительным.

Вариативность числовой формы наблюдается и при подлежащих — количественных сочетаниях со значением приблизительности. Разновидность внешней синтагматики составляют числовые формы сказуемого: *Около ста тысяч человек работа**ют** на полях/ работа**ет** на полях, Более ста человек уч**ат**ся/ уч**ит**ся*. Факторы этой вариативности те же, что и указанные выше.

При этой вариативности происходят некоторые изменения в языковой системе количественного выражения. Прежде всего, становятся менее активны и употребительны генитивные формы имен.

Вместе с категорией множества в рамках выражения определенных количественных представлений как совокупности свойств, указывающих на величину явления, в языке находится отображение изменения количества. Обозначается множество в его изменении и отображается его изменение, чем отражается счет как определенность предмета. Предстает феномен увеличения и уменьшения количества, которое имеет место в реальности как объективная определенность явления, а в языковом сознании производится его выделение и членение. Между динамическими сферами количества выстраиваются те или иные соотношения, составляющие систему числового выражения.

В основе исчисления множества лежит сравнение как мыслительная операция. Она является логической организующей схемой. Эта количественная операция имеет специфику в поле сравнения как общеязыкового механизма. Количественное сопоставление отличается от собственно сравнения как логической операции установления качественных сходств и различий предметов. При сравнении качества берется одно состояние одного явления; при количественном сопоставлении у явления отображается два состояния, предыдущее исходное и последующее окончательное, каковым образом определяемый предмет претерпевает изменение. Нормативно выражение: *несравненно лучше, тяжелее*; но поэтому нельзя сказать: *несравненно больше*.

В ряде ситуаций численного изменения разворачивается двойное сравнение, заложенное в значении управляющего слова и дополняющего понятия — сравнительной степени слова. Выражение изменения количества — сравнение входит в другие сравнения: *увеличилось больше, более сильно, наиболее сильно, более чем в три раза*. Двойное сравнение может включать предел, завершающий изменение: *увеличится самое большее на…/в…*

Сопоставление изменения может быть внутренним, относясь к собственному процессу одного явления и заключаясь в сосредоточенной логико-грамматической структуре. Оно может быть внешним, выходя за пределы одного процесса и захватывая процесс другого предмета, составляя более

сложную структуру. Структура внешнего сравнения включает валентности базовой лексемы и объекта увеличения: ***из всех*** *продуктов* ***наиболее сильно*** *подорожали крупы.* Сравнение разных предметов производится и с точным количеством: *Теперь базовый вариант Passat стал* ***дешевле на 12%*** *своего калужского предшественника* (Вечерняя Москва, 20.03.12). В этой когнитивной схеме может сравниваться и динамика изменения.

Вне сравнения, но как направление сопоставления увеличение выражается присоединительно, с помощью наречия «еще» аддитивного: *За это время цены выросли еще на десять процентов.* То же происходит при обозначении уменьшения: *Мы взяли по сигарете, и в пачке оставалось еще несколько штук.* При этой присоединительности в обозначении словом и словосочетанием фиксируется прежнее состояние явления.

Существует базовая идея семантики системы количественного изменения. В соответствии с ее представлением в языке выделяются ее внутренние составляющие: величина; норма-постоянное/ или прежнее состояние; больше — меньше; величина изменения. Базовая идея семантики организует систему изменения количества. Выделяются исходные основополагающие лексемы этой базовой идеи содержания, и вместе с тем, категориальные позиции системной морфологии. Они составляют понятийные оппозиции количества: *(стало) больше — меньше*, как выразитель предикативного отношения и при нем количественное дополнение понятия счетным именем «на…/в…». Данное слово вместе с несомым содержанием процессуального признака приобретает качества предлога [ср. Всеволодова, с. 34] как средства связи между словами. Выступают глаголы: *увеличить — уменьшить*: глагол, его переходность, объект; предикат *увеличить/уменьшить*, где выражается переходность, объект и при них дополнение/ обстоятельство с другой валентностной стороны «что-либо на…/в…»; *увеличиться — уменьшиться на…/в..; прибавить(ся) — сократить(ся)*, — где величина изменения вычленяется прямым дополнением и исходная величина обозначается косвенным дополнением; *плюс — минус; приплюсовать — сминусовать*.

Семантически производные от этих основополагающих лексем, слова специализированного значения: *(по)дешеветь — (по)дорожать на/в.. ; сузить — расширить на.., накопить — израсходовать, улучшить — ухудшить* (МВФ улучшил прогноз роста ВВП РФ в 2012–2013 годах на 0,7 и 0,4 п. п. ; *повысить — снизить; продвинуться; заглубиться, расшириться* и некоторые другие.

Показательна семантика и семантическая структура исходных глаголов. Из названных базовых единиц изменения одни предикаты являют тип с категориальным значением «воздействие» — быть причиной изменения чего-либо, другие являют тип со значением «временное осуществление» — самопроизвольное изменение объекта. Третий тип выделяется значением «параметрический предел» — величина, которой достигает объект, и шкала, на которой объект получает количественную оценку, при его совмещении со значением осуществления. Эти выделяющиеся семантические типы обусловливают сочетаемость и управление в номинации изменения количества.

В обозначении и выражении количественного изменения образуется лексико-семантическое поле, которое мы выделяем как множество обладающих общим характеристическим свойством объектов интеллекта, мыслимое как

единое целое, где входящие элементы в той или иной степени взаимосвязаны и расположены в соответствующем определенном порядке. Положительная часть поля изменения — увеличение количества. Существует ее логическая система, в соответствии с которой и на ее основе сложилось ее языковое обозначение.

Организуется ядерная часть системы, где элементы — объекты интеллекта наиболее сильно связаны друг с другом и знаки прочно соотносятся с денотатами. В ней точно фиксируется увеличение и обозначается получаемое количество. Увеличение имеет место — совершается и вычленяется в реальности; и оно структурируется в сознании. При базовых лексемах, обозначающих идею увеличения, выступают числительное с предлогом и название единицы количества: *на восемь килограммов, ящиков; Предполагается, что пенсии увеличатся на 1100 рублей; повышение коэффициента на 5%.*

Следует видеть логико-грамматическую организацию выражения количественного изменения. Понятие увеличения обозначается глаголом или существительным; понятие его количества — грамматического числа обозначается управляемым ими числительным и существительным как именем объекта увеличения: *увеличилось на восемь человек, прибавилось восемь человек*. Устанавливается семантическое соотношение в структуре языка, при котором в соединении с именем числительным и подчиняя его себе существительное становится количественно определенным единством. Количество является включенным в предмет, и числительное при нем становится определением грамматического числа существительного, множественного или единственного.

В направлении точного выражения количества происходит и обозначается также распределенное увеличение. Строится выражение повторяемости увеличения: *К пенсионному капиталу будут прибавлять* ***по*** *одному проценту за каждый год.*

В семантике изменения количества присутствует обозначение изменения как указание предела увеличения, то есть границы процесса изменения. Включается другая валентность «конечное значение величины»: *увеличится до $ 14 млрд.*

В дополнении предиката стоят также существительные со значением количества. Это названия отношений, в которых они находятся и в которых обнаруживается действие: *на половину/на треть увеличился рацион; на одну четверть; на две трети; на третью часть.*

В системе языка установлено более резкое и соположенное с имеющимся увеличение количества. Обозначается больший масштаб и высокая степень изменения, где выражение изменения обусловлено числительным с другим предлогом и словом «раз». Этим обозначается шаг изменения, период количества в виде имевшего место прежнего количества. Выражается умноженная данная величина: *Стало больше* ***в*** *десять* ***раз****,* ***в*** *двенадцать* ***раз*** *больше, увеличится* ***в*** *четыре* ***раза****.*

Выступает также специальное управляющее слово периодического увеличения: умножить, с аналогичным элементу простого увеличения предлогом «на». Так обозначается не результат, а процесс изменения.

Отрицательная часть системы исчисления — симметричная область, где выражается обратное обозначение, уменьшение количества. В ней логически

то же выражение изменения, как то: *Противник сумел сузить плацдарм на 4 километра*. Выступает также управляющее слово: *разделить*, обозначающее процесс изменения количества; дополняющее обстоятельство: *пополам*.

В системе языка обозначается величина изменения и при этом конечный результат изменения. Базовая лексема включает две валентности, указывающие величину изменения и конечный параметр величины: *Акции подешевели* ***на*** *0,9% до 191,4 руб.* (Ведомости, 29.02.2012). Так величина изменения обозначается в его процессе и конечной совокупности.

В языковой системе исчисления отражается изменение количества с нецелой единицей за счет присоединения специального дополнения: *увеличилось, стало больше в три с половиной раза, на две с половиной тонны, на две тонны с четвертью.* Выступают также специальное слово или средство выражения: *увеличилось* ***в полтора*** *раза; в 1,7 раза; Индекс ММВБ вырос на 0,4%.*

Увеличение количества осмысливается в смежном аспекте через конечный предел, одну границу состояния явления. Указывается верхняя граница как достижение цели процесса, для чего включается валентность базовой лексемы — конечный параметр величины. Данная номинация построена с отсутствием одного компонента, — без указания величины изменения: *Годовой объем достигнет 2,5 миллиардов.*

Этот аспект обозначения продолжается в том, что увеличение количества выражается в указании обоих пределов изменения, начального и конечного, как процесса. Таким образом дается изображение процесса; производится указание бытийных фаз изменения, исходной и конечной, то есть включаются две валентности базовой лексемы как начальный параметр и конечный параметр величины: *Увеличение госраходов* ***с<…>до<…>*** (КоммерсантЪ, 20.02.2012). В речевой актуализации параметры меняются местами: *Дефицит бюджета может увеличиться до 106,6 млрд руб. с 18 млрд* (Российская газета, 29.02.2012).

В системе языка выражается второе увеличение количества в высказывании. Это увеличение, уточняющее первый, основной показатель количества: *более/ больше, чем на.., чем в три раза*. Семантика данного выражения имеет следующий состав компонентов: избрание структурированного уровня, выделение отметки количества, и вместе с тем обозначение зависимым от него показателем выхождения количества за эту отметку.

Кроме точного количества, в числовой системе языка обозначается специально приближенность — приблизительность изменения количества. Количественная приблизительность выступает для отображения сложных процессов; приблизительность выражается с другой стороны для обозначения особенностей их восприятия. В мышлении приблизительность имеет свою степень. Соответственно выработан существенный разнообразный набор специализированных языковых средств. Один путь выражения составляет обозначаемая приближенность, неточность количества за счет дополняющего понятия, см. выше. Другой характер номинации таков, что нумерально называется диапазон количества; валентность управления базовой лексемы реализуется два раза. С этой валентностью возникает приблизительность изменения количества. Данная приблизительность изменения количества прогнозируемая, и вместе с тем в номинации заданная и ограниченная. Производится ограничение изменения двумя отметками — краями количе-

ственного разброса: *увеличится в 3–4 раза*. Для этого выражения существуют логические ограничения величины обозначаемого разброса, прехождение предела которой начинает разрушать языковой смысл выражения данной приблизительности, ср. : *тариф на мощность упадет на 10–40 %* (Ведомости, 29. 02. 2013).

В системе смыслового выражения обозначается этапность, фазовость и звенность увеличения, с которой возникает приблизительность изменения как цифрового округления и приравнивания. В языке заложено выражение определенного избранного количества, обусловливающего шаг его изменения. Базовые лексемы образованы от собирательных числительных: *удваивать, удвоить(ся), утроить,* более редк., но дальше по числовому ряду следует неупотребительная номинация, хотя и деривационно возможная (некоторые глагольные лексемы отмечаются словарями); существит. удвоение, утроение и дал. неупотребит. ; *с удвоенной силой*, фразеолог.

В этих структурах базовых лексем заложены три валентности: начального параметра величины, конечного значения величины и разности параметров. Во внутреннем сочетании этих компонентов создается значение приблизительности. Эти лексемы являются дериватами параметрических исходных значений и включают их содержательные признаки. Они включают компоненты качества: *Прежде всего,* ***удесятерим*** *свои усилия по заготовке запасов хлеба.*

Обозначается меньшая точность в этой звенности увеличения. Такое выражение исходит от собирательных числительных, — обозначения количества как совокупности. Первое из них не слишком употребительно: *вдвое* больше; последующие другие лексемы малоупотребительны: *втрое, вчетверо* (ср. выражение с вынужденными параллельными указаниями: *увеличилось вчетверо (на 280%), <…> втрое (на 190%); Ненефтяной дефицит российского бюджета более чем утроился* (Ведомости, 18. 04. 12). Это направление номинации в языке непродуктивно и ограниченно: впятеро, — еще более редкое, далее выражения неупотребительны. В содержание входит компонент качества, который возрастает с увеличением числа (например: *Вывод. 1)* ***вдесятеро*** *больше усилий на добычу хлеба, 2)* ***вдесятеро*** *больше записи в войско.*

В системе языка целенаправленно выражается приблизительность как величина, номинативно примыкающая к показателю величины изменения, и потому отождествляемая с ним. Это значение приблизительности выражается с помощью лексического средства, синтагматически примыкающего к числовому обозначению дополняющего понятия: *средний размер трудовой пенсии в России достигнет* ***почти*** *8 тыс. руб. ; почти вдвое увеличилось*. Здесь в номинации специфизирующий признак — подтягивание изменения до значимой отметки как выдвинутого предела количества. С ним возникает особая смысловая структура, гдеосуществляющий его знак «почти» вносит значение приближенного равенства на грани неравенства» [Логический анализ языка, с. 57] со стороны количественного проигрыша при обозначении увеличения, и приближенное равенство на границе неравенства со стороны превосходства в случае уменьшения. В системе исчисления обозначается еще большее и более сильное подтягивание количества к установленной отметке: *без малого в… на.., без малого вдвое, разг.* Структурно эта избыточность идеи приблизительности составляет плеоназм понятийный и экспрессивный.

В обозначение приблизительности количества включается второй показатель изменения другого содержательного уровня — прагматический. Показателем являются слова, не имеющие своим содержанием количество, но в них содержится качественная идея подтягивания к отметке, некоторому установленному пределу, сосуществующая с собственно значением изменения количества: фактически, практически, по сути на тысячу больше. Например: *Размер претензий от пострадавших туристов уже превысил размер фингарантии* ***практически в два раза*** (Российская газета, 29. 02. 2012). Модальное — прагматическое содержание такого высказывания состоит в том, что здесь говорящий хочет скорректировать представление адресата, отвлекая внимание от факта недостигнутости определенной величины изменения, но притягивая внимание к самому количественному феномену.

В системе языка выражается неточность изменения количества другого, собственного рода — направленность на количество без указания точной величины. Это заданная неточность, предпосылаемая неопределенность предела величины, модель которого: *увеличится на* ***несколько*** *единиц, в несколько раз*. Выступает дополняющее понятие — выражающее его местоимение idem наречие. Его семантика есть неопределенное, не ясно определяемое количество, имеющее нечеткие размытые границы, имплицитно соотносимое с размытым числовым выражением, — выявляемый нами при анализе, денотат которого «5–7». «*Несколько*» совмещает значение количества с функциями наречий. Выступает приблизительность, но не ориентированная на конкретный показатель количества. Так связываются качество и количество; в принципе, они внутренне связаны в системе языка. Здесь этим задается отсутствие точности изменения. В структуре высказывания приблизительность относится к объектупредикативного выражения.

Другое значение слова *«несколько»* предполагает еще меньшую количественную точность. Отсюда выражение изменения: С*делать несколько больше, Несколько отвлечься от темы*. Здесь в семантике преобладает компонент качества, к которому примыкает количественный признак.

Выражается другое увеличение количества, как неточное при точном показателе. В синтагму вводится модификатор числительного — специальное слово с лексическим значением приблизительности: *больше примерно на.., увеличилось* ***приблизительно*** *на…/в..; прибавилось около 300 штук, около 200 человек.* Это значение равенства с небольшим уменьшением или возможным превышением установленного количества.

Разновидностью этой модели является то, что в языковом средстве развивается значение количества на основе значения места. Оно относится к просторечию: ***где-то*** *на два килограмма меньше.* Этот показатель является наречием, которое несет по своей природе признак процесса.

Осуществляется другое подчеркивание величины этого типа, также составляющее акцентирование увеличения количества. В этом выражении сильная экспрессия, при которой выражается прагматическое значение: *на* ***целых*** *два килограмма больше, на целых триста граммов, увеличилось в целых три раза*. Словом с измененной семантикой обозначается увеличение увеличения и подчеркивание его величины. Выражаемое прагматическое значение — это оказание воздействия на адресата и корректирование его представления об изменении количества.

Сфера приблизительной номинации изменения включает модель указания на количество, которое превышает количество увеличения: *Увеличилось на два килограмма с лишним, с лишком*. Таким образом получается двухчастная номинация количества. Количество увеличения сегментируется, в отличие от литературного выражения *«более, чем в…»*

Такое разорванное выражение разговорное и просторечное. Оно выдвигает в номинации величину превышения по отношению к самому количеству. Просторечно также выражение увеличения «с гаком», приблизительно обозначающее равенство количества с заведомым неравенством некоторому числу и неизвестность величины превышения; таково специализированное выражение количественного превышения «с походом».

Наряду с описанным изменением обозначается приблизительное уменьшение. В нем то же выражение, та же структура, и с теми же лексическими средствами. Уменьшение выражается еще также антонимическими исходными единицами: отнять, разделить.

Освещается синтаксис как область функционирования в речи лексико-грамматических классов слов и совокупность моделей построения языковых структур. Имеет место отдельное выражение приблизительности количественного изменения, где семантичен порядок слов: *Человек на восемь, двадцать больше/ увеличилось, стало меньше тысяч на двадцать, штук на шесть прибавилось; стало раз в пять больше.*

Происходит соединение действия синтаксиса, лексики и морфологии в обозначении изменения: *примерно метров на двадцать больше; Здесь уже тысяч восемьдесят, а на Пушке народ только прибывает* (Ведомости, 15. 06. 2012).

В целом в рассмотренном материале, в числовом выражении разворачивается логика — понятийное мышление, где построено логическое основание изменения. В этом плане строится и обозначение приблизительного изменения. Логике выражения изменения как фиксации числовой предметности сопутствует некоторая экспрессия в содержании. Экспрессия возрастает с денотатом — возрастанием количества, а также с использованием экспрессивной лексики как модифицирующих показателей при числительных.

Экспрессия существует как выражаемая оценка двух видов — положительная или отрицательная. Складывается два направления оценки — рациональная оценка и эмоциональная оценка. Рациональная оценка выражается словом, называющим объект количественного изменения, как часть его лексического значения, сопутствующая предметному значению, ср. : увеличились доходы — увеличились убытки. Второй уровень оценки наслаивается на рациональный уровень. Эта оценка выражается элементом структуры количественного сопоставления — управляющим словом, ср. : увеличение, рост — уменьшение, сокращение и т. п. Оценка сопутствует предметному значению знака, которое является в этой связи не только количественным, но и качественным. Оценка доформировывается и конкретизируется в другом элементе структуры сопоставления — реляторе, который выражает эмоциональную оценку факта количественного изменения.

При сосчитываемости и исчислимости обозначаемого количества изменения выражаются прагматические значения — модальные оттенки. Акцентируется величина изменения, см. выше. Ряд выражений количественных изменений в системе языка являются по структурной природе носителями

экспрессии. Так выражается гарантированность величины изменения, непременность его осуществления. Это есть признак процесса, который выражается с помощью специального слова: *Увеличится минимум на… в.., уменьшится* ***минимум*** *на… в..; размер пенсии до 2014 г. увеличится* ***не менее чем*** *в два раза* (Правда, 20. 02.2012); *увеличится* ***максимум*** *на… в…*

Более сильная экспрессия выражается при обозначении другого — несчетного, несосчитываемого изменения. Экспрессия выражения изменения количества содержится в специальных средствах: *намного, ненамного больше*, — примыкающих к сравнительной степени прилагательного или наречия либо к глаголу. В существующей системе языковых значений эта обозначаемая величина следует по числовой шкале за знаком «несколько», (см. выше), предметно превышая ее. Она усиливает степень качества, основанную на большом обозначаемом увеличении. Ср. с ним экспрессию другого выражения: *Погрешность составила 1,42%, что* ***несколько больше*** *думских показателей* (КоммерсантЪ, 6. 03.2012), — которая меньше, чем у выражения «намного больше» и под. Такого же экспрессивного свойства элемент «ненамного».

В рассматриваемом целом средства выражения изменения количества в языке представляют собой стройную систему. Ее системная организация исходит, с одной стороны, из содержания участвующих в количественном отображении числительных, совокупность которых как часть речи выражает строго организованную систему. С другой стороны, ее организация исходит из упорядоченных представлений о мере изменения и ее когнитивной структурированности.

Система изменения количества складывалась в мышлении и воплощалась языком исторически. Ее образование как части эволюционного потока языка состояло 1) в появлении новых средств выражения, 2) обогащении новыми правилами и 3) совершенствовании, улучшении и уточнении уже имеющихся правил.

Все элементы организации связаны друг с другом на ряде уровней. В этой системе есть ядерная, центральная, периферийная и латентная части. Совокупность знаков изменения симметрична, в соответствии с предметными направлениями числового изменения. Симметричность выражается в лексико-семантических связях единиц. Языковая микросистема количественного исчисления связана с основополагающим участком мышления, обслуживая все мыслительные потребности и задачи. Вся языковая организация числового выражения обусловлена общелингвистической потребностью, осуществляя языковую правильность и реализуя норму.

С течением времени из системы числового выражения устранились некоторые средства, см. выше. Это произошло по причине ухода слов, как то: крата, — являющего устранение иноязычной дублетности в системе; по причине устаревания смысловой единицы: много (больше/меньше), — представляющего избавление от омонимии. Им нашлась адекватная замена за счет внутреннего перераспределения семем.

Появление новых фактов языка в этой логической системе нехарактерно. В новых количественных знаках нет логической потребности. Со временем появляются отдельные новые речевые факты, но они не относятся к ядерной, центральной части системы обозначения.

В середине XX века появилось слово «*порядка*» — наречие как коли-

чественный релятор в схеме изменения, модифицирующий выражение величины и обозначающий приблизительность. «В сочетании со словами, указывающими количество, меру и т. п. обозначает: приблизительно равный чему-л. *Потребуется создать аппараты, летающие со скоростями* ***порядка*** *скорости света*» (Словарь рус. яз. В 4 т., 1984). Это употребление словарь относил к разговорному стилю. Образованный от научного математического термина, данный знак соответствует тенденции терминологизации массовой речи вместе с просторечной десемантизацией терминов. В просторечии слово «*порядка*» может сочетаться с числительными, например: *суммарно удалось привлечь еще порядка £3 млрд.* (Ведомости, 4. 04.2012). Этот новый знак приблизительности отмечен спецификацией: служит обозначению больших величин, — что отражается сочетаемостью. Он обозначает некоторое большое количество как общий факт + сопоставляемую с ним полученную величину + со стороны ее недостигнутости + равенство сему не важно + существенно самое соответствие большому количеству.

В современной речи появилось новое слово «на порядок». Это дополняющее понятие — наречие, обозначающее признак состояния, являющееся обстоятельством в синтаксической структуре. Данный знак по своей структуре стоит между номинативными сериями количества `P/Qна…` и `P/Qв…`, складываясь из элемента одной и элемента другой знаковой серии. Стилистически это просторечное — не ответственное и не точное — употребление, логически еще более упростившееся в своем содержании и не предполагающее десятеричного соотношения увеличения, как это свойственно строгому терминологическому употреблению исходного слова исчисления «порядок». Ср. соответствие: ***60 процентов*** *студентов вузов получают высшее образование за деньги! Масштабы платного высшего образования в нашей стране за последние двадцать лет действительно увеличились* ***на порядок*** (Российская газета, 11. 12.2012). В просторечии у него нет единообразного четкого содержания количества. Оно является отступлением от симметричности организации количественного выражения.

По преимуществу оно означает в счетной речи «увеличение/ уменьшение на значительную величину` / в пределах исходного количества + `значение неточности` + `факт существенности». Денотат данного выражения выявлялся нами двумя способами: методом структурно-семантического анализа текста и синонимической подстановки и путем экспериментального опроса носителей.

Сфера действия этой единицы выходит за пределы количества и входит в сферу качества. Делается и счетно неответственное употребление. Ср. в современном научном тексте: *Категория определенности/неопределенности представлена в русском языке в рамках местоименных слов на порядок богаче, чем в языках артиклевых.* Это обозначение большого различия качества и выражение сильной экспрессии. Для обозначения такого логического понятия в языке существовали соответствующие средства выражения (намного, существенно).

Следующая новация исчисления в языке на рубеже XXI века — «*в разы*». Она представляет собой усечение модели шаговой номинации увеличения с изъятием среднего элемента и трансформацией третьего элемента, однако не представляет эллипсиса с его смысловой ясностью. Это наречие — обозначение признака процесса/ числительное — обозначение счета по своим содержательным свойствам.

Неточность означаемого — компонент содержания этого слова, в котором выражается малая известность обозначаемого и неопределенность денотата.

Наблюдается специализация референта данного знака — обозначение увеличения количества: *увеличится в разы*. У этого слова ограниченная и избирательная сочетаемость: *в разы будет больше, увеличится в разы;* в иных словосочетаниях оно нехарактерно. Исключения единичны, равно как специфична их речевая сфера: *А если количество людей на митинге будет в разы меньше* (Интернет). Уменьшающее употребление знака объясняется контекстной антонимией: *Трудозатраты увеличатся, стоимость добычи тоже возрастет, а отдача будет меньше в разы* (Российская Газета, 21. 03.2012); *Судя по тому, что российские акции стоят в разы дешевле своих, к примеру, бразильских аналогов, а отток капитала продолжается, инвесторы не верят, что эти обещания исполнятся* (Ведомости, 11. 06.2013).

Характерна единица измерения количества при данном обозначении изменения. Обозначение им разнородно; оно выявлялось в исследовании при сборе и анализе текстов. Сигнификативно содержание таково: указывается целая единица увеличения; в референциальном плане знака: представляется целая и нецелая единица, например, *изменение в 1,8; в 2,3, — то есть на 80%, на 130% и т. п.*

В целом и общем, увеличение таким образом называется не большое и не выходящее за рамки монотонной числовой последовательности. Ср. традиционные выражения другой числовой ситуации: *увеличилось в 6 раз, кратно увеличилось, увеличилось во много раз; немного увеличилось, увеличилось в несколько раз;* при том, что это традиционное обозначение ясное. «*В разы*» значит количество изменения неопределенное, но меньше чем в «*несколько раз*».

«*В разы*» — это не собственно литературное выражение. Оно таково в силу содержательной природы этого слова — неясности. Периферийность для литературного языка устанавливается и в силу не общеупотребительности, невключенности в общелингвистическую потребность (например, не фиксировалось частотным словарем 2009 году), и в силу функциональной привязанности знака к разговорной сфере.

Семантика новой лексемы структурно определяется исходным словом «*раз*». В соответствии с этим «в разы» по конструктивной установке предполагает кратное увеличение. «*Раз*» — это многоаспектная омонимичная лексема.

Употребление лексемы «*раз*» относится к совершенному действию, осуществленному состоянию и к прошедшему времени, а по характеру протекания — к действию порционному.

Именно с этим употреблением связано содержание и смысл нового слова с функцией счета *«в разы»*.

По линии референциальной связи, наоборот, употребление слова «в разы» относится более к будущему времени и к проектируемой, а не к собственно состоявшейся ситуации. Таким образом, его выражаемое содержание не предполагает проверки точного количества или цифрового сопоставления. В т. ч. например: *К концу 2000-х годов. страны ОПЕК стали получать около триллиона долларов в год: в разы больше, чем десятилетием раньше* (Ведомости, 15. 06. 2012).

Структура текста и характер контекста, предстающие в проводившемся

анализе, свидетельствуют о понятийном объеме нового слова. Ср. соположение знака в контексте и его соответствующее предметное наполнение: … *Около 5% — накопленная, а некоторые образцы техники выросли в цене не на какие-то там 5–7–9%, а в разы* (Российская газета, 26. 06. 2011.); *Рентабельность обрабатывающей промышленности 4–6%, а процент ЦБ РФ в разы больше*. Исходная точка номинирования «в разы» характерна: это увеличение на весьма малый ряд единиц, так что «в разы» обозначает увеличение, превосходящее малое увеличение.

Встречающееся в одном отдельном случае употребление данного слова, предполагающее в структуре текста числовые соответствия, которые были бы иного порядка, нехарактерно, а также выходит за пределы сферы действия числительного и относится к обозначению признака процесса, то есть наречия. Ср. изложение: *В разы выросли штрафы. За несоблюдение требований водителю придется заплатить 1500 рублей. Раньше за это нарушение предусматривалось 300 рублей штрафа* (Российская газета, 27. 06. 2012). Структура такого текста и последовательность его развертывания, где сначала следует слово «в разы», являющееся обозначением качественного признака глагола, а за ним дается именно количественное числительное — обозначение точной величины изменения, от каковой функции свободно слово «в разы», свидетельствует о его понятийном содержании. Структурно-семантические связи слова *«в разы»* в сфере его функционирования содержательно сближают его с синонимическими наречиями «сильно», «резко», «серьезно». Предметное числовое наполнение «в разы» и в этом случае: в 5 раз, — то есть меньше «несколько» или будучи пограничным с ним.

Слово *«в разы»* по своему значению является отступлением от симметричности организации выражения количественного изменения. Оно является и нарушением связи, существовавшей в системе обозначения увеличения.

По характеру содержания это экспрессема, имеющая свойство элемента, которое придает высказыванию оценочный характер, несущая эмоциональное содержание и подчеркивающая разницу величин. По когнитивной природе это эмоциональная оценка. Это сильная экспрессия. Она увязана в содержании, наоборот, с малым обозначаемым количеством. Поэтому она может уходить от значения количества, ср. : *на Украине все хуже в разы* (интернет); *вероятность взрыва во всем регионе увеличится в разы* (Ведомости, 15. 06. 2012). При помощи этого слова передается быстрая смена действий и событий, общая динамика картины или резкая смена состояний[1].

В целом при структурной обусловленности явлений языковой деятель-

---

[1] В специфической сфере коммуникации — речи рекламы — возникают еще более отступающие от системы употребления слова «раз» при обозначении количественного измерения, как то: *Первый плотный тональный крем <…> ложится на кожу до двух раз ровнее обычного тонального крема.* Происходящая замена обычного в подобном случае выражения «почти в два раза» происходит за счет контаминации выражения нешагового увеличения «достигает.., возрастает до…» и его семантического представления как шагового изменения количества. Точное понимание количества здесь затруднено, на что и рассчитано пропагандирующее обращение, отодвигающее предметное значение в мизансцену восприятия и выдвигающее экспрессивное значение воздействия.

ности невозможно ею подменять развитие языка. При их анализе необходим дифференцированный подход. В данном же случае структурная обусловленность знака в ее двуплановости ослаблена.

Выражение изменения количества образует определенную архиструктуру логики. Конструктивный компонент акта обозначения — результат количественного изменения и его номинация. В логико-языковой практике реализуются разные структуры выражения.

В системе обозначения стало детально отображаться понятие быстроты изменения количества. Для его обозначения вводятся слова: темпы роста, динамика изменения, динамика. Так выражается быстрота изменения и скорость получения определенной величины изменения и вводится временной показатель. Вводится второй к нему показатель, как общий: высокаядинамика цен, так и конкретизованный: *Интернет продолжает расти в разы быстрее, чем другие медиа в России* (Ведомости, 28. 04. 2013).

В структуре обозначения изменения количества ответственны кванторы/ реляторы, формирующие логическую структуру обозначения изменения количества, выражая отношения между состояниями. Они играют двоякую роль.

1. Реляторы выступают модификаторами при цифровых точных названиях: *больше, меньше двадцати, гораздо меньше, значительно.., существенно..; намного больше, стало меньше десяти; немного меньше 60 квадратных метров, немного больше..; стало немногим больше 30 тысяч, отбавил побольше 20 килограммов, поменьше 10.*

Образуются тавтологии с последними знаками. Тавтология выражается в понятийном плеоназме порочного типа: *немного поменьше двадцати, стало немного поменьше 10 тысяч (рублей)*. По стилевой отнесенности это просторечие.

2. Выступают кванторы — реляторы как модификаторы при неточных названиях количества. Они составляют общее название увеличения количества. Кванторы различны по значениям.

Количественные кванторы образуют смысловую градацию. В ней можно обнаружить параллельные ряды и выделить зоны семантики, а с ней экспрессии. Таковы существующие в языке выражения и их градация, от очень большой величины денотата и соответствующей очень сильной экспрессии *(очень большое, сильнейшее, громадное… увеличение)* до весьма малой величины денотата изменения и соответствующей сильной экспрессии *(совсем малое, мизерное, несущественное увеличение)*.

Атрибуция выделяемых номинативных зон имеет объективные основания, соответствуя объективной определенности предмета, в силу которой его можно разделять на однородные части, но носит и субъективные составляющие. Субъективность может проявляться в определении меры количества изменения и установлении границ внутренних переходов.

Семантика изменения количества в системе языка образует определенное счетное структурированное поле. Одна его часть показана выше в градации модификаторов понятия и выражения экспрессии. Она реализуется в структуре поля вместе со шкалой *точного выражения изменения: увеличилось/ больше/ уменьшилось/ меньше в 8 и т. д. раз; в несколько раз; в 2–5 раз; на 8 и т. д. единиц; несколько; на 1–5 единиц*. Периферию этого поля образует совокупность приблизительного выражения изменения.

Семантика изменения количества соотносится в языке с некоторыми системообразующими категориями, особенно с категорией определенности/неопределенности. Эта объемная категория выражается местоимениями, существительными, прилагательными и наречиями, равно как и числительными. Изменение количества, как и самое количество и счет, соположено категории качества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Bybee J.* Regular morphology and lexicon // Language and cognitive processes. 1995. 10.

2. *Larsson J.* Teilmenge und Gesamtmengeimrussischen Systemder Quantificatoren // Slavica lundensia. 1973. Vol. 1.

3. *Арутюнова Н.Д.* Языковая метафора: синтаксис и лексика // Лингвистика и поэтика. М., 1979.

4. *Балли Ш.* Общая лингвистика и вопросы французского языка. Изд. 2-е стер. М., 2001.

5. *Виноградов В.В.* Современный русский язык. Грамматическое учение о слове. М., 1938.

6. *Всеволодова М.В.* Система морфосинтаксических типов русских предлогов // Вестник МГУ. Сер. 9. 2012. № 5.

7. *Граудина Л.К., Ицкович В.А., Катлинская Л.П.* Грамматическая правильность русской речи. Стилистический словарь вариантов. М., 2001.

8. *Кумахов М.А.* Число и грамматика // Вопросы языкознания. 1969. № 4.

9. Логический анализ языка. Квантификативный аспект языка. М., 2005.

10. *Ляшевская О.Н.* Семантика русского числа. М., 2004.

11. *Ляшевская О.Н., Шаров С.А.* Частотный словарь современного русского языка. М., 2009.

12. *Пешковский А.М.* Русский синтаксис в научном освещении. М., 1956.

13. *Реформатский А.А.* Число и грамматика // Вопросы грамматики. М.-Л., 1960.

14. Теоретические проблемы русского синтаксиса. М., 2010.

15. *Чеснокова Л.Д.* Имена числительные и имена собственные // Филологические науки. 1996. №1.

16. *Шапошников В.Н.* Просторечие в системе русского языка на современном этапе. М., 2011.

17. *Шапошников В.Н.* Семантические преобразования в современном русском языке. М., 2011.

Поступила в редакцию 12.06.2013

Г. А. ТОКАРЕВА

СТРУКТУРНЫЕ КОНСТАНТЫ ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА: ИСТОРИКО-ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье рассматриваются константные структуры лирического текста в историко-поэтологическом аспекте; исследуется трансформация композиционной модели «большого кольца» в лирике различных эпох; выдвигается гипотеза о двойной этиологии структурных констант лирического текста, обосновывается использование понятий «внутренней» и «внешней» формы при анализе композиции лирического произведения.

Ключевые слова: лирическая композиция, сюжетные модели, структурные константы, образ-переживание.

Прослеживая изменение лирического рода литературы на протяжении длительного исторического периода, многие известные ученые обращались к проблеме композиционной организации лирических текстов различных эпох. Нам показалось интересным проследить преемственность в развитии композиционных законов лирики. Такая амбициозная задача невыполнима без изучения константных структур лирических текстов различных периодов, которые могут стать одновременно и главным маркером понятия «композиция», и основанием для размышления о преемственности художественных форм в процессе развития литературного рода. «В лирике поражает, с одной стороны, необычайное разнообразие и богатство формальных вариантов, с другой стороны, *их определенность и очень стойкое нормативное властвование*», — справедливо отмечает Г. Гачев (курсив наш. — *Г. Т.*) [Гачев, 2008, с. 176].

Без сомнения, лирика как максимально субъективизированный и индивидуализированный род литературы должна противиться какой бы то ни было структуризации и игнорировать структурные константы. Однако не все так просто. С одной стороны, лирический текст есть свободная форма эмоционального выражения личности, а, значит, структурно практически не регламентирована. С другой стороны, феномен лирики как специфического рода зиждется на ее ритмической организации, восходящей к психофизическим свойствам человеческой природы: ритм — пуповина, связывающая человека с природой, и одновременно орнаментарный элемент лирического текста, доставляющий неизъяснимое эстетическое наслаждение и создающему его, и его воспринимающему. Последнее также сублимируется до эстетического

наслаждения через свои исходные психофизические свойства: ритм полового акта и его субститут — экстатический ритуальный транс, знаменующий проникновение в сакральные сферы. Эта традиционная отсылка к ритуальным корням лирики требует неизбежного разделения анализа константных структур в лирике архаической, нормативной и индивидуально-творческой эпох.

Чем больше лирический текст привязан к ритуальной традиции, тем меньшей семантико-эмоциональной свободой обладает его композиция. Эмоция в ритуале регулируется, хотя эмоциональный диапазон сводим к простейшему архетипическому набору: страх, радость, злоба (агрессия), чувство превосходства и некоторые другие. Нет необходимости в сложной семантико-эмоциональной структуре. В этих условиях и доминирует форма. Более того, при такой доминантности формы содержательный компонент в архаической практике просто дезавуируется, что приводит к парадоксальному предположению о возникновении лирики, как и мифа, на довербальном уровне, так как эмоцию можно выразить через ритм и звук. Только вот имеет ли мы право называть это явление лирикой?

Правильнее было бы назвать это явление *прафармой поэзии*, эстетически не оформленным, а лишь «запечатленным» феноменом, в ней «мало отправных точек для теории форм и нормативной поэтики, но она ведет, однако, к эстетически запечатленной форме в языковом произведении искусства» [Теоретическая поэтика в понятиях и определениях, 2001, с. 355].

Итак, основанием к рождению прапоэзии может стать появление звука и ритма как способа выражения эмоции. Так называемой прапоэзией это явление становится только при наличии языкового оформления, а на этапе вычленения вербально оформленной эмоции из структуры ритуала можно уже говорить о лирике как специфическом роде литературы, основанном на выражении эмоции.

Все эти размышления важны для констатации того факта, что композиция лирического текста в большей степени, чем в других родах литературы, оказывается зависима от формальных компонентов структуры: ритма и звукового оформления; с другой стороны, в ней сильнее проявляется природное, эмоциональное начало личности, трудно регулируемое законами логики, и поэтому даже в поздних лирических образованиях (лирика нового и новейшего времени) ощущается весомость формальных признаков и композиционная неопределенность содержательной основы, каковой является образ-переживание, который уже по определению невозможно уложить в прокрустово ложе логической структуры.

Отметим еще один важный фактор, влияющий на законы построения лирического текста. Это высокая степень сращения лирических форм с их архаической ритуальной основой.

Самая простая структура, как известно, — рядоположение. Она находит отражение в архаической фольклорной лирике. По общеизвестному определению О. Фрейденберг, это так называемый «стоячий рассказ». А в контексте наших размышлений это еще одно доказательство того, что лирика действительно универсальная форма прапоэзии, поскольку это «буксующий» сюжет в позднейшей лирике так и не приобретет пространственно-временной динамики в отличие от сюжета эпического. Практически все исследователи отмечают, что в лирике сюжет не движется, а формируется за счет принципа варьирования (более подробно об этом далее).

О. Фрейденберг отказывает рядоположению как форме построения архаического текста в эстетической функции, утверждая, что эти «ритмико-кинетические действия» «входили в производственный обиход» [Фрейденберг, 1997, с. 114]. Рядоположение, как утверждает исследовательница, связано с ритмическим движением по кругу (аналог кругового движения солнца). Не случайно термины стихосложения, появившиеся в архаическую эпоху, этимологически отражают эти компоненты ритуала: «просодия» — песни во время шествия; «колон» — нога, «проза» — пешее слово, «строфа/антистрофа» — шаг и обратный шаг (поворот). Последний термин, связанный с хоровым запевом в античной трагедии, уже знаменует этот простейший переход от рядоположения к антитезе (ода/антода, эпиррема/антэпиррема). Таким образом, структура лирического текста* своим геометризмом и элементарной ритмикой обязана семантике ритуала, однородным рядам простейших актов. Рядоположение как композиционная константа, однако, встречается и в литературных текстах античности, где, без сомнения, приобретает уже и эстетическую функцию. Приведем в пример одну из воинственных песен Алкея (620/626 г. — после 580 г. до н. э.), написанную под влиянием жанровой традиции древнего эмбатерия:

Медью воинской весь блестит,
Весь оружием убран дом —
Арею в честь!
Тут шеломы как жар горят,
И колышутся белые
На них хвосты.
Там медяные поножи
На гвоздях поразвешаны;
Кольчуги там.
Вот и панцири из холста;
Вот и полные, круглые
Лежат щиты.
Есть булаты халкидские,
Есть и пояс и перевязь;
Готово все!
Ничего не забыто здесь;
Не забудем и мы, друзья,
За что взялись! [Античная лирика, 1968, с. 43-44]

Без сомнения, кумулятивный принцип организации образного ряда здесь осложнен семантически весомой концовкой (Не забудем и мы, друзья, / За что взялись!), однако архаическое рядоположение еще ясно просматривается, организуя композицию текста в целом.

Второй композиционный принцип архаических текстов также тесно связан с семантикой ритуала — агональное противостояние. Эта антитеза, основанная на первичной бинарной оппозиции, связанной с космогенезом (старое/новое; жизнь/смерть), оказывается более универсальным структурным компонентом лирического текста, поскольку отражает саму диалектическую модель бытия, а не только пространственный способ организации внеш-

них явлений и предметов в архаическом сознании. «Симметрия, — пишет О. Фрейденберг, — отражающая своеобразное мышление, неизменно ведет нас к антитезам, антифонности, к возвратам и обратно — симметрическим композиционным линиям циклизующего мышления, в котором всякая обратность представлена моментом борьбы двух противоположных начал» [Фрейденберг, 1997, с. 127]. Антифонное пение в трагедии сменяется амебейным пением (также заимствованным из фольклорной лирики) в позднейшей лирике на этапе новой индивидуации (Сапфо, Феокрит, Вергилий).

Совершенно очевидно, что ритуальные атавизмы влияют и на формирование композиционных констант как жанровых признаков в лирике нормативной эпохи. Однако здесь они приобретают уже не только эстетическую функцию, но и отражают специфику организованного человеческого сознания, проявляющуюся на уровне слова.

«Всякий речевой материал построен в какой-то последовательности, располагается в определенные ряды», — пишет В. Жирмунский [Жирмунский, 1921, с. 4]. Элементарная логика построения текста имеет, по определению ученого, «свою внутреннюю телеологию» [Там же], однако, как следует из предыдущего высказывания автора, даже телеологически индивидуализированный текст подчиняется общим законам логики и тяготеет к универсальной модели построения. Такой универсальной моделью может считаться трехчастное посторенние, которое представляет собой законченный логический цикл и в этой своей трехчастной форме находит отражение в различных социокультурных моделях (инициационная структура обряда и мифа: потеря — поиски — обретение; гегелевская диалектическая триада: тезис — антитезис — синтез; риторическая триада, сформировавшаяся еще в античной практике: начало — разворачивание темы — эксод).

Далее В. М. Жирмунский возвращается к этой мысли неоднократно: «Композиция обозначает, как это показывает само слово, построение (распределение, расположение) художественного материала. Как и тематика, она имеет корни в некоторых свойствах самого речевого материала» [Жирмунский, 1921, с. 4]. Не менее справедливым было бы утверждение, что эта инвариантная композиция восходит к самому древнейшему, уже рассмотренному нами свойству организованного человеческого сознания — бинарной оппозиции. Но здесь мы видим уже более сложную, динамически оформленную модель, приобретшую третью составляющую — эксод (исход). Превращение двучастной структуры в трехчастную и ее дальнейший «разворот» к первоначальному агону-противостоянию формирует уже циклическую модель, впрочем, попрежнему ориентированную на элементарные природные аналоги.

Уникальная живучесть такого константного образования в структуре лирического текста демонстрирует так называемая модель «большого кольца». Она становится основой аттической элегии (тезис — разворачивание тезиса по принципу обилия — смысловой или образный пуант) — см. элегии Феогнида, Солона, Титрея. Аналогичную трехчастную структуру, но уже декорированную на уровне эксода изящной пуантой, мы видим в элегии римского автора Овидия (например, «Amores», книга I, № 13).

Ярким примером такого трехчастного построения является и структура такого канонического жанра, как сонет, особенно английский его вариант (три катрена и сонетный замок).

Мешать соединенью двух сердец
Я не намерен. Может ли измена
Любви безмерной положить конец?
Любовь не знает убыли и тлена.
Любовь — над бурей поднятый маяк,
Не меркнущий во мраке и тумане,
Любовь — звезда, которою моряк
Определяет место в океане.
Любовь — не кукла жалкая в руках
У времени, стирающего розы
На пламенных устах и на щеках,
И не страшны ей времени угрозы.
А если я не прав и лжет мой стих —
То нет любви и нет стихов моих.
Сонет № 116. [Шекспир, 1984, с. 162]

Такую трехчастную модель Б. Томашевский [Томашевский, 1999, с. 230-231] считает универсальной для лирики вообще, однако ученый делает исключение для так называемой «фабулярной лирики»: баллады, басни, поэмы и некоторых других собственно уже не чисто лирических, а лиро-эпических жанров. При всей устойчивости трехчастной модели в силу обозначенных выше глубинных причин не рискнем говорить об универсальности этой структурной константы даже для лирики нормативной эпохи. Чем дальше от античности, тем существенней становится влияние жанровой характеристики текста на его композицию.

В нормативную эпоху жанр превращается во все более застывающую категорию, и вслед за ним теряет свою гибкость композиция как один из жанровых признаков, доминирующих в этот период. Логическая предписанность структуры, безусловно, ощущается, например, в жанре мадригала, послания, эпиграммы, однако нам вновь предстоит вспомнить особую спаянность лирического текста с ритмом и соответственно влияние ритмико-фонетических показателей на структуру текста. Известно, например, что баллада, прежде чем стать новеллистическим жанром, имела жесткий рифмо-синтаксический канон. В средние века в европейской поэзии это лирическая хороводная песня с обязательным рефреном. Во французской и итальянской профессиональной поэзии трубадуров и труверов баллада имеет еще достаточно свободную структуру, в которой сохраняется лишь обязательность рефрена. В XIV–XV веках за балладным текстом закрепляется тот жесткий ритмико-фонетический канон, о котором мы говорили выше: три строфы на сквозные рифмы (ababbcbc), «посылка» (обращение к лицу, которому посвящена баллада), рефрен (повторяющаяся последняя строка каждой строфы и «посылки»), при этом такая баллада выступает как принципиально бессюжетный жанр. Яркий пример подобной структурной организации — баллады Франсуа Вийона. Вийоновская баллада — прекрасная возможность убедиться в том, насколько существенно влияние «орнаментарных» элементов лирики нормативной эпохи на структуру лирического текста.

Определенные возвраты к доминантности формы в некоторых лирических жанрах мы связываем с периодически активизирующимися процессами

расслоения лирики на массовую и элитарную или с общей демократизацией поэзии в определенные периоды (например, позднее Просвещение в английской литературе).

Прослеженное нами усложнение константных структур лирического текста от архаики к индивидуально-творческой эпохе: рядоположение — бинарная оппозиция — трехчастная циклическая модель — отражает не просто специфику субъектно-объектных отношений в лирическом тексте (вместо субъекта/объекта, например в эпосе, — субъект/субъект в лирике), но и усложнение самой структуры сознания человека по мере его развития.

Продолжим размышления о структурных константах лирики и постараемся показать, как «готовые» архитектурные формы постепенно вытесняются в лирике рубежа нормативной и индивидуально-творческой эпох более сложными способами организации лирического текста на основе его содержательных компонентов, в частности, мотивно-образной структуры. Одновременно отметим, что при анализе лирики нового и новейшего времени возникает насущная потребность в разграничении понятий «композиция лирического текста», «сюжет лирического текста» и «лирический сюжет».

Очевидно, что композиция лирического текста — понятие широкое, включающее в себя понятие лирического сюжета и часто сублимирующееся до понятия «архитектоника», когда речь идет об эстетическом эффекте, порожденном спецификой конкретной композиции. Структура рассматриваемого сюжета будет зависеть во многом от того, какой тип лирики перед нами: так называемая «фабулярная лирика» или, условно говоря, «чистая» лирика. Нас будет интересовать преимущественно последняя.

Полагаем, что есть основания говорить о «внешней» и «внутренней» форме лирического текста, и тогда первая окажется соотносимой с лирической композицией, а вторая с лирическим сюжетом. Лирический сюжет индивидуален и беззаконен. «Поэтический сюжет, — пишет Бройтман, — не ряд событий, а процесс «рождения», возникновения единственного события» [Теория литературы, 2004, с. 353]. В. Козлов указывает также на «уникальный для каждого стихотворения лирический сюжет» [Козлов, 2011, с. 220–221]. При всей уникальности лирического сюжета, лежащего в основе композиции лирического произведения, эта композиция имеет ряд структурных констант, В связи с анализом композиционных моделей лирического текста, есть основания обратиться к упомянутой ранее работе В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений». Ученый говорит об анафорической композиции, о «композиционной форме большого кольца» [Жирмунский, 1921, с. 64], композиции, построенной на параллелизме и т. д. В значительной степени опираясь на опыт композиционного исследования лирики такими авторами, как В. Жирмунский, Ю. Лотман, С. Бройтман, строит свою типологию лирических композиций Ю. Никишов (логическая, пунктирная, временная, пространственно-временная, кольцевая, спиральная и т. д. композиции) [Никишов, 1990]. Используя предложенную терминологию, назовем эти композиционные модели «внешней формой» лирического текста.

Внутренняя форма обеспечена движением лирического чувства: лирический сюжет может представлять собой последовательность эмоциональных состояний лирического героя. Однако в силу «беззаконности» эмоции ее движение редко бывает упорядоченным, она может развиваться по принципу

ассоциации, нюансироваться, обретать обратный ход, интенсифицироваться или, наоборот, провоцировать ретардацию. Тем самым практически дезавуируется понятие сюжета как некой выстроенной последовательности. Поэтому понятие «лирического сюжета» остается весьма условным. Не случайно многие исследователи предпочитают говорить не о лирическом сюжете, а о движении лирического чувства.

Лирический текст предстает как эхо сознания человечества в каком-либо его эмоциональном проявлении, ибо он «достает» из эмоционального генофонда человечества какую-либо эмоцию и тем самым обеспечивает отклик в читательском сознании на нее как на знакомую, также некогда испытанную. И поскольку это диалог сознаний, то лирический текст оказывается фрагментом этого всеобщего эмоционального Текста. А так как «архетипическая решетка» (выражение К. Леви-Стросса) эмоций отличается меньшей степенью вариативности, чем архетипический набор смыслов, уровень прецедентности в лирическом тексте возрастает, однако не становится очевидным, поскольку вербальное (а также фонетическое, ритмическое и метрическое) выражение эмоции максимально вариативно. Диалог налицо, эмоциональный фонд единый — художественное проявление этих эмоций неисчерпаемо индивидуально. В этом парадоксальном сочетании инвариантности/вариативности заключается специфика лирического рода, и эта же парадоксальность оказывается почти непреодолимым препятствием при выявлении структуры лирического текста.

Проследим *движение лирического чувства* на материале стихотворения Ф. Тютчева «Тени сизые смесились».

Тени сизые смесились,
Цвет поблекнул, звук уснул —
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул.
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!..
Все во мне, и я во всем...
Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства — мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай! [Тютчев, 1994, с. 227]

Эмоциональное состояние лирического героя в первых строчках текста еще не опознается на уровне понимания, оно передано как предчувствие через почти мистический образный ряд (сизые тени, зыбкий сумрак, дальний гул). На создание устрашающей эмоции работает и цвет (сизые тени — не безразличные серые, не глубокие успокаивающие синие, а настороженно сизые, холодные, негармоничные; не случайно цвет «поблекнул»), и семантика (пугающая зыбкость очертаний, неясный приближающийся звук, эффект ожи-

даемого с тревогой явления — его подкрепляет глагол «разрешились»), и тип образности (мистически олицетворенные явления космического масштаба: «цвет поблекнул», «звук уснул»), и ритм (короткие однородные двусоставные предложения, почти не осложненные второстепенными членами), и звук (аллитерация на с/з, буквально материализующая названное мистическое ощущение зыбкости мира и самый эффектный звукообраз — слово «гул» в конце строки: глухое, глубокое с эффектом реверберации). Далее неясное предчувствие определяется в названную эмоцию — «невыразимая тоска», графически завершенную восклицательным знаком. Ощущение безысходности, экзистенциальной беспомощности интенсифицировано через символический образ мотылька (эфемерное создание-однодневка). Мистическое чувство страха усиливается за счет классического приема изображения слышного, но невидимого явления, и оттого пугающе таинственного. Второе четверостишие завершается семантически нагруженной строкой — «все во мне, и я во всем», построенной как хиазматическая конструкция — отсюда и эффект экзистенциальной замкнутости, и чувство непреодолимой связанности человека с бренным материальным миром.

Вторая часть текста создает концентровую структуру: авторская мысль и эмоция вновь воспроизводятся, но уже на новом уровне их осмысления. Ритм стиха убыстряется и гармонизируется, практически исчезают пиррихии, появляются ритмические интонации колыбельной. В последнем четверостишии эмоция интенсифицируется, что находит отражение в пунктуации, сублимируется до экстатического состояния в предпоследней рифме: «уничтоженья!» и, наконец, несмотря на итоговое восклицание, идет на спад, что воспринимается как некое падение с высоты в бездну, в глубине которой таится обещанное возрождение.

Мы наглядно показали, как разворачивается центральный образ-переживание, как изменяется эмоция, как формируется этот ключевой образ за счет связанных с ним ритмических, метрических и фонетических резервов текста.

Вернемся к соотношению понятий «лирическая композиция» и «лирический сюжет». Мы уже обнаружили, что, с одной стороны, лирический текст есть свободная форма эмоционального выражения личности, а, значит, структурно практически не регламентирована. С другой стороны, феномен лирики как специфического рода зиждется на ее ритмической организации, восходящей к психофизическим свойствам человеческой природы, в частности к ритму.

Таким образом, в качестве гипотезы, предлагаемой нами, сформулируем мысль о двойственной природе лирической композиции: с одной стороны она опирается на «беззаконность» лирического сюжета, с другой стороны, она подчиняется законам ритмически и логически организованной человеческой речи. Ритмико-структурные основы лирической композиции связаны с ритуальной практикой архаической эпохи; логическое построение лирического текста — со спецификой более поздних форм человеческого мышления (тезис — антитезис — синтез), которая, однако, также может быть возведена к архаической инициационной модели, цикличность которой связана с природным циклом. Итак, в связи с лирической композицией мы исследуем такие феномены, как ритуальная практика («гармоническая» композиция), логика мышления («логическая» композиция), эмоция («органический» лирический сюжет).

Модель «большого кольца», выделенная нами из ряда структурных моделей лирического текста особо, неоднократно привлекала внимание исследователей лирики. «Универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения», — пишет Ю. М. Лотман [Лотман, 1990, с. 89]. Художественное мышление неосознанно повторяет природную циклическую модель (однако чем далее к индивидуально-творческой эпохе, тем чаще этот универсальный круг оказывается разомкнутым: художественная модель закономерно повторяет общие законы развития человеческого сознания). Соединение линеарной и циклической модели дает форму восходящей спирали, которая также оказывается не просто архетипической, но и функционирует как междисциплинарная (т. н. метапаттерн). Концентровый принцип организации лирического текста, который мы показали на стихотворении Ф. Тютчева, может быть сочтен изоморфом спиралевидной конструкции, которую мы считаем архетипической.

Связь структуры «большого кольца» с природным трихотомическим циклом делает трехчастную модель лирической композиции практически неизбывной, хотя она теряет свою универсальность в индивидуально-творческую эпоху. Интересно проследить, как этот принцип трехчастности в лирике XX века усложняется, как триада начинает строиться не только на структурно-семантической основе, но и на отдельных смысловых маркерах: метрике, ритмике или фонике начальных и конечных строф.

Докажем этот тезис на материале ряда лирических текстов XX века. Обратимся к текстам, в которых кольцевая композиция сохраняется в своей классической форме. «Большое кольцо» в структуре лирического текста воплощает сразу два принципа, свойственных различным эпохам развития сознания: ***выстраивание структуры и выстраивание смысла***. Повторение содержания в форме — достаточно распространенный принцип организации текста, реализующийся, однако, в полной мере только в индивидуально-творческую эпоху. Интересно отметить такую двойственность в стихотворении В. Брюсова, где она опознается не только на уровне основного смысла, но и с помощью рамочных компонентов текста, в частности, эпиграфа.

Я люблю…
… между двойною бездной….

Ф. Тютчев

Я люблю тебя и небо, только небо и тебя,
Я живу двойной любовью, жизнью я дышу, любя.
В светлом небе — бесконечность: бесконечность милых глаз.
В светлом взоре — беспредельность: небо, явленное в нас.
Я смотрю в пространство неба, небом взор мой поглощен.
Я смотрю в глаза: в них та же даль — пространств и даль времен.
Бездна взора, бездна неба! Я, как лебедь на волнах,
Меж двойною бездной рею, отражен в своих мечтах.
Так, заброшены на землю, к небу всходим мы, любя…
Я люблю тебя и небо, только небо и тебя.
В. Брюсов [Брюсов, 1997, с. 52]

Гораздо более условным предстает «большое кольцо» в стихотворении Н. Заболоцкого «Читайте, деревья, стихи Гесиода». Начальные и конечные строчки стихотворения оказываются соотнесенными по смыслу: человек учит «младшего брата» природу; по образному ряду: деревья/Гесиод; бабочки/Сократ. Закольцованность распознается и в возврате к античному автору, и в обрамляющем повторе (второй концентр) имени древнего барда Оссиана: Гесиод — Оссиан — Кухулин — Гамлет — Оссиан — Сократ. Такой вариант условно кольцевой композиции можно назвать маркерным, так как возврат авторской мысли обеспечивается появлением в финале какого-либо ключевого слова. Примеров такого маркерного закольцовывания в лирике поэтов XX века множество, приведем лишь несколько:

Смятенье смутное мне приносят
Горькие веянья весны.
О, как томятся и воли просят
Мои мучительные **сны!**
…….
Только и властны над сонным слухом,
Если покажешь нам путь назад,
Мы прилетим тополевым пухом,
Как беспокойные **сны** летят.
А. Тарковский [Тарковский, эл. ресурс]

Художник шагал по **дороге**,
Навстречу, в июльской пыли,
Тащились вчерашние боги,
Изгнанники неба брели
……
Когда он в одежде убогой,
В истертых до дыр башмаках
Шагал немощеной **дорогой**,
Витая мечтой в облаках.
В. Шефнер «Баллада о художнике» [Шефнер, 1991, с. 133]

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале **навзрыд**,
Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит.
……
Под ней проталины чернеют,
И ветер криками изрыт,
И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи **навзрыд**.
Б. Пастернак [Пастернак, 1991, с. 18]

Значительно реже встречается метрически выраженное обрамление текста. Как правило, это классическая кольцевая композиция, подкрепленная еще и сменой размера. Отдельно от смысла метрика не работает как основа

структуры «большого кольца», это слишком специфический маркер, на уровне композиции тесно сросшийся с семантикой метрически выделяемого фрагмента. По справедливому замечанию Ю. М. Лотмана, «музыкальное звучание рифмы — производное не только от фонетики, но и от семантики слова» [Лотман, 1990, с. 98].

Петух запевает, светает, пора!
В лесу под ногами гора серебра.
Там черных деревьев стоят батальоны,
Там елки как пики, как выстрелы — клены,
Их корни как шкворни, сучки как стропила,
Их ветры ласкают, им светят светила.
Там дятлы, качаясь на дубе сыром,
С утра вырубают своим топором
Угрюмые ноты из книги дубрав,
Короткие головы в плечи вобрав.
Рожденный пустыней,
Колеблется звук,
Колеблется синий
На нитке паук.
Колеблется воздух,
Прозрачен и чист,
В сияющих звездах
Колеблется лист.
И птицы, одетые в светлые шлемы,
Сидят на воротах забытой поэмы,
И девочка в речке играет нагая
И смотрит на небо, смеясь и мигая.
Петух запевает, светает, пора!
В лесу под ногами гора серебра.
Н. Заболоцкий «Утро» [Заболоцкий,1985, с. 134]

Начальные и завершающие строки стихотворения представляют собой четырехстопный, «усеченный» амфибрахий, в отличие от остальных строчек, где размер представлен полноценной финальной стопой и соответственно изменен и тип рифмы: мужская рифма в обрамляющих двустишиях заменена на женскую рифму во всех остальных строчках.

Мы начали разговор о структурных константах лирического текста с констатации факта о двухмерной природе композиции лирического произведения: с одной стороны многие лирические тексты воспроизводят трехчастную структуру так называемого «большого» кольца», с другой стороны, сильнейшим структуроорганизующим фактором остается ритмико-мелодическая основа текста, уходящая корнями в ритуальную практику. Наблюдения показывают, что при отходе структуры текста от распространенной трехчастной модели «большого кольца», возникает большая вероятность его упорядочивания на основе метрико-ритмического рисунка. Таким образом, метрико-ритмическую организацию лирического текста можно счесть не только атавистическим элементом, доставшимся лирике в наследство от

архаики, но и компенсирующим принципом построения лирического текста в условиях его деконструкции как логически организованной структуры.

Наиболее сложным, безусловно, является вопрос о законах построения лирического произведения в индивидуально-творческую эпоху. Общая тенденция к деструктуризации художественного текста, наблюдаемая в эпоху модернизма, счастливо совпадает со всегдашним желанием лирики как максимально субъективизированного рода литературы освободиться от какой бы то ни было регламентации в отношении композиции, а поиски универсальных моделей построения лирического произведения практически обречены на неудачу в условиях «развеществления» жанровой системы лирики и многочисленных поэтологических экспериментов модернистов.

В индивидуально-творческую эпоху расплываются сами границы текста вследствие роста его диалогического потенциала, его стремления превратиться в некий метатекст. Его структура перестает быть «плоскостной», объем изменяется за счет глубины символических образов, разрастания аллюзивно-реминисцентного слоя. Намерение выявить структуру такого образования кажется утопическим.

Однако зона эксперимента по определению бывает ограниченной, а жанровые модели то и дело всплывают в море сплошных наджанровых образований, диктуя ту или иную структуру текста, ибо новаторство опознается только на фоне традиции. Функции этих реконструированных структур различны — вплоть до самоопровержения, однако отрицать их наличие невозможно. Впрочем, эти жанровые осколки не могут организовать беззаконное и необозримое пространство лирических текстов новейшего времени. Освобожденная от вековой риторической традиции лирика больших поэтов становится показателем того, что человеческое сознание вышло на принципиально новый виток развития. Структурная эмансипация, начатая романтиками и официально провозглашенная эпохой модернизма, заставляет признать беззаконность единственным законом построения лирического текста, повторив известный опыт романтизма, в котором «неизменна … Изменчивость одна» [Шелли, 1998, с. 33].

Не отказывая лирике индивидуально-творческой эпохи в возможных апелляциях к константным структурным моделям художественного текста прошлых эпох, сосредоточимся все же на анализе принципа «беззаконности», определяющего в основном композиционные особенности лирических текстов нового и новейшего времени. Эпоха свободных форм максимально актуализировала тот принцип организации лирического текста, который присущ лирике имплицитно и искусственно укладывался в прокрустово ложе жанровых (композиционных) форм в архаическую или нормативную эпоху.

Анализируя лирику индивидуально-творческой эпохи, мы будем иметь дело с «внутренней» формой, то есть с более сложной организацией текстового пространства лирики, опирающейся на образно-мотивные ряды, которые привязаны к выражению каких-либо эмоций; со сложной сетью ассоциаций, возникающих на основе нюансирования эмоции; с расширением семантических полей текста за счет активизации читательской (или переводческой) рецепции.

Обозначенное развеществление «внешней» формы как знак наступления индивидуально-творческой эпохи следует, с нашей точки зрения, связать с

принципом так называемой «органической» эстетики (термин И. Г. Гердера), получившей широкое распространение в эпоху романтизма в западноевропейской художественной практике.

В статье «О Лаокооне» (1798) современник Гердера И. В. Гете пишет: «Подлинное произведение искусства подобно произведению природы всегда остается для нашего разума чем-то бесконечным (курсив наш. — *Г. Т.*)» [Гете, 1980, с. 2]. «Чистое ощущение, — пишет немецкий романтик К. Г. Карус, — не может противоречить природе, лишь соответствовать ей» [Карус, 2008, с. 350]. Таким образом, родовой признак лирики — выраженность эмоций и чувств — предопределяет ориентированность структуры лирического текста на органический принцип.

Современный исследователь лирики М. Гиршман связывает именно с этой переходной эпохой принципиально новый способ организации лирического произведения: «Следует учесть, — пишет он, — возможность перехода исторического единства элементов языка в органическое единство этих элементов в целостности конкретного поэтического произведения» (курсив наш. — *Г. Т.*) [Гиршман, 1981, с. 49]. Г. Гачев образно уподобляет процесс создания лирического текста «родам в муках, природному акту» [Гачев, 2008, с. 132].

М. В. Силантьев говорит о «дискретной динамике состояний лирического субъекта» [Силантьев, 2009, с. 28], имея в виду всю ту же беззаконность организации эмоционального поля лирического текста.

О «стянутости» всех образов и смыслов лирического текста к центральной точке (лирический субъект / центральный образ-переживание) говорит в своем исследовании Т. И. Сильман. Она полагает, что лирическое «я» есть точка отсчета лирического сюжета [Теоретическая поэтика в понятиях и определениях, 2001, с. 370]. Если представить этот образ-переживание в виде ствола дерева, то его «ветвями» станут многочисленные оттенки заданного чувства, выраженные через ряды образной лексики, звукообразы, ритмообразы. Парадокс восприятия структуры лирического текста заключается в том, что именно эта периферийная зона порой становится точкой отсчета для опознания образа-переживания. Какой-либо яркий образ задает эмоциональный тон, формирует эмоциональную тональность текста, и лишь потом оформляется в осознанное чувство. Достаточно часто это чувство в лирическом тексте даже не называется, а осознается как раз на основе образных рядов всех уровней (семантика, ритмика, фоника).

Внезапно небо прорвалось
С голодным пламенем и громом,
И ветер начал вкривь и вкось
Качать сады за нашим домом. [Рубцов, 1996, с. 93]

Тот ужас и одновременно восторг, который мы ощущаем в первых строчках стихотворения Н. Рубцова «Во время грозы», в тексте ни разу не назван. Но он суггестивно заложен в инверсионном явлении наречия «внезапно», в метафоре «небо прорвалось», подкреплен аллитерационным рядом (п**р**о**р**валось, г**р**омом, вете**р**, вк**р**ивь), усилен эпитетом «голодный пламень», буквально материализующим образ. Воплощение эмоции очень показательно: тревога сменяется чувством страха, которое перерастает в первобытный ужас к се-

редине третьей строфы. Все это ощущается через дополнительный звукоряд второй строфы «**З**авеса мутная дождя / **З**аволокла лесные дали», имитирующий свист ветра; мифологизированный образ молний, которые «*слетают*» на землю, как кара небесная. Образ-переживание достигает своего апофеоза в тавтологическом сравнении: «И туча шла гора горой».

«Органичность» лирической композиции в стихотворении Н. Рубцова можно усмотреть не только в «разрастании» образа-переживания, но и в убыстрении темпа, соотносимого с вхождением в магический транс, пиком которого в ритуале метафорически мыслилось зачатие.

В третьей строфе отчетливо ощущается убыстрение ритма («кричал пастух, металось стадо» — интенсивность эмоции достигается за счет лапидарности грамматической конструкции — использована только одна грамматическая основа). Далее следует перелом и релаксация («И только церковь под грозой / Молчала набожно и свято»).

Аналогичное восхождение к пику эмоции с последующим спадом мы наблюдаем в хрестоматийно известном стихотворении У. Блейка «Тигр», безусловно, более ярко проявляющемся в оригинальном тексте. От второй к пятой строфе предложения становятся короче, затем превращаются в назывные, а ритм, передающий учащенное биение сердца, обретает четкость и единство звучания за счет ассонансов пятой строфы.

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire?
And what shoulder, and what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? and what dread feet?
What the h**a**mmer? what the ch**ai**n?
In what furnace was thy br**a**in?
What the **a**nvil? what dr**ea**d grasp
D**a**re its d**ea**dly terrors cl**a**sp? [Blake, 1988, p. 24]

В безднах неба иль земли
Пламень этих глаз зажгли?
Что за дух простер крыла?
В чьих руках огонь пылал?
Чья искусная десница
Повелела сердцу биться?
Кто, могучий, закрутил
В узел столько крепких жил?
Что за грозный горн ковал
Сердца этого металл?
Чьею властною рукой
Покорен огонь живой?
(перевод наш — *Г. Т.*)

В лирике изображенное событие и явление не становится предметом художественного исследования — самоценно чувство, которое это явление или событие вызывают («статические мотивы, развертывающиеся в эмоциональные ряды» — Б. Томашевский, [Теоретическая поэтика в понятиях и определениях, 2001, с. 368]). Поэтому разворачивание событийного ряда починено динамике образа-переживания. Картины выстраиваются в том порядке, в каком они отвечают задаче эмоционального самовыражения лирического героя. Лирические опыты поэтов XX века, даже ориентированных на классическую традицию, структурно приближаются к потоку сознания, сформировавшемуся как форма повествования (и даже как жанр, а точнее, наджанровое образование) в прозе модернизма. Присмотримся к композиции стихотворения В. Набокова «Прелестная пора».

В осенний день, блистая как стекло,
потрескивая крыльями, стрекозы
над лугом вьются. В Оредежь глядится —
сосновый лес, и тот, что отражен,
яснее настоящего. Опавшим
листом шурша, брожу я по тропам,
где быстрым, шелковистым поцелуем
луч паутины по лицу пройдет
и вспыхнет радугой. А небо — небо
сплошь синее, насыщенное светом,
и нежит землю, и земли не видит [В. Набоков, 1991, с. 121]

Картина осеннего дня достаточно конкретна, но эмоция, связанная с ее восприятием, также не названа, а явлена, прежде всего, через семантику образов: крылья стрекоз, блистающие, как стекло; отражение деревьев в прозрачной воде, «шелковистый поцелуй», «луч паутины», вспыхнувшая радуга. Этот образный ряд выражает абсолютное, гармоническое слияние души лирического героя с миром природы. Свободное течение эмоций передано в этом тексте в основном за счет многочисленных анжабеманов (переходов из строки в строку), которые создают иллюзию подвижного потока эмоций.

Мы убеждаемся, что в лирике зафиксирован не образ-картина, а образ-движение. Такой подход к описанию структуры лирического феномена и дает основание говорить о «витальном», органическом принципе построения лирического текста индивидуально-творческой эпохи.

Итак, образ в лирике не описателен, не статичен, а подвижен, «витален». Эта подвижность беззаконна, образ разрастается по принципу живого организма. Движение лирического чувства часто повторяет ритуальное восхождение эмоции на пик, в чем заключается онтологический смысл лирического текста: это точка отсчета новой эмоции, новой жизни. Художественные средства воплощения этой «витальности» разнообразны: ритмика, метрика, фоника, различные фигуры речи (градация, инверсия, анжабеман и др.). Невозможно вывести универсальный закон формирования структуры лирического текста, тем более в эпоху индивидуальных стилей, но общая тенденция организации лирического произведения на основе принципов органической эстетики, вполне очевидна.

Заметим, что в лирике XIX–XX веков, безусловно, сохраняются и реконструктивные (причем, часто сознательно реконструированные) жанровые формы, в которых композиция, будучи жанрообразующим признаком, сохраняется по определению. Острая ностальгия по несвободной форме, например, в лирике Серебряного века, реализуется в обращении к каноническим жанрам нормативной эпохи (сонет, элегия) и знаменует собой выстраивание новых отношений эпохи развеществления жанра с предшествующей жанровой парадигмой. Как справедливо было замечено Г. Блумом, «поэтическое влияние и не должно делать поэтов менее оригинальными, чаще всего, оно их делает более оригинальными» [Блум, 1998, с. 13]. Таким образом, диалог поэзии индивидуально-творческой эпохи с предшествующей жанровой традицией ставит проблему принципиально новых форм освоения жанрового и композиционного канона в условиях раскрепощения творческой индивидуальности личности.

Принципиальное развеществление каких бы то ни было структур в лирике новейшего времени знаменует собой состояние гносеологической усталости и одновременно максимальное раскрепощение человеческой мысли в процессе самопознания. Это этап поиска новых форм в неоформленности бытия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Blake W*. The Complete Poetry & Prose of William Blake / [Ed. By D. Erdman] / W. Blake. N.Y., 1988.

2. Античная лирика. М., 1968 (Библиотека всемирной литературы, серия 1, том 4).

3. Теоретическая поэтика в понятиях и определениях / [Автор-составитель Н. Д. Тамарченко]. М., 2001.

4. *Блум Г*. Страх влияния. Карта перечитывания: пер. с англ. Екатеринбург, 1998.

5. *Брюсов В*. Стихотворения. М., 1997.

6. *Вацуро В. Э*. Лирика пушкинской поры «Элегическая школа» / В. Э. Вацуро. СПб., 1994.

7. *Гачев Г.Д*. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 2008.

8. *Гете И. В*. О Лаокооне. М., 1980 [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: litmir. net›br/?b=159228&p=1 . Дата обращения:18. 04. 2013.

9. *Гинзбург Л. Я*. О лирике. М., 1997.

10. *Гиршман М. М*. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. М., 1981.

11. *Жирмунский В. М*. Композиция лирических стихотворений. Петербург, 1921.

12. *Заболоцкий Н.* Стихотворения. М. , 1985.

13. *Карус К. Г*. Фридрих-пейзажист / Эстетика немецких романтиков. — СПб,2006

14. *Козлов В*. Поэтика жанра. О жанровом анализе лирического произведения // Вопросы литературы. Январь-февраль 2011.

15. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

16. *Лотман Ю. М*. и тартусско-московская семиотическая школа. М., 1990.

17. *Набоков В*. Стихотворения. М.,1991.

18. *Никишов Ю. М*. Лирика: поэтика и типология композиции. Калинин, 1990.

19. *Пастернак Б*. Избранное. В 2 книгах. М., 1991.

20. *Рубцов Н*. Прощальная песня. Сборник стихотворений. М., 1996.

21. *Силантьев И. В*. Сюжетологические исследования. М., 2009.

22. *Тарковский А*. Стихотворения классических и современных авторов [Электрон-

ный ресурс] Режим доступа: URL: stroki. net›content/view/10705/67/ Дата обращения: 03. 07. 2013.

23. Теория литературы. В 2 т. Т. 2: Историческая поэтика / под. ред. С. Н. Бройтмана. М., 2004.

24. *Томашевский Б. В*. Теория литературы. Поэтика. М., 1999.

25. *Тютчев Ф. И*. Полное собрание сочинений в двух томах. М., 1994. Т. 1.

26. *Фрейденберг О. М*. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

27. *Шекспир У*. Сонеты. М., 1984.

28. *Шелли П. Б*. Великий Дух. Стихотворения. М., 1998.

29. *Шефнер В*. Ночная Ласточка. Стихи разных лет. Л., 1991.

Поступила в редакцию 19. 05. 2013

Г. Ю. ЗАВГОРОДНЯЯ

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ИСТОРИЯ, ФОЛЬКЛОР И ДРЕВНЕРУССКАЯ КНИЖНОСТЬ В РОМАНЕ А. Ф. ВЕЛЬТМАНА «КОЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ»

В статье рассматривается роман одного из оригинальнейших писателей первой половины XIX века А. Ф. Вельтмана «Кощей Бессмертный» (1833). Произведение анализируется, с одной стороны, с точки зрения индивидуального стиля писателя (в частности, отмечены ирония, пародийные элементы, стилевая эклектика). С другой — роман рассмотрен в контексте современной ему эпохи, для которой было актуально воссоздание образа старины сквозь призму книжно-романтической стилизации.

Ключевые слова: А. Ф. Вельтман, фольклор, история, летопись, книжная и устная речь, стилизация.

Творчество Александра Фомича Вельтмана (1800–1870), писателя, историка, фольклориста, знатока мифологии, археологии и этнографии, с самого начала вызывало неоднозначные отзывы как критиков, так и собратьев по перу. В. Г. Белинский находил в его произведениях «странность и вычурность в вымыслах», «археологический мистицизм», «туманность и неопределенность» [Белинский, 1955, т. 7, с. 57]; по его мнению, талант Вельтмана — «талант отвлеченный, талант фантазии, без всякого участия других способностей души, и при этом еще талант причудливый, капризный, любящий странности» [Там же, т. 8, с. 633]. А. А. Бестужев-Марлинский, напротив, высказывался восторженно: «Но Вельтман, чародей Вельтман, который выкупал русскую старину в романтизме, доказал, до какой обаятельной прелести может доцвесть русская сказка, спрыснутая мыслию» [Бестужев-Марлинский, 1958, с. 601]. В словах Марлинского («выкупал русскую старину в романтизме») содержится хоть и образное, но вполне точное указание на характер восприятия отечественной истории и фольклора в творчестве писателя. Белинский, упоминая «археологический мистицизм», говорит, по сути дела, о том же самом. Иными словами, Вельтман осмысливал национальное прошлое сквозь книжно-романтическую призму, пребывая в русле устремлений эпохи.

Дело в том, что начальный период отечественного романтизма был отмечен повышенным интересом к иностранным авторам, вниманием к их стилевой специфике. Интерес этот обнаруживал себя прежде всего в стрем-

лении копировать как тематику, так и художнический почерк наиболее популярных и активно переводимых западноевропейских поэтов и писателей. Характеризуя литературный процесс 1820-х годов, П. Н. Сакулин отмечал, что в этот период «русская художественная проза была почти в эмбриональном состоянии, и русский беллетрист, рисуя, по-видимому, с натуры, одним глазом, по старой привычке, продолжал поглядывать на западноевропейские образцы» [Сакулин, 1913, с. 227]. Однако уже с середины 1820-х годов в писательских кругах постепенно вызревает идея обретения самобытного пути в литературе и отказа от иноземного влияния. Так, Полевой отмечал, что «…теперь мы начинаем чувствовать и мыслить, но ощупью» [Бестужев-Марлинский, 1958, с. 586], а Бестужев-Марлинский сделал вывод, что «все двигало нас к самостоятельности литературной, которая, кажется, начинает образовываться» [Полевой, 1974, с. 345].

Стремление к обретению национально-русского выражения воплотилось в обращении к отечественной истории в самом широком смысле слова, к образам национальной старины, а также к отечественной народной словесности — фольклору. Несмотря на имеющийся к началу XIX века опыт собирания и обработки фольклорных произведений, народная словесность, особенно в ее первозданном, устном изводе, была для представителей дворянства явлением до известной степени закрытым. Процесс познания доселе неизвестного, а именно — строя речи и манеры сказывать сказки представителей иного, не дворянского сословия, осуществлялся прежде всего через различные формы стилизации. Вместе с тем, фольклорная стилизация была отмечена противоречивыми тенденциями. С одной стороны, она ориентировалась на привычную для романтиков книжную традицию, с другой — отражала первые попытки запечатлеть на бумаге устную речь.

Одним из ярких примеров подобного стилизаторского опыта является роман «Кощей Бессмертный. Былина старого времени» (1833). Исследователи придерживаются различных взглядов на его стилевую доминанту. Несмотря на то, что само название вельтмановского произведения недвусмысленно отсылает к фольклору, многие ученые склоняются к тому, что «Кощей бессмертный» — исторический роман. Такой точки зрения придерживается, например, Б. Бухштаб, справедливо замечая в то же время, что исторический роман в современную Вельтману эпоху понимался расширительно, как любое повествование об отдаленном прошлом. Еще одно распространенное жанровое определение «Кощея…», а также некоторых других произведений писателя (в частности, «Светославич, вражий питомец: Диво времен Красного Солнца Владимира») — фольклорно-исторические романы. Помимо этого, многие исследователи справедливо усматривают в «Кощее…» пародийное начало. По мнению А. В. Чернова, «Кощей Бессмертный» — это роман-пародия» [Чернов, 1996, с. 54]; Б. Бухштаб полагает, что это роман «насквозь иронический» [Бухштаб, 1926, с. 216].

Однако, думается, что понятия «исторический роман», «фольклорно-исторический роман» не являются исчерпывающими. Ввиду наличия разнообразных стилевых объектов воссоздания и подчеркнутой иронии над исторической достоверностью, вести речь об историческом романе не вполне корректно. В определении же «фольклорно-исторический» видится некая оксюморонность, скорее затемняющая суть дела.

Безусловно, нельзя не учитывать пародийно-иронического начала в стилизаторских опытах Вельтмана. Как отмечал Ю. Н. Тынянов, «стилизация близка к пародии. <…> Но в пародии обязательна невязка обоих планов <…> При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от стилизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией» [Тынянов, 1977, с. 201]. Комическая мотивация в известной мере присутствует в романе Вельтмана, однако обнаруживается преимущественно в авторских комментариях. Сам же слог — летописный, фольклорно-сказочный — будучи вводимым в повествование, пародийно трансформируется очень редко, чаще именно стилизуется. Ирония обнаруживает себя в точке зрения автора, в его отстранении, акцентируемой условности:

> …если б я не последовал исступленной моде писать романы и не подражал Апулею, Петронию, Клавдию Албинию, Папе Пию 11-му, Гелиодоту и всем, всем древним, средним и новым романистам.
>
> Бедный читатель! Кто не пользовался твоею слабостью, твоей доверчивостью! Кто не водил тебя по терниям слога, по развалинам предмета, по могилам смысла, по пучине несообразностей? [Вельтман, 1985, с. 30].

Или:

> Рассмотрев все летописи, простые и харатейные, все древние сказания и *ржавые Ядра Истории*, я не нашел в них ни слова о событии, которое предаю потомству. Это упущение особенно должно лежать на душе Новгородского летописца [Там же, с. 38. Курсив автора].

В некоторых случаях, правда, затруднительно с точностью определить, что перед нами — образец пародии или все же стилизации (учитывая отмеченную Тыняновым тонкую грань между этими явлениями): «В лето 6728-е, говорит неизвестный летописец, Ива Ивоpовичи де Славенскою землею во Иерусалим и негде *у торга Чернавца* пленен бысть Айдамаками Угорскими и обьщьствован и вмале не убиен, и убежа, и вбежав *торг Роман*, идеже, жалости ради, взят бысть Урменским купцом и везен в Дичин (вер. Диногетия, Галиц) и далее... А далее в летописи ничего нет...» [Там же, с. 84–85. Курсив автора]. Думается, что начало пародийное даже здесь не доминирует (хотя и присутствует), акцент же смещен прежде всего на стилизацию лексики, слога и событий летописи.

Сам Вельтман кстати с иронией пишет о жанровой принадлежности своего произведения, намеренно смешивая целую череду определений: «моя длинная речь, слово, песнь, повесть, сказание, история, быль, вымысел, поэма, ядро, роман». Ключ к стилевой доминанте произведения видится в подзаголовке — «Былина старого времени». Действительно, произведение Вельтмана являет собой воссоздание некоего древнего сказания, и через него — образа национального (что было важно и актуально для эпохи) прошлого сквозь призму книжного текста. В этой связи опорными источниками для Вельтмана являются летописи (прежде всего «Повесть временных лет») и — шире — древнерусская книжность вообще, когда колорит времени передается иногда через одно слово или словосочетание в древнерусской орфографии. Как отмечает А. П. Богданов, «мы находим в тексте и удачную стилизацию этих (исторических — *Г. З.*) источников, а также разрядных записей XVI-XVII в.,

“Домостроя”, <…> княжеских докончальных грамот и т. д. — все служит материалом для введения читателя в исторический мир, в реальную жизнь и быт вымышленных героев» [Богданов, 1985, с. 462]. Фольклорно-сказочное начало также присутствует, но, как будет показано далее, и оно дается скорее как книжный текст, а не как устное народное творчество.

Основным путем воссоздания древнего сказания и национальной древности является стилизация, причем стилизация мозаичная, основанная на подчеркнутой стилевой дискретности, о чем пишет сам Вельтман: «Предание есть свиток писания, истлевший от времени, разорванный на части, выброшенный невежеством из того высокого терема, в котором пирует настоящее поколение, и разнесенный ветрами по целому миру. Соберите эти клочки истины, сложите их, доберитесь до смысла, оставьте что-нибудь целое, понятное… Друзья мои! Это мозаическая работа, это новое здание из развалин прошедшего, но не прошедшее» [Вельтман, 1985, с. 104]. Метафоры Вельтмана («свиток, разорванный на части», «клочки истины», «развалины прошедшего») недвусмысленно указывают на специфику авторского метода — подчеркнутую дискретность, фрагментарность («мозаическая работа»), уход от создания целостного образа. На стилизаторское начало также указывает авторский поэтический образ: «новое здание из развалин прошедшего, но не прошедшее». «Швы» между различными стилевыми фрагментами намеренно акцентируются посредством авторских ироничных слов, позволяющих отстраненно взглянуть, в частности, на воссоздаваемый стиль. Но при всей дискретности и фрагментарности у всех стилевых сфер, к которым обращается автор, есть нечто общее.

Во-первых, как уже было сказано, это «книжность» источников. Вельтман высказывается на этот счет не без иронии, но вполне определенно: «Но что баснословно, темно, подвержено сомнениям и не основано на сказаниях письмен гиероглифических, символических или рунических, то чистый рассудок отвергает: ему нужна истина — истина неоспоримая, подтвержденная выноскою внизу страницы или примечанием в конце книги» [Там же, с. 31. Курсив мой. — *Г. З.*]. Характерно, что, несмотря на слегка ироничную тональность данного авторского высказывания, Вельтман идет именно таким путем, сопровождая свой текст обильными примечаниями историко-лингвистического характера, свидетельствующими как о широкой эрудиции автора, так и о вполне серьезной научной основе романа.

Во-вторых, все стилизаторские устремления писателя так или иначе сводятся к воссозданию образа древности, отдаленного отечественного прошлого сквозь призму жизнеописания нескольких поколений одного рода — Пута-Заревых. Несмотря на то, что установка на историческую достоверность подчас даже подвергается осмеянию, в повествовании фигурируют исторические персонажи, конкретные даты, факты, топонимы:

> *Это все происходило в то время, когда Восточной Агарянской страны безбожный Царь именем Мамай, Еллин родом, верою Идолжец, начал ытии палим дьяволом, ратовать на Христианство и поднимать на святую Русь своих Упатов, Князей, Алпаутов и Уланов.*
>
> Вся Русь становилась под знамена Великого Князя Димитрия Московского; только Олег Рязанский, ненавистник его, *сорекся* с Ягайлом Литовским и послал навстречу Мамаю *дары многочестные и книги писаны* [Там же, с. 121. Курсив автора].

Или:

> В 1262 году — когда уже Русская земля была данницею Татар и только смелый Даниил Галицкий не оставлял любимой думы о средствах избавиться от ига поганых Таурменов, Бессерменов, Бахмитов — около исхода Червеня или вернее около начала Зарева в Понизовской области, Боярин одного села при реке Дана-Стры был имянинник и в ожидании гостей распоряжался в своем красном Боярском дворе [Там же, с. 85].

В изображении истории, исторических персонажей нет иронии; ирония может быть направлена против какой-либо исторической концепции, против изложения с установкой на достоверность истории далекого прошлого, против вымышленных персонажей. Но, повторим, отсылка к конкретным историческим событиям и персонажам не столь частотна и несколько условна. Образ прошлого дается посредством исторической стилизации, которая осуществляется несколькими путями, и прежде всего — через слово, слово книжное. Яркий пример подобного рода — введение в повествование фрагментов на древнерусском языке, воссоздающих стиль летописи: «…а Ивор, пожелав ему здравствовать, отправился обратно в Новгород с Послами Княжескими и с объявлением, что Великий Князь: *«вда Ноугороду волю всю, и уставы старых Князь, его же хотеху Ноугородцы»* [Там же, с. 47. Курсив автора].

Иногда встречаются апелляции к конкретным известным фрагментам древнерусской литературы, например, к эпизоду солнечного затмения в «Слове о полку Игореве»: «Все они стояли и смотрели, как *день бяше паче ночи, и бяше столпови червлении, ытии, синий, обаполы солнца*» [Там же, с. 63. Курсив автора]. Реже используются прямые цитаты: «начал бы старую повесть старыми словесы» [Там же, с. 36]. Или, напротив, отсылки к некой мифической летописи: «*И прия его Ива Иворович любовно*, говорит летопись» [Там же, с. 93. Курсив автора]. Чаще наблюдается введение в современный текст древнерусских слов, сопровождаемых комментариями самого Вельтмана, с объяснением их значения, а иногда и указанием на конкретный источник. Например, в сноске 30 (часть 3): «См. Русскую Правду»; в сноске 16 (часть 3) — «Смотри Нестора. Кенигсбергский) ы(исок), 197 стр»; в сноске 40 (часть 3) — «Константин Багрянородный» и т. д. Или просто: «Выражение летописи» (сноска 26, гл. 1).

Вводимые слова могут быть как архаизмами, так и историзмами. Автор насыщает ими повествование, подчас на них смещается смысловой акцент с собственного повествовательного сюжета. Вот характерные примеры:

> Она вышивала золотом и *дробницами* платци *оксамитные* [Там же, с. 63. Курсив автора].
>
> *Терлик* — Венедецкой ли парчи, из *Перскоголи изарбата*; или оксамитный *зипун со схватками* алмазными; *кожух ли оловира Гречкою, кружевы златыми* и ровными ошитый, златом украшен и иными хитростями; или кафтан покрою Ляхского; пояс — шелковый ли с златыми *дробницами* Или шитый жемчугом; *обяз*златой с *калитою* и *тузлуками*, шапку *морховую* или *мухояровою* с гарлатным околышем или соболью душчатого соболя [Там же, с. 84. Везде курсив автора].

Показательно, что Вельтман выделяет фрагменты, воссоздающие древнерусские тексты, а также устаревшие слова курсивом, не органично включая их в ткань повествования, но как бы дистанцируясь от них, подчеркивая их

«особенность». У многих слов значения не ясны, не всегда известны они были и современным Вельтману читателям (не зря он делал сноски). Соответственно, изначально слова эти призваны воздействовать на читателя именно своей архаичной формой, а не смыслом, который подчас узнается лишь из комментариев автора. Попутно следует заметить, что данный ход Вельтмана был спустя столетие воспринят, в частности, А. М. Ремизовым, который также выделял определенные слова курсивом; задачи его были несколько иными, чем задачи Вельтмана, однако и аналогия очевидна: обоим авторам важно было подчеркнуть, во-первых, что выделенное слово не органично вписано в основной текст, а по тем или иным причинам «выбивается» из него, а во-вторых, что слово (или словосочетание, или фрагмент) почему-либо значимо в данном конкретном контексте. Если для Вельтмана важна акцентировка древнерусской стилистики, то для Ремизова с его установкой на стилизацию сказа важно было указать на то, что это чужое слово, а с установкой на поэтическое — что это слово-лейтмотив.

Книжно-письменная стилизация наиболее очевидно являет себя при воссоздании устной речи. Фонетическая передача звучащего разговорного слова у Вельтмана практически не встречается (примеры единичны: «баушки»/бабушки, «матри»/смотри), напротив, появляется архаичное написание слов, даже в диалогах:

> Еже глаголятьмъ, — говорил он, — гора пременит место, вольном веру имать тому, еже глаголятмъ: человек нрав пременил, не имам веры!
>
> — Феодосии пише книгу к тэ и тъ здравить и тъ хвалить! — отвечали ему мужи» [Там же, с. 77].

В данном случае, правда, в авторских примечаниях указано, как именно следует произносить слова с буквой ь: «44. Мъ значит: ми, т. Е. мне; произносится же как мы; 45. Тъ — тя, тебя. Но в остальных случаях подобных указаний нет:

> И ты, цвете прекрасный читательница, дчь… [Там же, с. 36].
>
> Залетела одна тльковина, прилетит и стадо! [Там же, с. 65].

Воссоздаются и целые диалоги, но в таком же древнерусском стиле. Вот разговор тысяцкого с Олегом Путой — основоположником рода Пута-Заревых:

> — А то Суждальцю, каково-ти от хлеба Ноугорочьково?
>
> — Чествую, господине Тысячьский, солнце тепло и красно, простре горячую лучю своею и на небози их, — отвечал весело Суздалец.
>
> — Шо радует ти? Ноугорочьское сердце плакалось бы по воле, яко Израиля при Фаравуне Царю Еюпетстем?
>
> — Вольно мне радоватися горю, и я волен! — отвечал Олег Пута [Там же, с. 26].

В аналогичном стиле воссоздано обращение пастуха Мины к напугавшему его Иве Олельковичу: «Злобесный волк! Абы возложить ти на главу шелом берестень с еловцы мочальны!» [Там же, с. 103].

Вместе с тем, Вельтман не менее часто отступает от архаических форм и вводит диалоги на вполне приближенном к современности языке. И также иронично акцентирует эти переходы: «Не кори меня, господине Богу милый читатель, за то, что я не везде буду говорить с тобой языком наших прадедов.

<…> да боюся, уноест твое сердце жалобою на меня, и ты пошлешь меня черным вранам на уедие» [Там же, с. 36].

Точно так же осуществляется переход от притчи, рассказанной татарином Кара-юли боярину Любе о том, «как русские и татары произошли от одного племени» к «былине нашего времени». Разница между двумя фрагментами в том, что в первом случае это воссоздание ломаного русского языка (в ущерб смыслу, который улавливается с трудом), во втором же — вполне книжное изложение «Татарской были XIII столетия» (название, указание века — все указывает на книжную доминанту). Ироничный авторский переход от устного к письменному («Из сожаления к читателям я заставлю молчать Татарина и передам в коротких словах рассказ Кара-юли» [Та же, с. 65] является очередной иллюстрацией уже упомянутой стилевой мозаичности, а также свидетельством приоритета книжной стилистики. В этом подчеркнутом обнаружении «зазора» между современным Вельтману языком и языком древнерусским, в этом отсутствии органичного синтеза видится и специфика индивидуального стиля самого Вельтмана, его стилизаторские «находки», но и стилевые устремления эпохи в целом.

Еще одним важным стилизаторским приемом Вельтмана является скрупулезное перечисление вещных деталей воссоздаваемого времени. Детали эти можно свести к следующим:

— предметы одежды («надевает *понявус* частыми сборами, надевает *телогрею* изарбатную, надевает *кику*, а сверх нее *убрус*, шитый жемчугом; надевает *тюфни* с каблуками высокими, шитые по сафьяну золотом; на шею *ожерелок* из беличьих хвостов; берет ширинку златотканую» [Там же, с. 150];

— интерьера («Влево печь, близ печи голбец, под голбцом подполье, на пересовце висит лапоть. На воронце и грядке сохнут дрова, лежат связки паровой лучины, лежат ощепки, лежат наговки и сеяльница. На полицах стоят горшки и дуплянки. На заволоке стоит деревянная посуда, стоят чашки, ложки. В сени проведен дым волок» [Там же, с. 95];

— названия блюд («разносят пекмез, разносят гроздие смарагдовое Царяградское; потом пиво ячное в златых кнеях, потом сукрои ковриг злаченых, сыпанных кимином, потом черницу, брусницу, подслащенную сырцем, костяницу, клубницу, ежевицу и княженицу» [Там же, с. 151].

Показательно, что сам писатель недвусмысленно высказывается о своей художественной задаче, а именно — о путях воссоздания образа старины именно через внешние детали: «Обратимся же к тому любопытному времени, над которым вымысл тешится, как ему угодно: рядишь его в пеструю одежду, в кожух, в саадок, в доспехи, в латы, нахлобучиваешь на голову ему красный колпак или шапку железную…» [Там же, с. 104. Курсив автора]. Наряду с указанием на предметный мир как на «проводник» в мир старины, Вельтман не обходит вниманием и приемы гротеска, театральности, что усугубляет условность, опосредованность, стилизованность изображаемого.

Значительно реже Вельтман прибегает к воссозданию какого бы то ни было действа, обряда в его динамике, однако упомянутая установка на театральность, зрелищность в таких случаях являет себя наиболее очевидно. Яркие примеры подобного рода — праздник в Новгороде (*«ытии торжеству велию и пиру на еси Ноугородские люди»*) и сватовство Ивы Олельковича и МирианыБоиборзовны. Описания этих обрядов и празднеств скорее сродни театрализованным представлениям-парадам. Вот характерный пример:

За ними следовал Степенный Посадник, с Боярами, *Думцами*, и *начальными людьми*, и потом Воевода с вершниками пятины *Древенской*, которые одеты были в красные кожухи, покрытые кольчугами, в остроконечных шлемах с кольчужными забралами и в стальных оплечьях, а вооружены саблями и стрелами, н*а конех добрых, а конские наряды: чепигремячия и поводныя и иные наряды большие.*

Вслед за ними везли устроенные на колесах торжественные кружалы — унизанные сайгатами Бесерменскими, коваными доспехами Немецких мечников, Шляхты Ляцкой и вообще неприятельским оружием, приобретенным на великих пошибаньях <…>

За ним шли ряды жнецов, юноши в белых сорочках, в венках из тучных колосьев, вооруженные серпами [Там же, с. 49. Везде курсив автора].

Автор подчеркнуто не стремится к реалистичности изображаемого, и вновь акцент смещен на слово, на перечисление, «нанизывание» характерных реалий времени (должностей, чинов и опять же — деталей одежды, внешности), что возвращает к мысли о стилизации. Здесь вновь, как и в случае с Бестужевым-Марлинским, можно говорить о своеобразном пути воссоздания стиля отдаленных эпох сквозь призму живописного и театрального начал. Безусловно, индивидуальные стили Вельтмана и Марлинского разнятся. Кроме того, в «Кощее Бессмертном…» дается образ отечественной старины, а «отправной точкой» служат прежде всего летописные тексты, а не рыцарские романы. Однако в целом нельзя не отметить однонаправленность стилизаторских путей рассматриваемых авторов.

Фольклорное начало также присутствует в романе Вельтмана, дополняя образ «древних времен». Характерно, что именно фольклорный герой дает название роману, хотя является, по сути, героем «вставной новеллы»: сказку о Кощее читают Иве Олельковичу, вдохновляя его на ратные богатырские подвиги. Как уже отмечалось, фольклорная сказка, несмотря на наличие традиционных фольклорных мотивов и стилистических формул, воссоздана вне связи с устным словом; она подается как явление книжное, ее «письменность» неоднократно подчеркивается:

От, се она, государь барич, — отвечает ему Тир, — Сказка письменная.

— Письменная? Говори богатырскую! — вскричал Ива, уложив в рот последний кусок *погачаи* вставая с места.

— Богатырская, богатырская! — подхватил отец Симон. — Про Самсона» [Там же, с. 122].

Или:

Лазарь досказывал уже письменную Сказку, быль про Кощея, слышанную им от звоноря сельского, читавшего оную в книге иерея Симона, глаголемой *Гронограф* [Там же, с. 118].

Таким образом, Вельтман воссоздает подчеркнуто условный образ древности через узнаваемые для читателя того времени черты. Устное слово, которое традиционно связано с воссозданием фольклора, возникает у Вельтмана в преломлении летописной традиции. И в этом нет противоречия — как отмечает Е. А. Рыдзевская, «громадная ценность летописи заключается в том, что она не чуждалась живого устного творчества и сохранила фрагменты подлинного фольклора с отразившимися в нем историческими воспоминаниями» [Рыдзевская, 1978, с. 160]. В то же время, летописная история Руси

у Вельтмана в высшей степени условна, об этой специфике художнического видения высказался В. Г. Белинский: «Он понял древнюю Русь своим поэтическим духом и, не давая нам видеть ее так, как она была, дает нам чуять ее в каком-то призраке, неуловимом, но характеристическом, неясном, но понятном» [Белинский, 1955, т. 2, с. 115].

Несмотря на то, что Вельтман традиционно не считается писателем «первого ряда», именно его стилевые находки «откликнулись» в начале XX века, в частности, в прозе А. Белого, М. Кузмина и др.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Белинский В. Г.* Повести А. Вельтмана // *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: В 13 т. Т. 7. Статьи и рецензии 1843. Статьи о Пушкине. М., 1955.

2. *Белинский В. Г.* Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский // *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: В 13 т. Т. 2. Статьи и рецензии. Основания русской грамматики 1836–1838. М., 1953.

3. *Белинский В. Г.* Русская литература в 1843 году // *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: В 13 т. Т. 8. Статьи и рецензии 1843–1845. М., 1955.

4. *Бестужев-Марлинский А. А.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1958.

5. *Богданов А. П.* Александр Вельтман — писатель-историк // *Вельтман А. Ф.* Романы. М., 1985.

6. *Бухштаб Б.* Первые романы Вельтмана // Русская проза. Сб. статей / Под ред. Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова. Л., 1926.

7. *Вельтман А. Ф.* Романы. М., 1985.

8. *Полевой Н.* Рецензия на книгу А. Галича «Опыт науки изящного» // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. М., 1974.

9. *Рыдзевская Е. А.* К вопросу об устных преданиях в составе древнейшей русской летописи // Древняя Русь и Скандинавия в IX–XIV вв. М., 1978.

10. *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Т. 1. Ч. 1. М., 1913.

11. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

12. *Чернов А. В.* Из истории русской беллетристики. (А. Ф. Вельтман — романист: 30–60-е годы XIX в.). Череповец, 1996.

Поступила в редакцию 25. 05. 2013

О. В. БОЛЫЧЕВА

«ПАРОХОД, ПАРОХОД, ПАРОХОДИК…» ТЕМА «НЕВОЗВРАЩЕНИЯ» В ЭМИГРАНТСКОЙ ПОЭЗИИ (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ Ю. ОДАРЧЕНКО «ПЛАКАТ»)

Статья посвящена творчеству русского поэта, писателя и художника, эмигранта первой волны Юрия Одарченко (1903–1960). Подробный идейно-художественный анализ его программного стихотворения «Плакат» (1948) и выведенные на этом основании характерные свойства его поэтики позволяют глубже понять специфику поэзии русского зарубежья первых послевоенных лет и предлагают своеобразный взгляд на тему «невозвращения» в поэзии русской эмиграции.

Ключевые слова: русская эмиграция, революция, трагедия, ирония, ностальгия, сентиментальность, интонация.

Тема «невозвращения», отплытия в небытие «всех кораблей, ушедших в море», для русского зарубежья стала объективной реальностью, может быть, самой важной, так как на ее основе создавалась впоследствии вся эмигрантская культура: «Уплывают маленькие ялики / В золотой междупланетный омут. / Вот уже растаял самый маленький, / А за ним и остальные тонут» (Георгий Иванов), «Россия отошла, как пароход / От берега, от пристани уходит...» (Арсений Несмелов), «Над Черным морем, над белым Крымом / Летела слава России дымом. <…> / И Ангел плакал над мертвым ангелом… / Мы уходили за море с Врангелем…» (Владимир Смоленский). Несмотря на то, что эмигранты жили одной только мыслью о скором возвращении, в поэзии эта тема снова и снова решалась с сознанием обреченности и отчетливым пониманием необратимости происшедших в России перемен.

В конце 1940-х годов, когда в послевоенном Париже впервые прозвучал голос поэта Юрия Одарченко, трагическая история русской эмиграции насчитывала уже почти тридцать лет. И написать на эту тему что-то действительно новое и необычное, было, вероятно, непросто. На наш взгляд, стихотворение «Плакат», опубликованное в эмигрантской периодике в 1948

году, является одной из таких своеобразных поэтических удач — в обновлении «старой темы» и нарушении привычной «лирической схемы» переживания эмигрантской трагедии.

ПЛАКАТ

Меж деревьев белый пароходик
Колесом раскрашенным шумит.

Борис Поплавский

Пароход, пароход, пароходик
Красным лезвием режет плакат,
Пассажиры по бортику в ряд,
Опершись о перила стоят.
Путешествию кто же не рад?
Очень рад и стальной пароходик!

Ах как рад, ах как рад пароходик!
Красный носик, а винт позади,
От земли нелегко отойти,
Дыму сколько из труб, погляди:
Дым кругом и вода впереди.
Веселее плыви, пароходик!

Это новый совсем пароходик:
В трюме нету всезнающих крыс,
Голубеет прозрачная высь,
Он далеко, далеко, вглядись —
Вот и скрылся за радужный мыс.
Очень нравится мне пароходик.
Помолюсь за стальной пароходик.
Шепчет на ухо ангел: «Не так
Ты молитву читаешь, чудак.
Повторяй потихоньку за мной:
Со святыми Господь упокой
Пароход, пароход, пароходик». [Одарченко, 2001, с. 38]

В одном художественном событии «Плаката» сошлись реалии русской истории (революция 1917 года, эмигрантские пароходы), европейской истории (гибель «Титаника», начало первой мировой войны) и всемирной истории («Ноев ковчег» наоборот) с последующим выходом на события внеисторические. Здесь действительно отражены все главные вехи современной автору эпохи, однако все это не дает нам почти никакой значимой художественной информации об особом мире Одарченко и ключевых свойствах его поэтики, которые, почти все, в зачатке, раскрываются в тексте «Плаката». Из всех элементов содержания — художественная идея, под которой мы понимаем обычно некую область «решения», ближе всего подводит нас к пониманию специфической поэтики Одарченко. Но именно

здесь мы более всего рискуем ошибиться, приняв нарочито декларативное, финальное «слово» стихотворения («Со святыми Господь упокой...») за подлинную авторскую позицию. Так, в свое время знаменитые «кощунства» Георгия Иванова («Хорошо, что нет Царя», «Я... вашей России не помню / И помнить ее не хочу» и т. д.) тоже прозвучали нарочито декларативно. Их прямой и нелукавый тон гораздо трагичнее и страшнее иронической пляски Одарченко, но приговор им критики вынесли общий: «ничего святого», не услышав за внешним утверждением внутреннего отрицания. Финал «Плаката» несет в себе похожую опасность прямолинейного толкования: «подсказка» ангела так соблазнительна своей «окончательностью», что как будто создана стать «рупором авторской идеи». Но если в мире Одарченко мы видимость будем принимать за данность, то перед нами сразу возникнет упрощенная до искажения схема, в которой нечего искать. Подлинная позиция автора почти никогда не выражается прямо, в виде императивного указания читателю, но пропитывает собой всю структуру произведения. И для того чтобы уловить ее, необходимо, прежде всего, привлечь к анализу содержания специфику интонации, в которой зачастую растворена без остатка вся художественная идея Одарченко. Так, интонация трагическая ведет за собой главную эмигрантскую тему потери «всего дорогого»: родины, свободы, жизни, веры. Факты авторской биографии отчасти могли бы смягчить остроту восприятия этой темы: год написания стихотворения — 1948, и «отплытие пароходика» — событие далекого прошлого. Однако вся суть «непоправимого» в том, что разрешиться оно может только *там*, перед отплытием, где еще есть «абсурдная» возможность выбора между равно необходимыми и отныне взаимоисключающими ценностями: *родина* и *свобода*. Двадцать лет спустя Одарченко воссоздает в «Плакате» одно мгновение этой возможности и всеми доступными средствами, в том числе формальными, о которых еще пойдет речь, говорит читателю: истории больше нет, времени больше нет, некуда торопиться, смотри и слушай… *Интонация ироническая*, самая «легкая», подчиняет себе весь мир «Плаката». Она всегда в оппозиции, всегда «не согласна» с прямой (высокой, трагической) оценкой проблемы ни по форме, ни по сути. Взятая вне контекста, именно эта — внешне центральная интонация — несет в себе тотальное разрушение поэтической материи как таковой, потому что «отрицает» не в пользу суждения противоположного, положительного, а в пользу самого отрицания. В этом смысле не исключено западное влияние на поэтику Одарченко: как известно, у многих европейских поэтов, особенно у французов, существенное место среди приемов поэтического выражения занимает ирония. Весь поэтический мир «Плаката» с точным и строгим подбором образов и деталей осмыслен в этом духе безмятежной, бесстрастной, вкрадчивой интонации смерти, включенной в живой поток детской речи — только в этих условиях в середине XX века трагедия еще могла «обжечь». Именно это и было нужно автору «Плаката». Наконец, *интонация сентиментальная* выражает главную, сокровенную составляющую поэтической личности Одарченко: его способность жалеть. В жалости этой часто смешаны субъект и объект: нас жалеют, мы жалеем, себя, других, пароход, пароход, пароходик… Для поэтики «Денька» это переживание осмыслено как одно из центральных: ничего не вернуть, никому не помочь, но можно еще *пожалеть, оплакать*. Сентиментальная

жалость как будто не несет в себе преображающего начала; по сути своей, она бездейственна и законно воспринимается как психологический суррогат реальной помощи. Но сила и глубина этой жалости у Одарченко иногда так велика, что она покрывает собой все («блаженны плачущие…») и оказывает подлинно благотворное воздействие на читателя.

Одарченко использует в «Плакате» почти все основные композиционные приемы: повторы, усиления, противопоставления, монтаж. Повторы играют здесь главную композиционную роль, организуя как отдельные фрагменты текста, так и весь текст, выстроенный в виде кольца. Когда простой повтор автору кажется недостаточным, он прибегает к усилению впечатления путем подбора однородных образов и деталей. В своей статье об Одарченко Т. Цивьян очень точно заметила, что его мир формируют, главным образом, описания и номинативные детали: как правило, они не имеют прямого отношения к внешнему развитию действия, но при этом составляют главную загадку творчества и личности Одарченко [Цивьян, 1995, с. 379]. По характеру воздействия поэтические детали «Плаката» можно разделить на две группы. **Детали-подробности** описывают предмет или явление со всех сторон: так, например, создана вся описательная линия «пароходика»: *стальной, новый, с красным носиком, бортиком, винтом позади* — действуя сообща, они несут в себе некое общее символическое значение (детское, радостно-тревожное предчувствие «путешествия»). К другой группе относятся единичные детали-символы, которые способны одним-двумя словами выразить сущность явления. Так, в строчке «красным лезвием режет плакат» *красное лезвие* является безусловной символической деталью и сразу тянет за собой целую цепочку ассоциаций: кровь, смерть, убийство, самоубийство — не только предчувствие будущей гибели, но и кровная связь с покинутой «красной» родиной. Наконец, приемы противопоставления и монтажа ярко использованы в выразительной смене интонаций, и об этом уже шла речь. Расположенные в произведении рядом, они рождают ту атмосферу сочетания несочетаемого, которую старается воспроизвести автор. На этом и строится динамика «Плаката»: боль острее всего выдается в «жизнерадостных» всплесках: «Путешествию кто же не рад?», «Веселее плыви, пароходик!» И пока ироническая волна затопляет пространство, отдельно всплывающие детали («дым кругом и вода впереди») выявляют настоящее, глубоко трагическое состояние мира, а тихая мелодия повторов попутно «отпевает» его.

Важную психологическую функцию выполняют в «Плакате» и едва намеченные образы персонажей, и элементы их портрета.

Пассажиры по бортику в ряд,
Опершись о перила стоят,
Путешествию кто же не рад…

Сочетание взрывных и шипящих согласных, знакомая неуклюжая «ы» — «пассажиры», «опершись» — порождают неожиданное ощущение *взъерошенности, беспомощности*, и зооморфные черты вслед за «пароходиком» с «носиком» приобретают его «пассажиры». А четкое пространственное расположение персонажей — «по бортику в ряд» —

уводит нас от первого впечатления картинки к более точному впечатлению фотокадра: лица с застывшим выражением, руки, вцепившиеся в перила, (косвенно) множество глаз, устремленных на землю, — перед нами единый «ряд», «толпа» ничем не примечательных людей, в облике которых вдруг раскрывается нечто общее эмигрантскому сознанию: вся драма уходящей, уходящей... и вот уже ушедшей жизни. Реальное историческое место действия (берег, пристань) вдруг обретает символический смысл, а конкретное поэтическое пространство превращается в пространство абсолютное. То же самое происходит со временем: с внешней стороны оно кажется «нулевым», или почти «нулевым»: единственное сюжетное событие (отплытие) совершается в первых же строках максимально энергично — «красным лезвием режет плакат» — и тут же обрывается; остальное художественное время бессобытийно; идет подробное описание пароходика, пассажиров, пейзажа, эмоциональные переживания лирического героя. Читатель сосредоточенно ждет, что же еще произойдет в этом мире? Ничего. Видимое «отсутствие» события требует от нас и соответственного «режима чтения»: художественное время как будто «врастает» в вечность; таким же должно быть и читательское время.

Наконец, принципиальное значение для понимания поэтики Одарченко обретает анализ главного лирического героя «Плаката». Перед нами монолог маленького мальчика, на что указывает и детский словарь, и слово ангела («чудак»), и подчеркнуто-ласковый характер этого слова (не «дурак», но «чудак»). Образ ребенка действительно очень близок автору и по душевному складу, и по характеру переживаний. Но все-таки он воплощает только какую-то часть его личности и несет в себе не только индивидуальные черты (конкретный очевидец событий), но и определенное обобщение (свидетельство целого поколения). Само понятие *свидетельства* в поэтике Одарченко играет одну из ведущих ролей: его герой почти всегда выступает как «свидетель», хотя не всегда так открыто, как здесь (букв.: лат. placatum ‘свидетельство’). Весь поэтический мир Одарченко «фоном» сосредоточен вокруг героя-ребенка, в самом образе которого снимаются все противоречия, ибо только он способен «выйти за пределы этого мира в иной мир» и «объединить в себе миры, классифицируемые обычным человеком как разные, противоположные и враждебные друг другу, в единое целое» [Цивьян, 1995, с. 396]. Для этого «целого» большое значение имеет речевое вторжение «постороннего» персонажа (в данном случае некоего «ангела»). И хотя принцип монологизма в «Плакате» в целом выдержан, финал его явно разрушен элементами разноречия. В мире Одарченко не всегда важно, что говорит его лирический герой, но всегда важно, как говорит. Так, детское слово «Помолюсь за стальной пароходик…» (восходящее к хоровому исполнению ектеньи, молитвы о заступничестве за всех «ушедших в море»), очевидно, несет в себе интонации провидения, прорицания; а речь «ангела», на которую возложены ласковые, направляющие, «воспитательные» функции, в строгом следовании речевой манере ребенка лишь зловеще «уточняет» специфику этой молитвы. Тут внешняя формальная граница между мирами размывается, и вместе с ней теряется граница семантическая: оба героя воплощают грани единого лирического сознания.

«Смелые и оригинальные, ни на кого не похожие» [Иванов, 2002, с. 156], стихи Одарченко все же были частью живого литературного процесса, и они многим обязаны общему, историческому и частному, поэтическому влиянию эпохи. Контекст этот в целом довольно широк; здесь мы позволим себе ограничиться привлечением только двух имен, самых показательных для творческой истории «Плаката»: это Борис Поплавский с «Мистическим рондо I» и рядом других стихотворений, которые видятся нам основным источником произведения Одарченко; и Александр Блок со стихотворением «Девушка пела в церковном хоре…», к отдельным мотивам которого, несмотря на всю чуждость приемов, очевидно восходит тема «Плаката». Критики не раз отмечали в стихах Одарченко какую-то тайную связь с Поплавским. Так, во множестве стихотворений, написанных им в 1930-е годы, заложены почти все ключевые моменты «Плаката»: речной пароходик в дыму, молитва над волной безбрежной, ангел, паровозик на красных лапках (своего рода первообраз «пароходика с красным носиком»); и уменьшительные суффиксы, и легкий инфантилизм. Но есть и отличия: если Поплавский небрежно «разбрасывает» свои образы в характерном для него «поэтическом беспорядке», то Одарченко те же самые образы расставляет в том единственно точном «порядке», из которого рождается звонкий, монолитный «Плакат». Сформулировать точно специфику этого творческого диалога не так просто, поскольку, несмотря на все тематическое и образное сходство, глубже всего связь Поплавского и Одарченко выражается в некоей общей атмосфере. Так, с первых строк мир «Мистического рондо I» кажется очень знакомым и отчетливо напоминает поэтический мир Одарченко: полдень, сонное марево, солнце в зените, песок, ангел на башне. И финал, послуживший эпиграфом к «Плакату», важен именно атмосферой, заданной двумя ключевыми рифмами: *все проходит / белый пароходик* и *на башне ангел спит* / (пароходик) *колесом раскрашенным шумит*. Вторая рифма — это очевидный смысловой камертон для Одарченко: пока ангел спит, пароходик-жизнь исчезает за горизонтом; а первая рифма — главный эмоциональный камертон: последнее мгновение уходящей в прошлое жизни, которое в «Плакате» станет средоточием художественного события. Тема «невозвращения» в стихах Поплавского и Одарченко переживается одинаково интенсивно. Но специфика личности каждого накладывает на их сочинения свой особый отпечаток. Взгляд Поплавского может быть сдержанным: «Борт парохода был высок, суров. / Кто там смотрел, в шинель засунув руки?» («Уход из Ялты»), или открытым: «Но море чернело и красный закат холодов / Стоял над кормою, где пассажиры рыдали, / И призрак Титаника нас провожал среди льдов», («Рукопись, найденная в бутылке»), но почти всегда это *горе с серьезным лицом*. «Детский взгляд» Одарченко, лукаво-невинный, обнаженный, страшный, тем же образам придает совершенно иную окраску, и высокий, суровый «борт» Поплавского превращается вдруг в игрушечный «бортик», а «рыдающие пассажиры» умолкают и трогательно выстраиваются «в ряд», сдержанно и замкнуто, почти как у Поплавского, но уже на совершенно новом «круге ада». Хотя этот «новый круг» интуитивно все-таки был знаком Поплавскому еще в 1935 году, так как уже тогда в его стихи о кораблике-пароходике врывается острая, сентиментально-ироничная нота, звучащая совершенно «по-одарченковски»: пожалей его, пожалей! —

помоги ему умереть («Саломея I»). Особый интерес представляют те стихи Поплавского, в которых детская сюжетная линия от неявных формальных (суффиксы) и интонационных признаков переходит прямо к созданию образов детства в особом, иронически-горестном контексте. Иногда эта тема подана кратко и завуалировано: мальчики пускают по воде бумажный кораблик, пока музыканты играют «отходную» («Я шаг не ускоряю сквозь года…»), а иногда развернуто: мальчик видит, уплывает белый пароходик; ангел на высокой башне видит больше ребенка: не вернется капитан к невесте; солнце высоко в небе видит больше ангела: все корабли уходят на закат («Мальчик смотрит, белый пароходик…»). «Кинематографический» прием, который используют и Поплавский, и Одарченко (смена «кадров», планов: крупный / общий, дальний / ближний) дает нам центральную точку видения — «сверху», откуда хорошо видна вся картина. В финале ее целиком покрывает детский плач, вызывающий в нашей памяти строки: «…И только высоко, у царских врат / Причастный тайнам, — плакал ребенок / О том, что никто не придет назад». В стихотворении Блока, в образе «причастного тайнам» ребенка угадывается иконописное изображение младенца Христа, который выступает всезнающим свидетелем трагедии. Образ это едва намечен, и в нем таится потенциальная возможность углубления сюжета. Именно эту возможность, каждый в свое время, реализуют и Поплавский, и Одарченко. У обоих есть одно несомненное общее свойство, на котором, быть может, и держится вся их тайная «связь»: какая-то внутренняя природная не-взрослость. Она придает их стихам пронзительное очарование и способствует формированию «детского взгляда» на тему «невозвращения», хотя каждый из них решает ее в собственном ключе. Поплавский делает в этом направлении первые шаги: вводит детские интонации и элементы детской речи в самую суть трагедии, значительно расширяя сам образ ребенка-очевидца. Одарченко ту же идею последовательно доводит до конца, уничтожая нейтральную описательность образа и окончательно воплощая маленького свидетеля земного ада в своем лирическом «я». Именно здесь и сосредоточена подлинная художественная идея «Плаката» — вся глубина трагедии «детей», младшего поколения русской эмиграции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Блок А*. Собрание сочинений в 8 т. М.-Л., 1960—1965. Т. 2.
2. *Иванов Г*. Поэзия и поэты // Критика русского зарубежья в 2 т. Т. 2. М., 2002.
3. *Одарченко Ю*. Сочинения. Летний сад. М.-СПб., 2001.
4. *Поплавский Б*. Сочинения. СПб., 1999.
5. *Цивьян Т*. Представление прозы Ю. Одарченко // Международная конференция «Вторая проза». Русская проза 20-х — 30-х годов XX века. / Сост. В. Вестстейн, Д. Рицци, Т. В. Цивьян. М., 1995.

Поступила в редакцию 12. 03. 2013

Н. В. ГЛАДИЛИН

ПРЕКРАСНОСТЬ ПАРАНОЙИ
(Судьбы метанарративов в русском постмодернистском романе)

На примере романов «Якутия» Е. Радова и «Укус ангела» П. Крусанова опровергается широко распространенный миф о тесной связи постмодернистской литературы с либерально-плюралистическим мировоззрением. В обоих романах средства из постмодернистского арсенала (бриколаж, нонселекция, интертекстуальные игры) служат акцентированию завораживающей привлекательности «параноидальных» метанарративов. Сочетание постмодернистских приемов художественного письма с элементами неототалитарных идеологем в целом характерно для последнего этапа развития русской постмодернистской литературы.

Ключевые слова: русский постмодернизм, метанарративы, неототалитаризм, идеологемы, бриколаж, нонселекция, интертекстуальность, Егор Радов, Павел Крусанов

Принято считать, что вся культура, в том числе литература постмодерна, неразрывно связана с либеральной общественной парадигмой и ее победой в глобальном масштабе. Плюрализм, толерантность, иронизм, недоверие к любым метанарративам, «лого-» и всякому иному «центризму», телеологии истории и т.д. рассматриваются как фундаментальные доминанты постмодернистского мироощущения. Постмодернизм манифестирует себя как культура постиндустриального и постисторического общества, где нет места ригористическому идеализму, строгой иерархии, тоталитаризму и связанной с ними воинственной готовности любыми средствами отстаивать единственно «правое» дело. Руководствуясь теорией шизоанализа Ж. Делеза и Ф. Гваттари, «шизофреническую» парадигму постмодернизма обычно противопоставляют «параноидальным», характерным для всех универсальных объясняющих систем с их вертикальной структурой, зацикленностью на некой сверхидее или сверхцели. Отжившие метанарративы в ней приемлемы исключительно в виде осколочных цитат, элементов мозаичного универсума гетерогенных знаков.

Однако политическая реальность последнего десятилетия показывает, что постисторическая утопия в глобальном масштабе еще не достигнута и «паранойя» по-прежнему присутствует на политической сцене (достаточно вспомнить события 11 сентября 2001 года). Вместе с тем, все громче голоса,

обличающие саму либеральную демократию по американскому образцу как глобальный метанарратив, как метадискурс с жестко заданной иерархией ценностей, регламентацией и унификацией бытия, чреватый репрессиями — от доходящих до абсурда требований «политкорректности» и абсолютной прозрачности (читай — тотального контроля) в экономике и политике до ведения «священных войн» за демократические «идеалы». Мультикультурная модель мира многими, особенно в странах, еще не вступивших в постиндустриальную фазу, воспринимается как однополярная, «параноидальная», что чревато эскалацией нетерпимости, ксенофобии, религиозного фундаментализма, то есть ответной «паранойи».

Кроме того, «сданные в архив» нарративы в условиях постмодернистской ситуации по-прежнему обладают наибольшим эстетическим потенциалом. Пристрастие авторов-постмодернистов к инфернальным персонажам, одержимым какой-нибудь «параноидальной» идеей, объясняется не только соображениями коммерческого успеха, но и успеха собственно эстетического. Если «шизофрения» — основополагающая характеристика художника (не только постмодернистского — любого), то «паранойя» — оптимальная характеристика героя художественного произведения, простейший способ сделать его «интересным» для потребителя культурной продукции, соблазнить его, тем более, что вся постмодернистская культура есть «женская» культура соблазна. Этот соблазн не позволяет забыть, что лишь благодаря чьей-то «паранойе» кипят могучие страсти, отстаиваются величественные идеалы, совершаются исключительные поступки. Искусство и литература стали одними из тех резерваций, куда общество декларируемой шизофрении канализирует свои бессознательные параноидальные импульсы.

Например, такой репрезентативный постмодернистский «гипертекст», как «Парфюмер» П. Зюскинда, принято интерпретировать как демонстрацию неприглядной изнанки проекта Просвещения, нищеты «культа гения» классико-романтической парадигмы. Однако своим колоссальным успехом у массового читателя роман Зюскинда обязан не субверсивными интенциями в отношении названных метанарративов, а напротив, — демонстрацией их соблазнительного могущества. Недочеловек Гренуй в сознании читателя остается, прежде всего, носителем сверхчеловеческой способности. Эстетической удачей Зюскинда выступает не простенькая монолинеарная фабула романа, не возможные культурные и дискурсивные референции, а погружение читателя в неповторимый, хотя и предельно односторонний внутренний мир протагониста.

А вот широкий успех романного первенца У. Эко, «Имя розы», был бы невозможен как раз без крепко закрученного детективного сюжета. Изощренные семиотические стратегии дознавателя Вильяма Баскервильского, пропаганда человечности и толерантности, «вычитанная» автором в текстах средневековых писателей, художественно убедительны лишь как реакция на череду загадочных убийств, организованных представителем тоталитарного дискурса, мрачным фанатиком Хорхе. При этом, если в классическом детективе, как правило, торжествовала добродетель, и порок был наказан, то в «Имени розы» победа Вильяма над паранойей оказывается пирровой, потому что представление о живучести семян «порока» гораздо соблазнительнее, чем демонстрация его искоренения.

Второй роман У. Эко, «Маятник Фуко», по мысли его создателя, призван показать, насколько опасным может быть соблазн «великих объясняющих систем», пусть даже в процессе увлекательной «игры в науку» и поставить пределы постмодернизму как декларируемому царству безответственности. Однако в «Маятнике...» легко читается и другое: завороженность и даже одержимость творимым историческим мифом не только героев романа, но и самого автора. Жизненный крах героев при столкновении с ими же созданной и внезапно ожившей реальностью компенсируется стройностью, титанизмом, эстетическим совершенством грандиозной непротиворечивой концепции. Ни этот крах, ни финальные разоблачения и опровержения не могут по-настоящему уравновесить 40 печатных листов прогрессирующей паранойи. Ее соблазнительность сознает и сам У. Эко: «Я рассказал историю наваждения, чтобы осудить наваждение. Но не исключено, что история наваждения сама может превратиться в наваждение. Но тогда, значит, не надо было писать библию, ибо всегда может найтись кто-то, кто самоотождествится с Каином, а не с Авелем» [Костюкович, с. 757].

Однако западная постмодернистская культура, демонстрируя соблазнительность, «прекрасность» паранойи, вместе с тем выработала механизмы сдерживания, ограничения, «смягчения» соблазна. И дело здесь не столько в подчеркнутой «сконструированности», «литературности» героев-соблазнителей и не в саморазоблачительных комментариях соблазнителей-авторов, сколько в том, что сам соблазн в постиндустриальном и постисторическом обществе, как констатировал Ж. Бодрийар, стал «прохладным», «мягким» (soft), утратил свою гибельную ауру, выродился в «обольщение ради обольщения».

> Речь идет не о соблазне как страсти, но о запросе на соблазн. О призыве желания и его исполнения на место и взамен всех отсутствующих отношений (власти, знания, любви, перенесения)... Соблазн теперь не более как истечение различий, либидинозный листопад дискурсов. Расплывчатое пересечение спроса и предложения, соблазн теперь всего лишь меновая стоимость, он способствует торговому обороту и служит смазкой для социальных отношений.
>
> Что осталось от колдовского лабиринта, где теряются навеки, что осталось хотя бы от обманного соблазна? [Бодрийар, с. 303].

Русский постмодернизм, родившийся в недрах тоталитарного общества как исторически наиболее перспективная альтернатива официальной культуре, подобно своему западному аналогу, первоначально также был неотделим от свободомыслия, неприятия любых форм насилия, утверждения общечеловеческих ценностей. У его истоков стояли такие авторы, как А. Терц (Синявский), А. Битов, Вен. Ерофеев, С. Соколов, мировоззрение которых антитоталитарно, антииерархично, ориентировано на возвращение в общемировое культурное пространство. «По отношению ко всему массиву современной русской литературы постмодернизм — своеобразное западничество», — резюмирует И. Скоропанова, увязывая постмодернистские устремления позднесоветского андеграунда с теорией конвергенции А. Д. Сахарова [Скоропанова, 1999, с. 72]. В свой «катакомбный» период русский постмодернизм был подчеркнуто скептичен, чурался любых параноидальных проявлений и смеялся над ними. Излюбленным протагонистом был «юродивый», безобидный, интровертированный персонаж, чуждый «героике» исто-

рического процесса, алкоголик и шизофреник (порой в точном «медицинском» смысле термина, как в «Школе дураков» С. Соколова). Примат частного над общественным, локального над глобальным был отражен в емкой формуле Вен. Ерофеева: «Человечеству душно от острых фабул» [Ерофеев, 1995, с. 210]. Интертекстуальная, «паразитическая» природа постмодернизма проявилась в его русской версии прежде всего в массированной деконструкции знаков официальной советской культуры. Те же Вен. Ерофеев, С. Соколов («Палисандрия»), поэты Д. Пригов, Вс. Некрасов, Т. Кибиров и др. с беспощадной иронией выворачивали наизнанку стереотипы «советского языка»; шизоаналитики В. Сорокин и Вик. Ерофеев подчеркнуто дистанцированно и объективированно исследовали либидо исторического процесса. На этом фоне чуть ли не единственным «соблазнителем» выглядел «метафизический реалист» Ю. Мамлеев, но и у него соблазн базировался не столько на «параноидальных» устремлениях к Запредельному, сколько на «шизофренических» представлениях о множественности реальностей.

Однако, с крушением СССР, сменой экономической формации, обвалом всех прежних общественных структур и проявившейся нежизнеспособностью прежних мировоззренческих установок сама жизнь на постсоветском пространстве стала стихийно структурироваться на постмодернистский лад, причем в гораздо более откровенной форме, нежели в странах с давними и устоявшимися либерально-демократическими традициями. Лишний раз подтвердилось, что «настоящими центрами постмодернистской цивилизации сегодня являются не культуры Запада, а вестернизирующиеся культуры ближней периферии, к каким принадлежит и постсоветская» [Панарин, 2002, с. 199]. Из диссидентского подполья постмодерн быстро превратился в доминирующее мироощущение, в культурный мэйнстрим. Художники-постмодернисты чуть ли не в одночасье столкнулись с необходимостью поисков нового эстетического импульса, помимо «протестного», и нового художественного материала для «паразитирования».

Периодизацию этапов постмодернизма в русской литературе вольно или невольно провели его непримиримые противники, идеологи молодежного движения «Идущие вместе» в ходе скандальной акции по обмену «общественно вредных» книг. Именно они предложили в качестве жупела триаду «Сорокин — Пелевин — Акунин». Три совершенно разных по творческой манере автора оказались выстроены не по формальному старшинству, а по мере обретения известности среди «культурной» читательской публики. Эти три писателя олицетворяют собой три этапа в развитии русского литературного постмодерна вкупе с дрейфом доминанты запроса «продвинутого» читателя. У первого, получившего неформальную известность в 80-е годы еще при советской власти — полная деконструкция советского культурного пространства, вплоть до его аннигиляции. У второго, культового автора разломных 90-х — приспособление к бытию в условиях хаоса, освоение бесчисленных альтернативных языков и реальностей. У третьего, познавшего широкий успех на пороге нового тысячелетия — окостенение постмодерна в рамках традиционных массовых жанров и обращение к глубокой ретроспективе отечественной истории. Первый, «советский» период получил достаточное освещение в литературоведческой науке [См.: Липовецкий, 1997, Скоропанова, 1999, Epstein, 1999], два последующих еще ждут своего исследователя.

В дальнейшем мы проследим постепенные трансформации русского постмодернистского сознания на примере романов, относящихся соответственно ко второму периоду — «Якутия» (1993) Е. Радова, и к третьему — «Укус ангела» (2000) П. Крусанова[1]. Эти два романа выбраны нами потому, что в них наиболее отчетливо тематизированы «параноидальные» нарративы и отображены изменения в отношении к ним со стороны писателей-постмодернистов и их читательской аудитории.

* *

В «Якутии» Егор Радов (р. 1962) «паразитирует» на патриотическом дискурсе в его различных вариантах, вплоть до национал-шовинистического. Романная Якутия у Радова не есть реальная географическая территория (там растут пусть чахлые, но пальмы, и пусть «вялые, скверные» [Радов, 2002, с. 429], но бананы), а метафора постсоветского пространства с его еще не устоявшейся — и потому многообразной — мифологией.

В «Якутии» предостаточно элементов политической сатиры, прозрачных аллюзий к реальным политическим явлениям и событиям. Сюжет романа задан абсурдной затеей партии ЛДРПЯ — прорыть под Северным Полюсом туннель в Америку и сместить земную ось ради изменения климата, а также абсурдным поручением, данным протагонисту романа Софрону Жукаускасу — обойти «цепочку» законспирированных агентов и выяснить, почему потеряна связь с американскими партнерами. Путешествуя по бескрайним просторам Якутии и попадая в самые невероятные переплеты, Жукаускас узнает, во-первых, что все агенты давным-давно забыли о своей миссии, которую в свое время сочли всего лишь забавной шуткой. (Одним из агентов оказывается жена Жукаускаса, двое других — ее любовники.) Во-вторых, сама затея ЛДРПЯ — лишь «пиаровский ход» ее верхушки, а удаление Жукаускаса из столицы обусловлено тем, что его жены домогается и партийный лидер. В-третьих, даже придя к власти в столице, лидеры ЛДРПЯ абсолютно не знают, что творится в провинции, да и знать не хотят. А там за счет криминального экспорта алмазов достигнуто процветание в одном отдельном взятом городе (правда, алмазы, как на грех, недавно кончились). Там жестоко бьются друг с другом самозваные местные царьки, а кадровые военные мстят родине, бросившей их на произвол судьбы, атомными бомбардировками ее городов. А в иных местах за отсутствием какой-либо связи с «материком» («проходимости») люди живут себе, как при советской власти, в полной уверенности, что она, эта власть, никуда не девалась.

А главное — многонациональное государство охвачено вакханалией националистических страстей, абсурдных тем более, что «сакральная» суть национальных идей «Якутии», «Эвенкии», «Эвении», «России», «Великой Евреи» и даже «Хорватии» раскрывается в одних и тех же тонах почти одними и теми же словами, и подкрепляется множеством взаимоисключающих «космогонических мифов». Напрасно искать в этом выспреннем празднословии символические значения и глубинные смыслы. «Сакральный смысл» являет себя как заговаривание тотальной пустоты, танец симулякров, маскирующий многократно педалируемую иллюзорность реальности означаемых: «Якутия была призрачной, как и полагалось настоящей стране» [Там же, с. 26].

---

[1] Статья написана в 2005 году.

Романная «Якутия» предстает как царство тотального абсурда вполне в духе В. Сорокина. Даже стилистически Е. Радов во многом наследует пастишную стратегию Сорокина с ее нехитрыми приемами — например, деконструкцией «высокого штиля» внезапным употреблением табуированной лексики. Типичный фрагмент: «И без меня Русь не наполнена, не целиком, не вся. Я — часть, я — даль, я слаб, я смог! Во мне Русью пахнет, в конце концов! Потому что все это — правда, и все это — истина, наше дело — самое наиправейшее, и кривду мы зах…ячим» [Там же, с. 294]. Рецепт создания этого бессмысленного «гипертекста» — бриколажное соединение пародийно видоизмененных цитат из русских классиков А. Платонова, Г. Державина, А. Пушкина и популярного лозунга советской пропаганды с нецензурной кодой, окончательно обессмысливающей патриотический дискурс. Вслед за русскими постмодернистами первого призыва Радов выделяет симуляционные языковые механизмы «параноидальных» нарративов, например, простое повторение, удвоение сигнификантов. Этому служит и особый «двоичный стиль», изобретенный одним из героев романа, поэтом Ильей Ырыа, и порой применяемый его автором: «Он и он стоял и стоял у входа и входа в белый и белый чум и чум…» [Там же, с. 326] — и так на несколько страниц. Илья выступает не только как претенциозный творец якутского «державного» дискурса, но и как адепт дискурса сугубо художественного, как акционист, демонстрирующий его практическое применение с параноидальным ригоризмом, приравнивая бессмысленное убийство ни в чем не повинного человека к созданию поэмы. В результате Илья добивается «чести» быть распятым на кресте, где в его устах звучит богохульная травестия предсмертного возгласа Спасителя: «Искусство победило, убийство, крест, смерть, жизнь — все искусство, все для искусства, все ради искусства. Мамчик мой, пушыша саваланаима, прими надпочечник мой через жир, почему ты наставил мне рога, почему ты не засунул мне в рот зук?» [Там же, с. 403–404].

Бессодержательность самой «национальной идеи» Якутии отчетливо прослеживается на примере варьирования одного из лейтмотивов романа, заявленного уже во втором предложении — «Якутия вырастает из всего как подлинная страна, существующая в мире, полном любви, изумительности и зла» [Там же, с. 6, 145]. В дальнейшем выясняется, что это утверждение допускает произвольную замену каждого поименованного понятия, в том числе и на противоположное. Так, для пылкого патриота «Якутия есть страна, явленная в мире, полном преданности, тепла и доброты» [Там же, с. 23], а для его оппонентки, убежденной коммунистки «Ленин есть тайна, полная любви, изумительности и зла» [Там же, с. 39]. Позднее предлагается еще один «антитезис»: соперничающая с Якутией «Эвенкия произрастает во всем, как истинная страна, существующая в мире, полном величия, счастья и добра» [Там же, с. 320], и наконец, следует «синтез»: «Якутия находилась внизу как подлинная страна, явленная в мире, полном добра, прелести и красоты» [Там же, с. 470].

Впрочем, подобные метаморфозы обоснованы сразу же — третьей фразой романа, раскрывающей его поэтику: «Она таит в себе тайны и пустоту, обратимую в любое откровение этого света, который присутствует здесь, как неизбежность, или сущая красота, прекрасная, словно смысл чудес» [Там же, с. 6]. Обратимость любых высказываний в романе, условность

любых обозначений, их полная взаимозаменяемость приводит к тому, что все бинарные оппозиции снимаются и сливаются в единые синкретические понятия. Недаром спутник и соратник Жукаускаса убеждает его: «Любовь есть ненависть, и только в ненависти есть любовь, и кто ненавидит, тот любит, и кто любит — тот знает все» [Там же, с. 81]. Недаром текст Якутии кишит оксюморонными сочетаниями вроде «великий пригородный город» [Там же, с. 369]. Недаром постоянно повторяемые субъектно-предикативные конструкции типа «Якутия есть... », «ее Бог есть... » сводятся к универсальной формуле «все есть все» или, что то же самое, «все слишком не то, что кажется и есть» [Там же, с. 326]. Недаром бьющиеся насмерть цари эвенов и эвенков (Радов неспроста обыгрывает почти идентичные названия двух различных восточносибирских народов) носят одно и то же имя — Часатца, и у каждого на службе — экзекутор по имени Жергауль, причем у второго царя Жергаулей двое, ибо в художественном мире «Якутии» полностью взаимозаменяемы не только слова, но и числа: «Вы видите нашу жрицу, ее зовут Саргылана и Елена. <…> — Кого зовут Саргылана? — Жрицу зовут Саргылана и Елена. — А кто жрица? — Саргылана и Елена. — Но их же двое! — <…> — Тело и личность — это прах…» [Там же, с. 114].

Несерьезное, игровое отношение как к сигнификатам, так и к сигнификантам задается уже фразой, открывающей роман и пародирующей знаменитый тезис Шопенгауэра, — «Мир есть мое развлечение» [Там же, с. 6]. Но эта легковесность не должна вводить в заблуждение, будто «Якутия» начисто лишена мировоззренческой установки. Ключ к ее пониманию эксплицитно дается в следующем высказывании эпизодического персонажа: «Вы так удивились, как будто я что-то сказал. Но я ничего не сказал, я только произнес несколько звуков, не имеющих смысла, но имеющих нужную интонацию. (…) И потом, так ли уж вас интересуют слова? А если они вас интересуют, вы можете внести в мою речь любое восхищение и любовь, на которую вы только способны, и новое великое слово воссияет над всеми нами, словно волшебный венец!» [Там же, с. 106]. Тут же подчеркивается, что в интонации кроется и секрет такого беспрецедентного феномена как «второй русский язык». Ибо, как не раз отмечалось в филологической науке, «значение всякого матерного слова ситуативно в зависимости от контекста... и конкретный его смысл может меняться на прямо противоположный. Семантика мата целиком и полностью коннотативна, конкретные смыслы свободно поселяются в семантическом пространстве и так же свободно его покидают» [Михайлин, 2000, с. 359]. И «первый русский язык» в романе Радова в этом отношении уподобляется «второму». Если у того же Сорокина текст заряжен деструктивной энергией, холоден и внеэмоционален даже в стилизациях, а нецензурщина смотрится безобразным пятном на экстерьере текста благодаря акцентированию своей анально-генитальной семантики, то у Радова матерная брань, напротив, служит усилению экспрессивности, энергетического заряда. Радов во многом переносит семантическую нагрузку текста с фабулы и лексических средств ее изложения на доминирующую интонацию, которая восходит к античным дифирамбам, библейским псалмам, розенкрейцерским трактатам — это восторженный гимн бытию во всех его проявлениях. Действие в «Якутии» (события и поступки героев) выступает лишь как череда кратких передышек в нескончаемом потоке вдохновенного словоизвержения. Это забалтывание

пустоты наполняет ее иллюзией мерцающих смыслов. Этот словесный поток захлестывает и реплики персонажей, практически не отличимых друг от друга по своей речевой характеристике и перетекающих друг в друга по своему «мировоззрению» — даже убежденный антикоммунист-западник может запросто сказать: «Мы — главные преобразователи этих мест, помните о Ленине, о смысле!» [Радов, 1999, с. 112], и даже самый беспринципный циник, презирающий любые идеалы и использующий их в своекорыстных целях, способен вдруг изречь: «Слова и имена могут быть разными и любыми. Важна истина и красота» [Там же, с. 433].

Но прекрасность говорения самого по себе у Радова неотделима от говорения «на тему». Жукаускасом (как и другими персонажами романа) движет воля к преображению убогой действительности, к обнаружению в ней «истины и красоты», которое оказывается возможным исключительно за счет переименования невзрачных реалий:

> В этом месте реальность была словно недосозданной, как будто недоразвитый идиот с мутным взором, и она, в общем, напоминала своеобразный божественный плевок, который хотелось растереть ногой по благодатной живородящей почве, и что-то было в ней мучительно-неважное, гнусно-несущественное, почти не-истинное, и казалось, можно лишь дунуть и махнуть рукой и все это сгинет обратно — откуда вышло — и наступит нечто совсем другое, таинственное и неизвестное. Но эта действительность тоже была якутской, и казалось, ее тоже нужно было любить, преобразовывать и ласкать, и надо было сражаться за нее, плакать при каждом воспоминании о ней и задушевно наслаждаться ее гнусной неброскостью и ее недоделанным кедрачом. Настоящий патриот всегда увидит в трущобах сверкающие небоскребы, а в пихте — ананас [Там же, с. 286–287].

В этом пассаже вместе с явной иронией по поводу патриотического дискурса присутствует и его оправдание, а также его направление в конструктивное русло. Радостное приятие и преображение хаоса за счет постоянных переименований ведет к открытию ситуативных смыслов и неповторимой красоты в любой грани бытия, где нет разницы между добром и злом, высоким и низким, прекрасным и ужасным, вплоть до: «Разве не прекрасно быть казненным в стане гнусных достойных врагов?» [Там же, с. 334].

Сюжет романа разворачивается как инициатическое путешествие изначально невинной души, «очарованного странника» через череду испытаний и лишений к высшему знанию. Центральным символом оказывается даосский символ *пути*. Ни бессмысленность полученного задания, ни пережитые злоключения, ни разочарование в кукловодах политического процесса не колеблют веру Жукаускаса в исключительную важность его миссии ради блага «Якутии». «Нас возвышающий обман» для протагониста превалирует над «тьмой низких истин». Он продолжает обольщаться то неоновыми огнями и сытым благополучием жителей вестернизированного города, то жестоким состязанием слепоглухонемых старичков на потребу праздной публики, то ритуальным молебном воинов, идущих в бой за родину. И на все уговоры типа «займитесь чем-нибудь приятным; над вами издеваются; вся ваша история просто глупа; это маразм» он продолжает твердить: «Да нет же! Я счастлив! Для меня это и есть все! Моя любимая! Путь — моя радость! Задача должна быть выполнена! Страна должна возникнуть как весь мир! Я чувствую свою цель! Я найду то, что мне поручили!» [Там же,

с. 516]. и мечтать «о чуде, о величии, и о Якутии, и о единственности мира, и о равнозначности прекрасного — доброго, злого и непонятного» [Там же, с. 529]. Подобно Сорокину Радов выявляет либидо исторического процесса, но в отличие от предшественника подает его не только как цепь абсурдных злодеяний, а как манифестацию позднее исследованного А. Секацким «чистого авантюрного разума» [Секацкий, 2000, с. 240]. По ходу путешествия для Жукаускаса «кончились иллюзии, жалобно-требовательное отношение к жизни, ощущение своей неповторимости и бессмертия и отчаянная жажда существовать. Появилось прекрасное безразличие настоящего существа, наконец-то испытавшего гибель и позор, и свет смерти зажегся в Софроне, словно запоздалая ночная знакомая звезда, указующая на берег или конец леса» [Радов, 1999, с. 360].

«Параноидальные» метанарративы исчерпали себя как цель, но прекрасны как средство, как точка отсчета и отталкивания. Радов начинает там, где останавливается Сорокин. Деконструкцию языка автор «Якутии» понимает не как его деструкцию, а как его постоянную перекодировку, пересоздание. И вместо погружения в безысходный вакуум мертвых смыслов происходит бесконечное обретение новых мерцающих смыслов в осколках рухнувших нарративов. Если ранний русский постмодернизм (особенно в его концептуалистском варианте) еще сохранял черты позднемодернистского авангарда, в пределе стремящегося к полному разрушению и исчезновению языка (знаменитое многостраничное «аааа...» в «Норме» Сорокина) и, по мысли М. Эпштейна, был своего рода «апофатической» теологией, подчеркивающей невозможность прямого выражения невыразимого через язык [Эпштейн, 1989, с. 232], то Радов осуществляет опыт теологии «катафатической»: вместо «не это, не это» — «и это, и это».

Сам автор «Якутии» в интервью признается: «Мне надо создать произведение, в котором нет абсолютной разницы между антонимами… то есть произведение, состоящее из вещей, которыми можно пренебречь» [Радов, 1996, с. 174]., вследствие чего «возникает какая-то абсолютная положительность, которая ни на чем не основывается, а замыкается на саму себя. Это и есть мир, и он прекрасен. <...> Передать энергию, чтобы слова пропали, а энергия осталась, для меня важнее, чем добиться красоты отдельных фраз» [Там же, с. 176, 179]. В «Якутии» для этих целей используется энергия множества параной, и в каждой находится приятность и прекрасность, но ни одна из них не фетишизируется, в результате чего снимается сама оппозиция паранойи и шизофрении.

Радов предлагает позитивную программу для тех, кто вдруг осознал себя «слепоглухонемым», программу активного существования в условиях полной дезорганизации социума и утраты мировоззренческих ориентиров. Он выражает мироощущение, близкое дзен-буддизму и даосизму, credo постмодернистов 90-х, несколько позже сформулированное его сверстником В. Пелевиным так: «Это очень хороший процесс — потеря координат. Потому что, в конце концов, человек приходит к тому, что единственная система координат — это он сам. Потому что если он движется в другой системе координат, он сможет встретиться сам с собой» [Пелевин, 1997, с. 10].

«Встреча с собой» ожидает Жукаускаса в убогом, залитом экскрементами Нижнеянске, жалком реликте советского режима, где он сознает себя как ис-

тинного «бога Якутии», то есть подлинного творца «мира как развлечения», способного наделять его любыми смыслами и любой красотой. Последняя фраза романа Радова «И он тут же превратился в жужелицу» [Радов, 1999, с. 543], как и сама «насекомая» фамилия протагониста являют собой параллель к вышедшему в том же 1993 году роману Пелевина «Жизнь насекомых». Если воля к приключениям являет себя как воля к метаморфозам, то воля к обретению себя — как воля к самоумалению и самоутрате. Только перестав принимать самого себя всерьез, постмодерный индивид способен жить полнокровной жизнью и наслаждаться ею. Это своего рода «паранойя наоборот». Оказывается, что русская постмодернистская литература, подобно русской классической, по-прежнему ставит «вечные вопросы» и даже дерзает давать «вечные ответы» [Там же, с. 398].

* *

Возможно, выбор Е. Радовым именно Якутии как метафоры постсоветского мифологического пространства, абсолютно произволен и случаен. Однако обширная малоосвоенная, наименее затронутая экологическими бедствиями территория на российском Северо-Востоке (предмете ряда утопических проектов — от М. Волошина до А. Солженицына) с ее бескрайней тайгой и тундрой, бесчисленными глубокими озерами и бессчетными богатствами в подземных недрах оптимально подходит на роль сокровищницы энигматических смыслов. Неожиданной параллелью к восторженному щебету Е. Радова звучит недавнее высказывание одного из главных леворадикальных идеологов современной России, философа-традиционалиста, эзотерика-милитариста и геополитика-евразийца А. Дугина: «Якутия — солярная страна. Это ядро сакральной географии континента. Архетипы там живут в чистом виде. Познавая Якутию, мы познаем не просто сакральный магистерий Сибири, Великой Сибири, но и обретаем ключ к Евразии» [Дугин, 2004].

Вольный или невольный привет Е. Радову через семь лет передает и петербургский прозаик Павел Крусанов (р. 1961). Протагонист его романа «Укус ангела» с наслаждением «слушал рассказы о Якутской тайге и Яно-Индигирской тундре, где в лучшие времена помещался Эдем — люлька человечества…» [Крусанов, 2001, с. 67].

«Укус...», роман о российской империи и ее харизматическом помазаннике — знаковое произведение русской постмодернистской прозы «акунинского» периода с его интересом к имперскому прошлому российского государства. Как заметил критик С. Князев, «последний год ушедшего и первые месяцы наступившего тысячелетия ознаменовались публикацией сразу нескольких замечательных литературных произведений… И что любопытно: едва ли не каждый из этих текстов оказался об Империи — то есть в той или иной степени имперским романом» [Князев, 2001, с. 26–27]. Вместе с тем «Укус...», быть может, — прообраз русской литературы недалекого будущего, где в концентрированном виде, в предельно емких образах предвосхищены ее ключевые мифемы. В отличие от Е. Радова Крусанов не ограничивается пустопорожним «плетением словес», устами своего героя облачая в отточенные метафоры программные лозунги: «Я не хочу, чтобы мир протух. Я хочу вывести из него цыпленка или разбить в яичницу» [Крусанов, 2001, с. 159].

Автор «Укуса ангела», ранее зарекомендовавший себя как мастер интеллектуальных игр, гурман по части стилистических изысков, всегда декларировал и доказывал художественной практикой свою приверженность эстетической парадигме постмодерна. Например, в текстах сборника «Бессмертник» он славил «божественный дар прозябания — призрачного, но единственно достойного занятия» [2000, с. 103], «чудесный дар бесцельного существования» [Там же, с. 193]. Вместе с тем уже в «Бессмертнике» вызревали ростки будущего «имперского романа»: «И все же порой хочется произвола. Того самого — с величием жеста и широтой помысла» [Там же, с. 118]. Или: «Стало зябко без империи на свете, как с дырой в валенке…» [Там же, с. 137]. Что ж, Крусанов всегда проявлял интерес к архетипам коллективного бессознательного русского народа, к механизмам их функционирования в истории и культуре (романы «Ночь внутри», «Бом-бом»), художественно обыгрывая такие его составляющие как, литературоцентричность, палладизм, мессианизм, эсхатологизм...

Но «Укус ангела», роман о возвышении и воцарении генерала Ивана Некитаева, прозванного Чумой, удовлетворяет самым смелым ура-патриотическим чаяниям и заходит гораздо дальше. Мало того, что российская империя включает в себя всю Восточную Европу (и вовсе не в метафорическом понимании времен «соцлагеря»), а заодно и Стамбул-Константинополь-Царьград — казалось бы, навеки сданную в архив геополитическую грезу времен царских. Мало того, что «…уже лет двадцать языком международной дипломатии считался русский…» [Крусанов, 2001, с. 292]. Мало того, что полным ходом идет последний и решительный бой с Западом за мировое господство. «Мужской», солярный имперский миф с его культом силы, жестокости и безраздельной власти разворачивается во всей полноте и доводится до логического конца. Самоубийственная великодержавная «паранойя» доходит до апогея в последней главе романа, где в своем стремлении искоренить любое сопротивление вверенной ему империи, глобализировать ее, император Чума решается взять в союзники и впустить в мир воплощение тотальной деструкции, инфернальных «Псов Гекаты», что равнозначно концу света.

По-прежнему оставаясь в рамках постмодернистской эстетики, Крусанов осуществляет радикальный разрыв с ее либеральной идеологической «подкладкой». «Блеск» «параноидального» дискурса — фундаменталистского, «героического», тоталитарного — доминирует над его «нищетой». При этом оказывается, что для его эстетической и идеологической легитимации вполне пригодна «шизофреническая» постмодернистская стратегия.

И дело здесь, разумеется, не в безответственном упоминании в тексте романа мэтров постструктурализма Бодрийара и Фуко. В «Укусе…» тщательно выдержана постмодернистская рецептура приготовления романа. Строго соблюдены принципы нонселекции, бриколажа и «одновременности разновременного». Эзотерическое велеречие и наукообразные выкладки интеллектуалов «резюмируются» грубыми солдатскими шутками некитаевского денщика. Произвольно тасуются исторические лица, события, эпохи: Павлик Морозов оказывается современником Наполеона, в помещичьих усадьбах стоят телевизоры и компьютеры, «дикие дивизии» рубят врагов шашками под прикрытием атомного оружия. В пространство романа, наряду с персонажами, придуманными автором, включаются герои теле— и киноэкрана

(популярный комик Райкин, не названный по имени актер Черкасов), литературные и мифологические герои (Остап Бендер, нибелунги), вплетаются идеи К. Леонтьева, В. Розанова, В. Соловьева, Н. Федорова, наивно-эзотерические конструкты в духе Даниила Андреева, космогонический миф собственного изготовления (пусть не столь откровенно пародийный, как у Е. Радова), иронические реминисценции к Толстому («опростившийся» до растительного состояния предводитель дворянства) и Достоевскому (сибарит-интеллектуал князь Кошкин), прямые текстуальные отсылки к Ницше и Кастанеде, Заболоцкому и Олейникову, Сталину и Окуджаве... В то же время элементы элитарной литературы переплетены со стереотипами массовых жанров. Используются такие проверенные ходы тривиального квазиисторического романа, как инцестуозная любовь, предсказание гадалки, месть из ревности, выступающие едва ли не единственными мотивами поступков исторических деятелей, присутствуют элементы дешевого боевика (глава «Барбария»). Глобальное уживается с локальным: грозные грезы о «русском реванше» соседствует с праздными мечтами петербургских обывателей о реванше в отношении Москвы, многие персонажи суть карикатуры на знакомых автора из числа питерской богемы. Игровое пространство постмодернистского «мира как текста» представлено магической книгой, в которой «некоторые строки следовало читать, отсчитывая музыкальный размер три четвертых, при этом только те слоги, которые попадали на сильную долю, имели смысл и подлежали сложению. Иные строки читались под размер три восьмых, а в других нужные слоги следовало читать из-за такта... » [Там же, с. 149] и т. д., в результате чего ее обладатель получает все, что ему в данный момент угодно.

Но в добротном «множественно кодированном» «гипертексте» Крусанова фигурируют и многие идеи, образы, навязчивые представления современных российских интеллектуалов, продиктованные текущим историческим моментом. Так, Крусанов цитирует, дублирует, иллюстрирует идеи и образы своего близкого приятеля, петербургского философа, эссеиста и писателя А. Секацкого, феноменолога «чистого авантюрного разума» и «духа воинственности». Эзотерический орден «пламенников» («могов»), способствующий воцарению Ивана Некитаева прямо заимствован из романа Секацкого «Моги и их могущества», а сам Иван — типизированный Секацким «воин блеска», который «творит свое искусство легко, как бы играючи. Бог войны Марс не годится ему в покровители, это бог воинов Ярости. Его бог — это Шива, танцующий Шива, в танце разрушающий Мир» [Секацкий, 2005, с. 179]. Кроме того, «Укус ангела» обнаруживает множество параллелей с кругом идей левых радикалов-традиционалистов (А. Дугин и его круг). Это и биполярная геополитическая констелляция, основанная на извечном противостоянии «теллурократии» (Россия-Евразия) как оплота сакральной традиции и «талассократии» (Атлантика) как оплота профанного модерна, и ценностная иерархия, где правда выше права, жертвенность выше безопасности, холизм выше индивидуальной свободы... Свое воплощение в романе Крусанова находит и коренная ревизия общепринятой концепции всеобщей истории, отводящая доминирующую роль в ней русскому этносу и покусившаяся на такую «святая святых», как ее хронология (А. Фоменко и его школа), и проповедь автаркического национал-капитализма (А. Севастьянов и др.), и ностальгирующая по громадью пятилетних планов эстетика больших величин (А. Проханов и др.)...

Правда, в одном из интервью Крусанов открещивается от сторонников реставрации былых общественных формаций: «... я отнюдь не приветствовал бы возвращение Империи ни в ее советском изводе, ни в романовской, значительно ныне романтизированной, версии. Тот строй духа, о котором идет речь, вожделеет некой идеальной формы, вожделеет Небесной Империи — она еще только ждет своего создателя. Вместе с тем носитель духа, конечно же, осознает, что Небесная Империя, как и всякий трансцендентный объект, скорее всего, недостижима. В этом смысле я «имперец» леонтьевского, что ли, толка, потому что в первую очередь меня привлекает не порядок, не могущество, не «железная рука», а эстетика Империи. Хотя в известном смысле эти вещи взаимосвязаны…» [Крусанов, 2000, с. 18].

Критикой «Укус…» был встречен с известной растерянностью, если не сказать — с испугом. Правые «державники» старого закваса сочли, что «Укус ангела» совершенно логично завершает антитрадиционный путь либеральной литературы. Литературы, не впускающий русский народ в свой мир как положительный и страдательный «элемент» [Кокшенева, 2002, с. 198]. Левые либералы сетовали: «В начале 90-х, когда все боялись повторного пришествия коммунистов, никто не мог предположить, что к концу десятилетия в России появится другая, куда более мрачная идеология, и ее проводниками станут вовсе не брутальные защитники Белого дома октября 1993 года, а наиболее рафинированные представители питерской интеллигенции... » [Ольшанский, 2000, с. 6]. Лишь немногие пытались нейтрализовать взрывоопасный эффект крусановского романа, акцентируя его бесспорные карнавально-игровые интенции (например, Б. Парамонов в эфире радио «Свобода» [Парамонов, эл. ресурс]).

По словам Л. Данилкина, «Укус ангела» — огромный концлагерь, в котором бесправными арбайтерами трудятся Павич и Маркес, Кундера и Филип Дик, Толкин и Белый… «Укус…» — агрессивная литературно-военная доктрина, программа культурной реконкисты, основанная на пренебрежении всеми традиционными западными ценностями… Унижение Европы для русской словесности беспрецедентное» [Данилкин, 2000]. Павич и Маркес не зря здесь названы первыми. Стилистика и поэтика Крусанова многим обязана этим авторам: густая метафорика, архаичная мистика, неумеренная гиперболичность, наделение персонажей титаническими страстями и сверхчеловеческими способностями. Однако семантическая стратегия «русского Павича» — Крусанова — прямо противоположна стратегии собственно Павича. Характерный пример: Павич, прославившийся своим «Хазарским словарем», моделирует в романной Хазарии прообраз современного «горизонтального» общества с его трепетным отношением к правам меньшинств, где «титульная нация» выполняет роль этаких американских WASP («белых, англосаксов, протестантов»): «…в своей части государства хазары делят пирог со всеми, а в остальных частях никто не дает им ни крошки» [Павич, 1998, с. 229]. Правда, в Российской империи Крусанова также нет притеснений по национальному признаку — здесь вполне сносно чувствуют себя даже «афророссияне», в полном соответствии с постулатами росийских неоимперских теоретиков: «Среди немоноэтнических государств наиболее удобные условия для этносов создавала как раз империя» [Махнач, 1995, с. 119]. Но если Хазария Павича завораживает красотой диссоциации смысла

«государства» и любых смыслов вообще под внушающей доверие обложкой «словаря», предназначенного (по определению) к их однозначному истолкованию, то у Крусанова за обманным посверкиванием мелких формальных блесток громоздится не менее прекрасный фантом исполинского смыслового монолита.

До конца поверить в его реальность мешает, в первую очередь, «саморазоблачительная» линия романа. Воцарение императора Чумы тесно сопряжено с деятельностью его «суфлера» Петра Легкоступова, в образе которого олицетворена пресловутая когорта российских «политтехнологов», а также — при всем антураже «серебряного века» — нынешняя модная постмодернистская тусовка (что в современной России нередко одно и то же). Изнывающие от собственного скепсиса, пресыщенные жизнью политтехнологи создают параноидальный коктейль из В. Соловьева, К. Леонтьева, эзотерических доктрин и современных теорий хаоса, стремясь сделать его «повкуснее» за счет хлестких, звонких и доступных слоганов: «те, кто решились постичь хаос, кто имеет силы, волю и мужество противостоять как разуму, трепещущему перед поопом, так и безумию, заклинающему: «После нас — хоть потоп!» — дерзко и радостно заявляют миру: «После потопа — мы!» [Крусанов, 2001, с. 167]. До поры до времени они самонадеянно мнят себя подлинными творцами исторического процесса, а генерала Некитаева — своей марионеткой, но реальность в лице Ивана и его соратников-военных в самой жестокой форме мстит им, подвергая сначала потешным, а потом и всамделишным казням. Не минует эта участь и самого одаренного из них по части демагогических обоснований всего, что угодно, — Петра. И тут же выясняется, что обер-суфлер легко заменим, и вот уже другой присяжный идеолог строчит «программные» статьи о «третьем пути России».

Крусанов не питает никаких иллюзий относительно сущности самодержавной паранойи: «в том-то и состоит сакральный смысл императорской власти, что никакая инициатива, исходящая от незваных доброхотов, поощряться не может. Ибо это есть посягательство на уникальность той самой власти. И перед обывателем встает выбор — или не чинить свои хреновые дороги, или чинить, вопреки императору. Опасаясь нарваться» [Там же, с. 120]. Или — еще четче: «Государю не нужны убежденные монархисты, государю нужны рабы» [Там же, с. 322]. Подобно тому, как Зюскинд в «Парфюмере» тематизирует собственный художественный метод (смешение и присвоение чужих «запахов», то есть мотивов и стилей) и намекает на собственные перспективы (беззастенчивое потребление современниками и бесследное исчезновение для потомства), так и автор «Укуса...» в образе Петра Легкоступова раскрывает компилятивно-цитатный характер своего романа и прозревает возможный сценарий собственной судьбы. В этом смысле антураж «серебряного века» оказывается весьма уместным — пафос «Укуса...» сродни брюсовскому «...тех, кто меня уничтожит, встречаю приветственным гимном».

Внелитературное поведение Крусанова, например, подпись под обращением группы петербургских литераторов к президенту РФ с призывом принять императорский сан и «воевать Царьград», также имеет исторические аналоги. Русские писатели подчас озвучивали колоссальные утопические проекты в самое, казалось бы, неподходящие, разломные времена.

> В один из январских дней 1921 г. в Харькове шло заседание писательской организации. Было холодно и голодно. <...> А в самом углу комнаты сидел Велимир Хлебников. У него были худые ботинки, и ему было неинтересно слушать, что говорят тоскливо сморкающиеся писатели и писательницы. И тогда он встал и сказал: «Главная задача нашей писательской организации сегодня — обсудить вопрос о подготовке военной экспедиции для завоевания Индии. Я думаю, нам необходимы 150 тысяч казаков на лошадях и верблюдах [Султанов, 1995, с. 206] .

Вот и Крусанов со товарищи напоминают: «... не имея впереди сверхзадачи, трансцендентной цели, государство не в силах добиться целей реальных» [Открытое письмо, эл. ресурс].

Тенденции общественного сознания, отраженные в романе П. Крусанова и характерные для всего третьего периода русского постмодернизма, лежат на поверхности. За годы, прошедшие со времени обвальной либерализации и постмодернизации страны, так и не были выработаны общественные механизмы обуздания параноидальных искушений. С годами все более определяющим фактором в своеобразии русского культурного постмодерна становится *отсутствие постисторического общественного контекста*.

> По меркам цивилизационной теории Россия — незаживающее темя планеты, одновременно и точка ее загадочного роста и крайне уязвимое место. Именно здесь, в промежутке между Востоком и Западом, вулкан истории никак не может потухнуть, грозя сюрпризами всему тому, что обрело четкие контуры и нормы, отлаженность и предсказуемость… Решающим, таким образом, сегодня оказывается не противостояние тоталитаризма и демократии, а противостояние истории и цивилизации [Панарин, 1998, с. 208–209].

Российское постмодернистское сознание на данном этапе питается не выключенностью из текущей истории, свойственной повседневным ощущениям представителей «золотого миллиарда», а категорическим неприятием актуального исторического бытия, содержание которого настолько мелко, убого, бессмысленно, что не вызывает никаких чувств, кроме усталости и безразличия. На Западе грандиозные исторические катастрофы настоящего и недалекого будущего суть почти исключительно плод воображения литераторов и киносценаристов, и даже вполне реальные исторические события 11 сентября 2001 года были восприняты тем острее, что прозвучали как гром среди ясного неба, как нечто инородное, почти инопланетное на фоне повседневного ландшафта «толерантности», «политкорректности» и «плюрализма», и до сих пор остаются единичным событием, разовым наваждением. Но в стране с беспрецедентно высоким уровнем бытовой агрессии и, соответственно, с высоким болевым порогом, где естественным фоном повседневности являются теракты, военные действия, заказные и бытовые убийства, люди воспринимают литературу и искусство не как «иное» по отношению к действительности, а как ее эстетизированное отражение и продолжение, причем степень эстетизации ощущается не столь остро, ибо сама российская действительность предельно эстетезирована. С другой стороны — прочная психическая травма в сознании большинства граждан, вызванная потерей родным государством статуса сверхдержавы, вызывает тоску по национальной идее, по «великой объясняющей системе», по высоким целям и идеалам, а значит, и по грандиозным историческим событиям, в основе которых лежат

великие телеологические проекты. И вполне оправдана «шпилька» П. Крусанова в адрес либеральной интеллигенции: «Какой-нибудь разночинец-демократ, ходячий памятник несбывшейся кухонной цивилизации, усмотрит здесь угрозу своим человеческим правам и совершенно не вспомнит, что какой демос, такая и кратия, и это его, демоса, право желать воцарения Героя» [Крусанов, 2001, с. 170–171]. Воля к творению истории нашла отражение и в произвольном переписывании истории минувшей (тексты Фоменко, перенявшие методологию героев «Маятника Фуко», возможно, имели бы успех и на Западе, если бы позиционировали себя как художественные, а не как научные), и в растущей популярности жанра «альтернативной истории» (Х. ван Зайчик, В. Рыбаков, Е . Витковский, В. Шаров и др.), который становится едва ли не мэйнстримом литературы, ориентированной на мыслящего читателя. Элементы этого жанра эксплуатирует и наиболее успешный из российских постмодернистов рубежа тысячелетий Б. Акунин, в этом жанре создан и «Укус ангела».

Эйфория безграничной свободы, переполнявшая постмодернистов в 90-е годы постепенно сошла на нет. В условиях социальной и бытовой нестабильности, отсутствия сколь-либо ясных общественных перспектив русский постмодернизм заматерел, закоснел, научился продавать себя... и утратил детскую непосредственность, начал играть всерьез, удовлетворяя конкретный «социальный заказ». Ведь запрос на тексты, подобные «Укусу ангела», исходит не только от тех, кто так и не нашел себя в лабиринте постмодернистского общества, задохнулся в пелевинской пустоте, устал от странствий по бездорожью радовской Якутии. Это запрос и тех, кто с неоспоримой логичностью экстраполировал радовский синкретизм понятий на оруэлловское «свобода — это рабство, мир — это война... ». Современная Россия, арена незатухающих битв всех против всех, стала страной воинов, которые пока что растрачивают себя в мелочной грызне друг с другом, но все более взыскуют достойного телоса, легитимирующего их воинственность.

Начавшись как культурное западничество, русский постмодернизм кончил призывом раздавить любое российское западничество как скверную карикатуру на Запад, а вместе с ним — и сам Запад. За его постмодернистским фасадом, за его «толерантностью», «плюрализмом», «политкорректностью» прозревают все тот же параноидальный метанарратив. В «Укусе... » его излагает Петр Легкоступов в идеологическом памфлете против главного политического противника Ивана, ставленника «атлантистов» Брылина: он-де «на свой лад истолковал замысел Бога о человеке. А именно: человек призван убить мир, словно злого Кощея — мир не удался Богу, и человек задуман как редактор скверного текста. На практике это будет выглядеть так: оснастясь техническим прогрессом, <…> Брылин зальет землю бетоном, повсеместно изведет жизнь, устроенную не по-человечески, и утвердит царство примерно райского типа — с флаконом душистой герани на окне и бифштексом из тамагочи на ужин» [Там же, с. 248]. А то, что в конце концов мир — в прямом смысле — «убивает» Иван и он же «редактирует» «мир как (скверный) текст», сам же Иван Петру и объясняет: «Бог стоит во вселенной на одной ноге, как цапля, — заверил его генерал. — Россия — стопа Его. Оттого-то Ему нас и не видно» [Там же, с. 254–255].

Итак, воскрешается давний метанарратив России о себе самой как о

стране, по видимости богооставленной, а по сути — неотъемлемой части «Божьего тела». Как и раньше он противопоставляет себя нарративу Великого Инквизитора, но теперь из него исключен и милосердный евангельский Христос, вытесненный беспощадным Христом Апокалипсиса, ибо «разве отыщется на свете солдат, который возьмется считать слезинки ребенка и, оставаясь солдатом, не сойдет при этом с ума?» [Там же, с. 264].

Интересно заглавие одного из интервью Крусанова [2003, с. 8]. (по его собственным признаниям — страстного энтомолога-коллекционера, что в «Укусе...» нашло отражение в «инсектарии» [2001, с. 192]. «министра войны»). Трудно найти более точную метафору для стремления превратить постмодернизм из «гибкой» культуры, культуры «софта» в культуру жесткую, фундаменталистскую. Под «жесткокрылыми», естественно, подразумеваются «супергерои» вроде Ивана Некитаева, способные сказать о себе: «…я приручил страх, чтобы он не приручил меня. И с тех пор ужас стал моим союзником» [Там же, с. 159].. Если Радов и Пелевин, выводя по-человечески уязвимых героев в «насекомом» обличье, всего лишь протестовали против надменного антропоцентризма и двигались в русле общемировых «членистоногих» преференций (вспомним фильмы о Человеке-Пауке и о звездных войнах с насекомыми цивилизациями), то для Крусанова насекомые — воплощение постгуманистического эстетизма. Русский постмодернизм, чей генезис восходит к Набокову с его трепетными бабочками, движется к монументальной жесткокрылости, о которой пишут все больше и больше.

* *

Если еще недавно российские адепты тех или иных метанарративов — будь то коммунисты, христианские гуманисты или националисты-почвенники — рассматривали постмодернизм как «опасное антикультурное явление — отброса и презрения ко всей предшествующей традиции, враждебность общепризнанному как ведущий принцип…» [Солженицын, 1993, с. 5], то в среде конструкторов новейших российских метанарративов «постмодерн» (в отличие от «модерна») перестает быть ругательным словом. Для новых русских фундаменталистов постмодерн — прежде всего шанс поквитаться с эмансипационным проектом модерна. Пусть их мышлению отнюдь не присущи карнавальность, плюрализм, нонселекция, индифферентизм, пусть оно подчеркнуто тоталитарно и бинарно... Но оно солидаризуется с антипросветительскими, антипрогрессистскими и постгуманистическими тенденциями постмодерна, который воспринимается ими как граница эонов, эпоха бифуркации, расчистки завалов рухнувшего модерна, уникальная возможность получить в плавильной печи хаоса стройматериал для новой Вавилонской башни, путем перемешения и уравнения в правах частных гетерогенных языков дистиллировать новый универсальный метаязык. Западному «минимальному гуманизму» и постепенно сменяющему его постгуманизму как широкому внедрению биотехнологий противопоставляется российский «максимальный гуманизм»:

> Традиция ставит перед человеком задачу самопреодоления во имя качественного повышения своего онтологического статуса, то есть восстановления своего онтологического совершенства — эта задача порождает на разных

уровнях и этапах другие сложные задачи, непосредственно основанные на преодолении. Модерн не ставит перед человеком никаких задач, кроме отказа от самой идеи преодоления, — эта задача тоже нелегкая, поскольку в каждом человеке есть божественное начало, то есть Дух, и не каждый человек готов от него отказаться. Поэтому, если в эпоху классического Модерна (XVII — сер. XX в.) казалось, что все человечество обречено на десакрализацию, то в эпоху Постмодерна оказалось, что парадигма сакрального присутствует в человеке наряду с парадигмой профанного [Малер, 2003 с. 260].

И в обольщаемом подобными метанарративами российском постмодернистском сознании вновь и вновь актуализуется дихотомия «паранойя/шизофрения», причем референты этих знаков меняются местами. И в российском интернете все чаще можно обнаружить дискурсы вроде нижеследующего:

Паранойя, а не шизофрения — именно столь нелюбимая Делезом паранойя — является теперь единственным оружием интеллектуального пролетариата. Или — если вам все-таки более симпатична шизофрения — это должна быть параноидальная шизофрения.

Если чистая паранойя — это воплощение серьезности, а чистая шизофрения — просто беззаботная игра, то параноидальная шизофрения — это игра в серьезность. Это серьезность, разыгрываемая как постмодернистский перфоманс. Это политика без ответственности, без надежды на счастливый исход, — это игра, но игра в катастрофу, в конец, в провал, в смерть.

<...> Настоящий параноик — это не радикал, а серьезный, «ответственный», реалистичный политик. Или, например, банкир. А потому, оплот паранойи — это современное демократическое государство и его экономика [Корнев, эл. ресурс].

Даже стоящий на совсем иных позициях М. Липовецкий, выражая тревогу по поводу охарактеризованной нами культурной ситуации, под конец делает симптоматичное замечание: «Поздний постмодернизм в России не исчерпывается неототалитарной тенденцией» [Липовецкий, 2002, с. 210], тем самым признавая, что постмодернизм и тоталитаризм — две вещи вполне совместные. Тем самым он вынужден отвергнуть свое же (совпадающее с общепринятым) прежнее понимание постмодернистской игры как «демифологизирующей», которая будто бы: «соотносима с формой мифологического мирообраза, но полностью опровергает мифологическую семантику» [Липовецкий, 1997, с. 17]. Ведь писатель всегда может сказать, что использовал некий семантический комплекс как элемент игрового «мирообраза», а читатель волен наполнить этот игровой мирообраз любой «семантикой». Если же этот «шизофренический» мирообраз отвечает архетипам коллективного бессознательного и коллективным чаяниям текущего момента, да к тому же еще и соблазнительно «прекрасен», то его параноидальная семантика может восстановить себя в правах и выйти на первый план.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Epstein M*. Russian postmoderism. N. Y. – Oxford, 1999.

2. *Бодрийар Ж*. Соблазн. М., 2000.

3. *Данилкин Л*. Павел Крусанов. Укус ангела // Афиша, 3. 06. 2000. [Электронный ресурс] URL: www. afisha. ru/personalpage/191552/review/144968/. (Дата обращения 13. 06. 2013).

4. *Дугин А.* Скопческий брак и метафизика Якутии // Арктогея. Философский портал. 05. 11. 04. [Электронный ресурс] URL: arcto. ru/article/1214. (Дата обращения 13. 06. 2013).

5. *Ерофеев В. В.* Оставьте мою душу в покое. Почти все. М., 1995.

6. *Князев С.* Имперское начало литературы // Книжное обозрение. 2001. (№ 23–24).

7. *Кокшенева К.* Империя без народа // Москва. 2002. №7.

8. *Корнев С.* Мистика, Звездные Войны и один парадокс массовой культуры. [Электронный ресурс] URL: http://kornev. chat. ru/ni_del. htm. (Дата обращения 13. 06. 2013).

9. *Костюкович Е.* От переводчика // *Эко У.* Маятник Фуко. СПб., 1999.

10. *Крусанов П.* «Меня привлекает эстетика империи…» (интервью В. Ларионову и С. Соболеву) // ПИТЕРbook. 2001. № 7.

11. *Крусанов П.* Бессмертник. СПб., 2000.

12. *Крусанов П.* Мало пишут о жесткокрылых (интервью А. Яковлеву) // Литературная газета. № 38 (5941), 17–23. 9. 2003.

13. *Крусанов П.* Укус ангела. СПб., 2001.

14. *Липовецкий М.* ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя. 2002. №5.

15. *Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.

16. *Малер А. М.* Стратегии сакрального смысла. М., 2003.

17. *Махнач В.* Империи в мировой истории // Иное. Хрестоматия нового российского самосознания. Т. 2. М., 1995.

18. *Михайлин В. Ю.* Русский мат как мужской обсценный код: проблема происхождения и эволюция статуса // Новое литературное обозрение. № 43 (3/2000).

19. *Ольшанский Д.* Диктатура героя // Сегодня. 3. 8. 2000 (№ 169).

20. Открытое письмо В. В. Путину носителей коллективной беззаветной санкции Объединенного петербургского могущества. [Электронный ресурс] URL: http: suisite. lenin. ru /putin/imperium. html (Дата обращения 13. 06. 2013).

21. *Павич М.* Хазарский словарь. Роман-лексикон в 100 000 слов. Женская версия. СПб., 1998.

22. *Панарин А. С.* Искушение глобализмом. М., 2002.

23. *Панарин А. С.* Реванш истории: российская стратегическая инициатива в XXI веке. М., 1998.

24. *Парамонов Б.* Поиски героя [Электронный ресурс] URL: http://www. svobodaorg/ programs/rq2002/rq062002asp . (Дата обращения 13. 06. 2013).

25. *Пелевин В.* Виртуальная конференция с Виктором Пелевиным // Литературная газета, 14. 05. 1997, № 18–19 (5652).

26. *Радов Е.* Литература как мир светлых акциденций // Постмодернисты о постмодернизме / С. Ролл, М., 1996. С. 169–184.

27. *Радов Е.* Якутия. М, 2002.

28. *Секацкий А.* Сила взрывной волны. Статьи, эссе. СПб., 2005.

29. *Секацкий А.* Три шага в сторону. СПб., 2000.

30. *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература. Учебное пособие. М., 1999.

31. *Солженицын А. И.* Открытое слово на присуждение литературной награды Американского национального клуба искусств // Новый мир. 1993. № 4

32. *Султанов Ш.* Карма элиты: вдох — выдох, ночь — день… // Иное. Хрестоматия нового российского самосознания. Т. 2. М., 1995.

33. *Эпштейн М.* Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12.

Поступила в редакцию 23. 01. 2013

Е. В. ХАЛТРИН-ХАЛТУРИНА

«КОРОЛЬ ЛИР»: МЕТАМОРФОЗЫ «ПОЛИТИЧЕСКОГО ТЕЛА КОРОЛЯ»

На основе легенды о короле Лире У. Шекспир создал две пьесы: «Историческая хроника Короля Лира» (издание «ин-кварто», ок. 1606–1608) и «Трагедия Короля Лира» (издание «ин-фолио», 1623). Драматург обогатил первоначальный сюжет дополнительной линией Глостеров, добавил трагическую концовку, а также ввел в пьесу персонаж Шута. Эти новшества обретают глубокий смысл в контексте мифологии власти: они сделали по-театральному наглядными мистический процесс утраты Лиром так называемого «политического тела короля» и становление нового монарха.

Ключевые слова: Шекспир, Король Лир, ин-кварто, ин-фолио, «два тела короля», Шут, Эдгар, становление монарха.

1. ЗАГАДКИ И ТРАКТОВКИ «КОРОЛЯ ЛИРА».

Первое издание пьесы У. Шекспира о короле Лире вышло в свет в Лондоне весной 1608 года. Это была небольшая книжка формата ин-кварто со следующим заглавием на титульном листе: «Историческая хроника жизни и смерти Короля Лира и его трех дочерей, а также жизнеописание Эдгара, сына и наследника графа Глостера, в бедствии скрывавшегося под видом Тома из Бедлама». В подзаголовке отмечалось, что пьеса приводится «в том виде, в коем она исполнялась перед его Величеством Королем в Уайтхолле вечером дня Св. Стефана в Рождественские Празднества» — то есть на следующий день после Рождества Христова — 26 декабря 1606 года [см. Gill, 1994, p. 141–142]. Итак, первое представление печальной истории короля Лира состоялось во время праздничных торжеств. Чем это можно объяснить?

В самом деле: шекспировский вариант «Короля Лира» отличается от всех своих источников именно трагическим финалом. В Англии того времени была широко известна легенда о Лире со счастливым концом: британский король, живший ок. 800 года до н. э., свергнутый с престола двумя коварными дочерьми, благополучно возвращает себе трон при помощи верной младшей дочери и ее супруга короля Франции и продолжает сам править государством. Наследницей престола становится младшая дочь. Так излагали события Гальфрид Монмутский в «Истории бриттов» (рукопись ок. 1139), Джон Хиггинс в «Зеркале Магистратов» (изд. 1574), Рафаэль Холлиншед в

«Хрониках» (2-е изд. 1587), Эдмунд Спенсер во 2-й книге «Королевы фей» (1590, кн. 2, песнь 10, строфы 27–32).

Однако не истории с благополучным концом, а именно вариант истории о Лире, в котором гибнут все представители старой королевской династии, избрал монарх в качестве зрелища, приличествовавшего дворцовым торжествам. Королевский выбор определили исторические обстоятельства.

Яков I, первый Стюарт на английском престоле, покровительствовал шекспировской труппе с самого своего воцарения в 1603 году. Эта труппа, обыкновенно дававшая представления в театре «Глобус», называлась «Люди Короля» (King's men) и должна была регулярно выступать при дворе.

В 1606 году, за несколько месяцев до того, как была сыграна пьеса «Король Лир», Яков I отпраздновал третью годовщину своего царствования. Он стал королем Англии после смерти Елизаветы I, последней представительницы династии Тюдоров, не оставившей прямых наследников. Яков приходился Елизавете I внучатым двоюродным племянником по линии своей матери Марии Стюарт, казненной по приказу Елизаветы в 1587 году. Не случайно, готовя праздничное представление, в качестве преемника погибшего Лира Шекспир вывел герцога Олбани (в некоторых переводах — Альбани, или герцог Албанский), старшего зятя Лира. Титул герцогов Олбани носили несколько представителей династии Стюартов, регенты и правители Шотландии. Пьеса о развенчании старого, карающего своих родственников монарха (читай — «Тюдор»), и о приходе к власти нового, более достойного (читай — «Стюарт»), соответствовала интересам первого монарха новой династии, стремившегося к легитимизации своей власти.

Политическая ситуация определяла трактовку «Короля Лира» на английской сцене вплоть до конца XVII века, положив начало длительной театральной традиции. Ужé в 1681 году пьесу Шекспира переписал Наум Тейт. Он вычеркнул из пьесы Шута, пощадил Глостера, сохранив ему зрение, а также вернул истории счастливую концовку, поженив Корделию и Эдгара (который у Тейта оказался не сыном Глостера, а королем Франции). Новая интерпретация пьесы отвечала настроениям английского двора периода Реставрации. Англией правил Карл II Стюарт, который желал сохранить союзнические отношения с Францией, приютившей его во времена Великого Мятежа. Полюбившийся англичанам тейтовский вариант «Короля Лира» со счастливым концом оставался в театральном репертуаре до середины XIX века.

Шекспировский «Король Лир» отличается от своих источников не только печальным — для заглавного героя — финалом. Другие серьезные нововведения, сделанные великим драматургом, — это дублирование сюжетной линии Лира линией графа Глостера (преданного одним из своих детей) и включение в пьесу безымянного Шута, бесследно исчезающего после сцен бури и укрытия (Акт III) как раз перед возвращением Корделии, с которой Шут никогда не появляется на сцене одновременно.

Литературоведы неоднократно отмечали критическую направленность пост-шекспировского восприятия «Короля Лира», особенно завязки, финала пьесы, Шута и Корделии. Например, Л. Е. Пинский заметил: даже известные английские писатели Джон Драйден и Сэмюэль Джонсон подчеркивали «несовершенство» шекспировского «Короля Лира», связывая

эту оценку с отсутствием в пьесе ясности и законченности: «Важнейшие моменты действия даны между прочим, не показаны, вскользь рассказаны, скомканы, допущены (как в сказке), а не пережиты нами, — вопреки природе драматургии» [Пинский, 1971, с. 377]. Персонажи пьесы (особенно Шут [Там же, с. 313]), ее завязка и финал вызывали неудовольствие зрителей, на протяжении нескольких веков. Ученый пишет: «*Своеобразнейшая*, наиболее «шекспировская», трагедия оказалась наименее совместимой с эстетикой последующего искусства, с его пониманием правды жизненной, психологической, художественной» [Там же, с. 276].

В частности, известные интерпретации «Короля Лира» различаются трактовкой фигур Шута и Корделии. Так, Г. Козинцев в известной кинокартине 1970 года совершенно переосмыслил *безвременное исчезновение Шута*. Он позволил Шуту зримо присутствовать на экране до самого конца фильма. Когда Корделия возвращается с французским войском и склоняется над спящим Лиром, Кент обращается к Шуту с требованием: «Подойди поближе и играй погромче!», после чего тот приближается к своим господам, наигрывая на дудочке печальную мелодию. А в конце кинокартины Шута грубо отпихивает ногой один из воинов, несущий носилки с телами Лира и Корделии, от чего Шут содрогается и едва слышно всхлипывает. Так, по мере эскалации трагических событий, Шут Козинцева постепенно теряет дар речи, превращаясь из говорливого остроумца сначала в дудочника, а затем в безмолвно плачущее существо. Верный своему королю, он до самого конца остается с Лиром и неоднократно делит с Корделией как печали, так и сценическое пространство.

Современные режиссеры приспосабливают к сцене и другие свойства шекспировского Шута. Шут не раз привлекал внимание своим *женоподобным поведением*: он принимается ронять слезы и жаловаться на судьбу тогда, когда по долгу службы обязан помогать своему королю и поддерживать в нем дух жизнерадостности. Некоторые критики допускают, что шутом переоделась какая-либо из преданных Лиру героинь. Не исключено — полагают они, — что это была Корделия [См.: Anshutz, 1964, p. 240–260; Walker, 1977, p. 32–41; Abrams, 1985, p. 354–368; 9]). Выдвигается предположение: коль скоро у Шута и Корделии нет общих сцен, то в шекспировском театре эти роли вполне мог взять на себя один и тот же молодой человек. В начале XVII века на английской сцене все женские роли исполнялись юношами, что способствовало популяризации сцен с переодеваниями, где юная «героиня» облачается в мужской костюм. Таковы, к примеру, Виола/Цезарио в «Двенадцатой ночи», Розалинда/Ганимед в «Как вам это понравится», Имогена/Фидел в «Цимбелине»[1]. Отметим, что упомянутые переодевания героинь непосредственно оговорены в текстах пьес. В текстах «Короля Лира», однако, явных указаний на то, что Корделия должна надеть костюм Шута, нет.

Таким образом, очевидно, что особенности шекспировского варианта

[1] В наше время роли, для раскрытия которых требуется «женственное» поведение, иногда передаются актрисам. Последовал этой логике и режиссер Ю. Бутусов (театр «Сатирикон»), назначив на роль женоподобного Шута актрису. В осенний сезон 2007 года, например, эту роль исполняла Елена Березнова (Корделию играла Глафира Тарханова, короля Лира — Константин Райкин).

«Короля Лира», легко по́нятые при дворе Якова I в 1606 году, воспринимались и воспринимаются постановщиками как загадочные, плохо между собой стыкующиеся и требующие переосмысления.

2. РЕДАКЦИИ «КОРОЛЯ ЛИРА»

Своеобразие мысли великого драматурга и логика его ревизий нам становится яснее тогда, когда мы изучаем шекспировский текст в его развитии.

Сегодня известны две основные редакции шекспировского «Короля Лира» —«Историческая хроника Короля Лира…» редакции ин-кварто 1608 года. и «Трагедия Короля Лира» редакции ин-фолио 1623 года. Кроме того, существует ряд сводов, составленных из указанных двух версий литераторами XVIII–XX веков.

Об ин-кварто мы говорили в связи с рождественским представлением в королевском дворце. Ин-фолио было опубликовано после смерти Шекспира его друзьями и коллегами по театру. Целью этого издания было противопоставить авторские варианты широко ходившим «пиратским» перепечаткам. В «первое ин-фолио»[1] 1623 года вошло собрание 36-ти шекспировских текстов, распределенных по трем разделам: комедии (14 пьес), исторические хроники (10 пьес) и трагедии (12 пьес). Именно в разделе трагедий появился окончательный, сценически усовершенствованный Шекспиром вариант «Короля Лира», который, благодаря этому изданию, дошел до нашего времени. При жизни Шекспира этот текст сохранялся в немногочисленных рукописных чистовиках, обычно хранившихся у театрального суфлера. Так называемые «копии суфлера» были наиболее полными и точными списками, содержавшими реплики всех персонажей, все сценические указания (на которые авторский черновик был скуп) и последние авторские правки [McDonald, 1996, p. 74—99]. «Копия суфлера» трагедии о Короле Лире и послужила основным источником для ее печатного воспроизведения в 1623 году (см. таблицу на с. 105).

Долгое время, когда текстология не была еще вполне развита, «Историческая хроника короля Лира» и «Трагедия короля Лира» воспринимались английскими исследователями как один и тот же текст с незначительными (примерно в 400 строк) разночтениями. Поэтому, собирая вместе реплики из ин-кварто и ин-фолио, исследователи получали тот или иной свод и считали его «более полным» текстом «Короля Лира». Со сводов и осуществлены все широко известные русские переводы «Короля Лира»: А. В. Дружинин — 1856 год, П. А. Каншин —1893 год, М. А. Кузмин —1934 год,, Т. Л. Щепкина-Куперник —1937 год,, Б. Л. Пастернак —1949 год, Е. Парамонов-Эфрус — 2011 год и др. В этом году должен выйти первый перевод обеих версий шекспировского «Короля Лира», выполненный специально для серии «Литературные памятники» РАН Г. М. Кружковым.

Лишь в 1980-е годы британские текстологи впервые доказали, что «Историческая хроника Короля Лира» и «Трагедия Короля Лира» — это

---

[1] Последующие издания формата ин-фолио базировались на указанном томе 1623 года. Второе ин-фолио вышло в 1632 году, третье — в 1663 году, четвертое — в 1685 году. [Цит. по: McDonald, 1996, p. 96].

разные редакции пьесы, преследующие разные цели (последний является «более театральным» текстом). С тех пор англоязычные академические издания Шекспира взяли за правило приводить три варианта пьесы: (1) вариант ин-кварто, (2) вариант ин-фолио, (3) какой-либо свод обоих вариантов [Shakespeare, 1997]. В театре и кино до сих пор «Король Лир» ставится по текстам сводов. Это важно принять во внимание, чтобы понять, почему все «лишнее», изъятое Шекспиром из окончательного текста пьесы (ин-фолио), на современной сцене продолжает жить и испытывать постановщиков и зрителей на находчивость.

Некоторые разночтения, замеченные в трех вариантах шекспировского «Короля Лира» и существенные для нашего исследования, для наглядности сведены мною в таблицу, приведенную ниже.

На наш взгляд, логика шекспировских переделок старой истории о короле Лире становится яснее, если обратить внимание на представления о сакральной природе власти, бытовавшие в елизаветинской и яковианской Англии.

3. «ДВА ТЕЛА КОРОЛЯ»

Рассуждая о тюдоровских и яковианских представлениях о королевской власти, о теории «двух тел» короля, о «видимой и невидимой короне», о «предательстве короны», о «неотчуждаемости имущества короны» и пр., я опираюсь на известный труд западного медиевиста Э. Канторовича [Kantorowicz, 1957]. Мне пока не встречался полный русский перевод этого исследования, хотя в реферативной форме книга была представлена российскому читателю в конце 1990-х годов [Лучицкая, 1996]. Приведу отрывок из этого реферата: «Представление о существовании “двух тел” короля нашло наиболее полное отражение в трактатах английских юристов XVI в. Канторович начинает с анализа этих трактатов, чтобы выявить характер и содержание представления о “двух телах” короля, а затем обращается к предшествующей традиции, чтобы посмотреть, как формировалось это понятие. <…> В первой главе (“Проблемы: донесения Плаудена”) комментируется следующий пассаж из трактата английского юриста XVI в.: “У короля есть два тела, тело естественное и тело политическое. Его естественное тело, заключенное в нем самом, есть тело смертное, подверженное всем недугам, происходящим естественно или в результате несчастного случая, по недомыслию детского или почтенного возраста или вследствие других недостатков, присущих естественным телам обычных людей. Но его политическое тело, которое нельзя увидеть или потрогать, существует для наставления народа и для осуществления общественного блага: это тело совершенно свободно от детского состояния и других недостатков и слабостей, которым подвержено тело естественное. По этой причине то, что король делает в силу того, что обладает политическим телом, не может быть признано недействительным”. Эти два тела короля, по мнению средневековых юристов, составляют “невидимое единство”: каждое из них полностью “содержится в другом”. Но все же юристы, как показывает затем Канторович, констатируют превосходство “политического тела” над “телом естественным”. <…> Канторович обращает внимание на определенное сходство между сформулированной юристами концепцией

Основные тексты шекспировского «Короля Лира»

Ин-кварто 1608 (ок. 17×22 см) включает одну пьесу	**Ин-фолио 1623** (ок. 22×35 см) включает 36 пьес	**Своды**
Автор: У. Шекспир, 1603/1608 годы	Автор: У. Шекспир, после 1608 года	Составители: литераторы XVIII—XX веков
Источник: черновой авторский вариант	*Источник:* печатный текст ин-кварто, исправленный по чистовой «копии суфлера»	*Источник:* различные экземпляры изданий ин-кварто и ин-фолио разных лет
Заглавие: «Историческая хроника жизни и смерти Короля Лира и его трех дочерей, а также жизнеописание Эдгара, сына и наследника графа Глостера, в бедствии скрывавшегося под видом Тома из Бедлама»	*Заглавие:* «Король Лир»; пьеса размещена в разделе «Трагедии»; в современных научных изданиях печатается как «Трагедия Короля Лира»	*Заглавие:* «Король Лир»; иногда — «Трагедия Короля Лира»
Основная аудитория: Король Яков I Английский и его двор	*Основная аудитория:* Зрители театра «Глобус»	*Основная аудитория:* Читатели, начиная с конца XVIII века Зрители, начиная с конца XIX века
Пьеса состоит из 24 сцен; деления на акты нет	Пьеса состоит из V актов, каждый из которых содержит несколько сцен	Пьеса состоит из V актов, каждый из которых содержит несколько сцен
Сц. 9 <конец сцены бури>. Нет «пророчества» Шута	*Конец Ак. III, Сц. 2 <конец сцены бури>.* Включено «пророчество» Шута, отдаляющее его от действия пьесы	*Конец Ак. III, Сц. 2 <конец сцены бури>.* Сохранено «пророчество» Шута, отдаляющее его от действия пьесы
Сц. 11: <сцена в шалаше>. Вниманием Лира полностью завладел Бедный Том. Шуту это не нравится, он пытается состязаться с Томом в остроумии и снова завладевает вниманием Лира. Удивительно, что в конце сцены Шут навсегда исчезает	*Ак. III, Сц. 4 <сцена в шалаше>.* Вниманием Лира полностью завладел Бедный Том. Шут погружается в молчание: его реплики сильно сокращены. Логично, что в конце сцены Шут навсегда исчезает	*Ак. III, Сц. 4 <сцена в шалаше>.* Реплики Шута приводятся по тексту ин-кварто, восстановлено впечатление, что Шут ни в чем не уступает Тому. Удивительно, что в конце сцены Шут навсегда исчезает
Конец Сц. 24 <финал>. Завершающие пьесу слова принадлежат герцогу Олбани	*Конец Ак. V, Сц. 3 <финал>.* Завершающие пьесу слова принадлежат Эдгару	*Конец Ак. V, Сц. 3 <финал>.* Используются концовки как ин-кварто, так и ин-фолио

“двух тел” и постулатами канонического права, удостоверяющими, что церковь и христианское общество в целом суть “мистическое тело” (“corpus mysticum”), во главе которого находится Христос. По его мнению, эти церковные представления были перенесены из теологической сферы в сферу общественного устройства — в частности, государства, главой которого был признан король. Если термин “два тела”, пишет Канторович, заменить термином “две природы”, то станет ясно, что английские юристы XVI в. заимствовали свои представления из теологии» [Там же, с. 142–143].

О сложном и гетерогенном образе монарха писал не только Э. Канторович. Современные отечественные историки считают возможным «говорить о двух «телах» короля — физическом и публично-политическом» [Хачатурян, 2006, с. 10].

При сопоставлении шекспировской пьесы с ее более ранним анонимным источником «Король Леир» (широко ставилась в Англии, начиная примерно с 1588 года [Boyce, 1996, p. 351; Greenblatt, 1997, p. 2309–2310]), обнаруживается, что у Шекспира король Лир показан правителем, теряющим власть и могущество из-за собственной взбалмошности и самодурства. В самом деле: Леир устраивает риторическое состязание между дочерьми, руководствуясь интересами государства: Корделия готовится выйти замуж не за того человека, которого Леир видит достойным продолжателем своей династии. Чтобы исправить положение, Леир надеется переубедить дочь, заручившись ее уверениями в преданности. У Шекспира эти разумные мотивы поведения старого короля исключены: Корделия еще не выбрала супруга и ничем не огорчала отца-короля до начала состязания. «Испытывая» дочерей, требуя от них признаний в любви, шекспировский Лир, в противовес Леиру, руководствуется только прихотью и забывает о королевском долге.

Забвение долга приводит короля к целому ряду непоправимых ошибок юридического характера, хорошо понятных шекспировской аудитории: в Англии начиная с XIII века вступающий на царство во время обряда коронации обязательно давал присягу верности короне и клялся блюсти «целостность и неотчуждаемость владений» (the royal non-alienation oath) [Kantorowicz, 1957, p. 347].

Главная ошибка короля Лира, с точки зрения правовых представлений эпохи, заключалась в том, что он стал делить между своими детьми коронные, то есть государственные (state), земли так, как частное лицо делит свое имущество. Это было недопустимо: король являлся «верховным держателем» земель королевства (букв. tenant-in-chief) как глава государства[1].

При короле Якове I действия Лира по разделу земель Короны выглядели преступно. Это преступление Лир совершил еще до того, как его разгневали дочери: до начала пьесы он уже отметил новые границы на карте королевства, тем самым создав почву подмены монархии правлением, при котором власть принадлежит группе лиц — аристократической верхушке. Дочери Лира,

[1] В XIV–XVI веках юридическая трудность заключалась в том, чтобы разделить имущество, которым король может распоряжаться как монарх, и имущество, которым он распоряжается как физическое лицо. Только при королеве Виктории, как указывает Т. А. Сидорова [Сидорова, 2006, с. 104], право частной собственности монарха получило более четкое оформление в юридической практике.

состязаясь в красноречии, должны были определить лишь размеры своих будущих владений (Акт I, Сц. 1).

Поправ клятву о целостности и неотчуждаемости Короны, Лир как монарх должен был прекратить свое существование. Это было очевидно первому ценителю пьесы — политической элите, живо интересовавшейся вопросами сакральной природы королевской власти. В согласии с теорией «двух тел короля», предав Корону, Лир должен был оказаться от своего мистического «публично-политического тела». При этом его физическое тело при благоприятных условиях может продолжать обычную земную жизнь. Однако Лир, как видно из его речей, игнорирует эту необходимость. Он оставляет место преемника вакантным и передает Корону сразу двум наместникам: своим старшим зятьям Олбани и Корнуолу. Кроме того, Лир продолжает держаться за регалии, символизирующие его прежнюю власть, сохраняя за собой титул и право пользования королевскими почестями.

4. УТРАТА МИСТИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА «ДВУХ ТЕЛ КОРОЛЯ»

Одной рукой избавляясь от власти, а другой рукой держась за нее, Лир раздваивается — и между его «двумя телами», ранее сосуществовавшими, разрушается связь. Лир как бы заживо рассекает себя надвое: на тело публично-политическое и тело физическое. Нежелание Лира быстро найти нового короля приводит к тому, что отторжение его сакрального королевского тела становится замедленным и мучительным. Аналогичная трагедия произошла с шекспировским Ричардом II из одноименной пьесы, поставленной Шекспиром за несколько лет до «Короля Лира» и подробно проанализированной Э. Канторовичем.

Разъединение двух тел короля привело к тому, что подданные оказались перед дилеммой: подобает ли служить Лиру как монарху или следует относиться к нему как к человеку, достойному и любви, и ненависти? Поскольку все окружение Лира постепенно делало свой выбор, как бы раскалываясь на два лагеря, то и весь мир вокруг короля мистическим образом тоже распадался надвое: на мир власти и мир человеческих страстей и физических страданий.

Пока процесс отторжения сакрального тела не завершен, миры окончательно не разъединились, между ними можно перемещаться, поочередно наблюдая то королевское лицо Лира, то его человеческую сторону. Из подданных это удается графу Кенту, который остается и преданным вассалом, и другом своему страдающему королю. Он верен Лиру во всех его обликах. Гонерилья и Регана в обоих мирах проявляют себя отрицательно, отказываются от обеих ипостасей Лира: от королевской (которой он сам пренебрег) и от человеческой (не почитая в нем отца).

Однако в пьесе Шекспира имеются два персонажа (Корделия и Шут), которые не могут курсировать между двумя отдаляющимися друг от друга мирами — миром власти и миром естественных человеческих отношений. Их вынужденная разлука и тоска друг по другу, замеченная приближенными (Act 1, Sc. 4, ls. 61–62), обнаруживают душевные терзания, внутренний разлад Лира. После раздела Короны Корделия и Шут становятся ориентирами, своеобразными «сигнальными флажками», появляющимися на сцене и

позволяющими определить, в каком из «двух тел» находится Лир в тот или иной временной промежуток.

Очевидно, что когда Лир находится в обычном человеческом теле (что произойдет лишь ближе к концу пьесы), из всех представленных персонажей на роль его са́мого подходящего, знакового спутника может претендовать лишь бескомпромиссная дочь Корделия. Если в начале пьесы для Корделии были неразделимы любовь к отцу и любовь к монарху, то по мере утраты Лиром «сакрального тела» позиция Корделии вынужденно менялась. В конце концов она сознательно и бесповоротно расстается с миром британской Короны, теряет статус принцессы и перестает мыслить в масштабах государства. Корделия готова привести чужеземные войска — войну — на родные земли, лишь бы спасти одного человека: своего отца (Act IV, Sc. 4, l. 23–28). Ее больше не интересует безопасность подданных. Теперь не в них, а во французах Корделия, ставшая супругой короля Франции, видит своих земляков и союзников.

Отец, отец мой милый,
Я для тебя иду врагам навстречу,
Я для тебя горючими слезами,
Моей тоской и неотступной просьбой
Властителя французов умолила.
Мы в бой идем не для завоеваний,
Но за любовь святую, за права
Отца и старца.
(Перевод А. Дружинина) [Шекспир, 2001][1]

Таким образом отрекшаяся от земель и подданных британской Короны, Корделия теряет доступ в мир, где Лир имеет право на свои прежние регалии. Она может воссоединиться с отцом лишь тогда, когда он полностью освободится от сакрального тела.

До тех пор, пока Лир не расстался со своим сакральным королевским телом, пока он находится в мире старых регалий, его сопровождает Шут — условная фигура, не имеющая собственного имени, в отличие от шутов других шекспировских пьес (ср. Фесте из «Двенадцатой ночи», Йорика из «Гамлета», Оселка из «Как вам это понравится»). Его имя — это название профессии, написанное с заглавной буквы. Шут в «Короле Лире» действительно является не полнокровным героем, живущим самостоятельной жизнью, а воплощением своего ремесла, мистическим зеркалом, в котором отражается сакральное тело монарха. К нему как нельзя лучше применимы слова М. М. Бахтина, сказанные о шутах вообще: «самое бытие этих фигур <шутов. — *Е. Х.-Х.*> имеет не прямое, а *переносное значение* <…>, их нельзя понимать буквально, <…> их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением. Это — лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют» [Бахтин, 2012, с. 412]. Именно такого условного Шута, не известного основным источникам «Короля Лира», Шекспир ввел в свою пьесу.

[1] Здесь и далее цитируются те ранее публиковавшиеся переводы, в которых наиболее точно отразились обсуждаемые нами особенности английского оригинала.

Особенно рельефно проступает условность Шута как персонажа на фоне Корделии. Корделия активно вовлечена в происходящие события. Она участвует в диалогах со многими героями пьесы, с представителями совершенно разных лагерей и слоев общества. Это Гонерилья и Регана, король Франции, Кент, доктор, солдаты и др. Некоторые персонажи тяжело переживают и оплакивают отсутствие Корделии, поддерживают с ней переписку. Совсем иначе представлен Шут. Кроме самого Лира, с ним практически никто не говорит, его отсутствия никто не замечает.

Являясь условной фигурой, как бы одним из атрибутов королевской власти, Шут не способен уцелеть в мире обычных человеческих отношений. Он должен исчезнуть вместе с другими инсигниями. Его исчезновение едва ли заботило яковианского зрителя более, чем исчезновение богатого королевского одеяния Лира: износившись, оно исчезает со сцены — и вряд ли кто обеспокоится его дальнейшей судьбой.

Пока Шут не исчез, он функционирует в качестве мистического зеркала короля Лира, отражая королевское прошлое (безнаказанно критикует поступки, совершенные Лиром), королевское настоящее (делает видимой двойственную королевскую природу) и королевское будущее (предчувствует трагический финал своего господина).

Будучи нераздельно связан с королевским сакральным телом, которое должно вскоре покинуть Лира, Шут чувствует приближение и своей кончины. Все мысли Шута в «Короле Лире» вращаются вокруг одного желания: выжить. Выживание вопреки нищете, выживание в укрытии и выживание через физическое продление рода — вот основные темы его размышлений, реплик, песенок.

Несмотря на жажду жизни, силы и остроумие Шута день за днем истощаются: шутки становятся более мрачными и плоскими. Истощением сил объясняется и «женоподобность» Шута: его плаксивость и бесхарактерность. У Шекспира нередко героические мужи накануне своей гибели изображались женоподобными. Достаточно упомянуть Юлия Цезаря из одноименной пьесы Шекспира: накануне его убийства Кассий вспоминает, как тот чуть не утонул в реке Тибр и как был жалок во время приступов болезни (Акт I, Сц. 2). Аналогичным образом, слабость и плаксивость Шута в «Короле Лире» — знак того, что пробил его последний час.

Охарактеризовав таким образом Корделию и Шута и убедившись, что их появление около Лира является знаковым, подробнее обрисуем, как меняется наружность Лира на протяжении пьесы.

В первых трех актах Лир пытается удержать королевский статус и регалии. Он лишается королевского венца, но остается горд, велеречив, носит дорогие одежды и держит при себе Шута и свиту из ста рыцарей. Во время бури настрадавшийся Лир начинает лучше понимать свою человеческую природу. Он впервые молится об обездоленных, сочувствует сопровождающему его продрогшему Шуту. В приступе раскаяния Лир срывает с себя остатки королевского облачения, уравнивая себя с обнаженным нищим — бедным Томом, — которого встречает в хижине.

К IV акту, когда исчезает Шут, Лир интериоризирует некоторые его качества, сам становясь немного похожим на скомороха: приобретает безумный вид, начинает отпускать шутки, хотя и не очень удачные: называет,

например, жестоко ослепленного Глостера «слепым Купидоном». Лир также начинает величать себя не только королем, но также шутом и глупцом («a fool»). Вместо королевского венца он надевает венок из сорняков — символ безумца, — а тело прикрывает лохмотьями.

В середине IV акта Корделия возвращается и узнает, что Лир сильно преобразился. Она распоряжается, чтобы его одели в новые чистые одежды, и когда Лир просыпается, кажется, что он выздоравливает от перенесенной тяжелой болезни. Его сакральное тело бесследно пропало — и Лир впервые называет себя не королем и не шутом, а просто «человеком» («a very foolish fond old man»). Он говорит: «Прошу, не насмехайтесь надо мной: / Я только старый, глупый человек» (Пер. Щепкиной-Куперник [Шекспир, 1993]). И тут же подчеркивает слово «человек» еще раз, говоря: «И как я знаю то, что я — человек, так же я понимаю, что эта леди — мое дитя Корделия» (подстрочник мой. — *Е. Х.-Х.*; букв.: «For, as I am a man, I think this lady / To be my child Cordelia», Act IV, Sc. 7, ls. 69-70).

Переодевания Лира и смена его спутников позволяет нам визуально проследить, как осуществляется медленная десакрализация Лира. Его превращение из короля в обычного человека и утрата сакрального тела происходит на глазах у всего зрительного зала. Попытка вернуть на трон этого человека не может не оказаться фатальной: Корона теперь была бы для него непосильной обузой, насилием над его изменившейся природой.

В первой версии пьесы (ин-кварто) Шут то отходит от короля Лира, то снова приближается к нему, демонстрируя прежнюю привязанность. Иначе показаны взаимоотношения Лира и Шута в окончательной редакции (ин-фолио): по ходу действия Лир и Шут все сильнее отдаляются друг от друга. Это отдаление, как справедливо заметил Джон Керриган [Kerrigan, 1983, p. 223], становится практически необратимым в конце Ак. III, Сц. 2, когда Шут произносит «пророчество» — монолог, впервые в «Короле Лире» превращающий Шута в маргинальную фигуру комментатора. Хотя в Англии того времени Шуты нередко выполняли роль комментаторов, общающихся со зрителями, в «Короле Лире» этот ход использован лишь однажды: для того, чтобы быстро выделить Шута как непричастную к действию фигуру и подготовить его к выбыванию из общества Лира. Далее в Ак. III текста ин-фолио дистанция между Шутом и Лиром, теряющим королевскую стать, все стремительнее увеличивается.

Из шекспировских ревизий видно, что *главный герой «Трагедии Короля Лира» — это, по сути, «тандем» монарха и шута*. Такой тандем может быть двух видов: власть теряющий и власть приобретающий. Первый представлен Лиром и Шутом, последний — Эдгаром/Томом (монарх и «шут» в одном лице).

5. СТАНОВЛЕНИЕ МОНАРШЕГО ПРЕЕМНИКА

У Шекспира возвращение Лира к власти тем более невозможно, что в ходе пьесы драматург методично описал становление монаршего преемника. Как мы помним, в первой версии «Короля Лира», которую шекспировская труппа представила августейшему вниманию Якова I, преемником Лира являлся герцог Олбани из династии Стюартов. Такая концовка существовала недолго.

На подмостках театра «Глобус» Шекспир продолжал совершенствовать пьесу, в результате чего «Историческая хроника Короля Лира» превратилась в «Трагедию Короля Лира». В новой версии пьесы преемником короля становится Эдгар, добропорядочный сын Глостера, претерпевший клевету со стороны своего единокровного брата Эдмунда. В основных чертах история Эдгара оставалась прежней: он вынужден был скрываться под видом безумного Тома из Бедлама, побираться, претерпевать унижения и нужду и — несмотря на все невзгоды — сохранить высокую нравственность. Но теперь эта история представлялась как своеобразная инициация, которую необходимо было пройти новому монарху.

Трудная школа жизни Эдгара сравнима с той, которую в ранее написанной пьесе «Генрих IV» проходил Принц Уэльский — будущий Генрих V. Там воспитание нового монарха происходило не при дворе, а среди голи, бедноты и бражников в таверне. Два основных вида искушения, которые Принц должен был преодолеть, олицетворяются двумя персонажами, изображенными в традициях моралите: Готспером (воинственность) и Фальстафом (разгулье). Готспера Принц побеждает в первой части пьесы, а от Фальстафа отказывается во второй. В конце пьесы Генрих IV, лежащий на смертном одре, благословляет принца, своего сына, на царствование. Эдгар, однако, не может унаследовать Корону, получив ее из рук прежнего монарха: он не является сыном короля Лира. Становление Эдгара менее заметно глазу, оно смещено на второй план, почти за кулисы, в параллельную сюжетную линию.

В своем втором варианте пьесы «Король Лир», озаглавленном «Трагедия» (издано посмертно), Шекспир — как мы увидим ниже — *теснее переплел основную сюжетную линию с линией Глостера и совместил этапы нисхождения короля Лира с этапами мистического восхождения нового монарха — Эдгара из рода Глостеров*. Тем самым драматург исключил возможность возвращения Лира к власти и, стало быть, подчеркнул трагичность его королевской судьбы.

Предпосылки к повороту событий в пользу Эдгара имелись уже в варианте ин-кварто (Сц. 6 из 24-х, которой соответствует Ак. II, Сц. 1 современных изданий). Хотя Эдгар не приходится Лиру родным сыном, между этими героями имеется крепкая духовная связь, которую в начале пьесы как бы невзначай оглашает Регана, средняя дочь Лира. Навещая старого Глостера, она выслушивает его жалобы на то, что его сын Эдгар, якобы, замышлял его убить. В ответ Регана удивленно восклицает: «Отцовский крестник вас убить задумал? / Кому отец мой имя дал? Ваш Эдгар?» (Перевод М. Кузмина [Шекспир, 2008]). Эти сведения об Эдгаре как о крестном сыне Лира, «за ненадобностью» выпадающие из многих современных постановок, самим Шекспиром сохранены во всех редакциях «Короля Лира». Понятно, что, будучи крестным сыном короля, Эдгар может законно унаследовать сакральное королевское тело, когда все прямые наследники перестали служить Короне.

Когда Лир оставил трон пустым, всё в его королевстве стало погружаться в хаос. Образным выражением этого метафизического беспорядка, в который пришла вся вселенная Лира, явилась буря, разразившаяся к середине пьесы (начало Акта III). Чтобы усмирить разбушевавшиеся стихии, требуется устранить главную причину всех расстройств, то есть найти обезглавленному

государству достойного правителя или хотя бы кандидатуру на этот пост — что и свершается в сцене укрытия, немедленно следующей за сценой бури.

Вынужденно, из-за одолевающего их ненастья, под одним кровом собрались Эдгар (он же Том) и Лир с Шутом. Эта встреча — узловой момент, связующий две династии: Лира и Глостера. В укрытии передается сакральное тело от уходящего короля королю нарождающемуся, хотя сами участники этого мистического действа не осознают значения происходящего. Чтобы передача сакрального была заметна глазу, Шекспир вновь притягивает взоры зрителя к фигуре Шута. В укрытии — что хорошо просматривается в редакции ин-фолио — Шут (= одна из проекций мистического королевского тела) блекнет, теряется и окончательно сходит «на нет». Как это происходит?

В укрытии функции Шута берет на себя Эдгар/Том. Вытеснение Шута Бедным Томом реализовано почти физически: когда Шут, спасаясь от непогоды, впервые заглядывает в шалаш и неожиданно наталкивается на Тома, он пугается и, как выкуренный зверь, выскакивает обратно под дождь.

На Лира Том действует совершенно иначе: хотя его придворный Шут еще находится рядом, именно в Эдгаре/Томе несчастный король пытается найти свое «альтер эго», увидеть отражение своей судьбы. Лир спрашивает у Тома: «Ты отдал все своим двум дочерям / И стал таким?» (Акт III, Сц. 4; пер. Б. Пастернака [Шекспир, 2002]). Кроме того, единственным развлечением Лира, покуда он скрывается от бури, оказываются выходки не Шута, а Тома («философа», как его величает Лир), который несет веселую чепуху и поет песенки. Шут между тем стушевывается и отодвигается на задний план. Его шутки теряют остроту, его реплики звучат реже и реже. И когда Лир, изможденный от всего происшедшего, засыпает (то есть умирает как король), прося перенести ужин на утро, то Шут вторит ему: «А я лягу спать в полдень» (Ак. III, Сц. 6; Пер. Б. Пастернака). Это последние слова Шута. Произнесены они в самый разгар событий («полдень»), и после них Шут бесследно исчезает (он, образно говоря, «почил навеки»). Более Шута никто не увидит.

Собеседник Лира и Шута — Эдгар/Том — после этой знаковой встречи встает на путь возвращения и стремительного восхождения. Отныне показное безумие для него — пройденный этап. Теперь, став поводырем своему ослепленному отцу Глостеру и продолжая оставаться неузнанным, Эдгар вынужден сменить несколько обличий, каждое из которых быстро поднимает его по иерархической лестнице. Меняя говор, а затем и одежды, Эдгар из безумца преображается в крестьянина, в рыбака, в обнищавшего джентельмена, в безымянного рыцаря. Он в честном поединке побеждает своего клеветника, единокровного брата Эдмунда, и становится невольным свидетелем гибели старой королевской династии. Наконец, Эдгар оказывается единственным законным наследником имений Глостера и Короны Лира. Таков финал пьесы в окончательной шекспировской редакции, известной ныне как текст «ин-фолио».

6. НЕСКОЛЬКО СЛОВ В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подытоживая наши размышления, еще раз отметим, что шекспировский Лир — это королевская особа, чья трагедия не может быть в полной мере соотнесена с трагедиями обычных людей. Из всех пьес и историй о Лире

только у Шекспира показана мучительная, медленная десакрализация монарха (предавшего интересы Короны) и параллельное, не менее драматичное, становление нового короля (призванного Корону унаследовать). Эти две встречные линии — падение монарха и воспитание его преемника — наиболее четко проработаны в последней авторской редакции «Короля Лира», известной ныне как текст ин-фолио 1623 года.

При таком прочтении нововведения в историю о Лире, которые предложил Шекспир (и которые смущали читателей и зрителей начиная с Н. Тейта), не кажутся лишними или загадочными. Так, параллельная линия Глостера требуется для того, чтобы воспитать и в нужный момент представить обществу преемника Короны. Введение в пьесу Шута, постепенное его отстранение от Лира и исчезновение помогает сделать видимым мистический процесс медленной утраты Лиром его сакрального тела: ведь королевский Шут — по определению — может неотлучно находиться только при особе, обладающей этим телом. Наконец, пространственная несовместимость Шута и Корделии подчеркивает внутренний разлад Лира, мечущегося между двумя расколовшимися по его милости мирами: политики и частной жизни, узами родства.

Здесь мы предложили еще одно толкование шекспировского «Короля Лира» — толкование, которое зиждется на комплексе современных Шекспиру представлений о королевской власти и ее сакральной природе. Мы отнюдь не склонны настаивать на том, что это единственная возможная трактовка данной пьесы. Наша интерпретация не вступает в противоречие с другими работами, посвященными английскому драматургу, а скорее дополняет их.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Abrams R*. The Double Casting of Cordelia and Lear's Fool: A Theatrical View // Texas Studies in Literature and Language, 27: 4 (1985).

2. *Anshutz H. L*. Cordelia and the Fool // Research Studies, 32 (1964). P. 240–260.

3. *Boyce Ch.* Dictionary of Shakespeare. Hertfordshire (UK): Wordsworth Reference, 1996.

4. *Gill R*. Shakespeare's Sources // King Lear. Oxford: Oxford Univ. Press, 1994. (Series «Oxford School Shakespeare».)

5. *Greenblatt S*. <Preface and textual note to> King Lear // The Norton Shakespeare, based on the Oxford edition / Gen. ed Stephen Greenblatt. New York; London: W W Norton & Company, 1997. XIV + 3420 p.

6. *Kantorowicz E. H*. The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology. Princeton: Princeton UP, 1957.

7. *Kerrigan J*. Revision, Adaptation, and the Fool in «King Lear» // The Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of «King Lear» / Eds. G. Taylor and W. Michael Warren. N. Y. : Oxford UP, 1983.

8. *McDonald R*. The Bedford Companion to Shakespeare: An Introduction with Documents. Boston: Bedford Books, 1996.

9. *Shakespeare W*. King Lear: The Quarto Text, The Folio Text, A Conflated Text // The Norton Shakespeare, based on the Oxford edition / Gen. ed. Stephen Greenblatt. New York; London: WW Norton & Company, 1997.

10. *Walker I*. The Function of the Fool in «King Lear» // Conference of College Teachers of English of Texas, 1977. P. 32-41.

11. *Бахтин М. М.* VI. Функции плута, шута, дурака в романе // Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 411-418.

12. *Лучицкая С. И., Канторович Э.* Два тела короля. Очерк политической теологии Средневековья [Реферат] // История ментальностей, историческая антропология. Зарубежные исследования в обзорах и рефератах. М., 1996. С. 142–154.

13. *Пинский Л. Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971.

14. *Сидорова Т. А.* Власть и собственность английской короны в контексте теории корпоративности в интерпретации Ф. У. Мейтленда // Священное тело короля: Ритуалы и мифология власти / Отв. ред. Н. А. Хачатурян; Ин-т всеобщ. истории РАН; МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2006. С. 96–108.

15. *Хачатурян Н. А.* Сакральное в человеческом сознании. Загадки и поиски реальности. [Введение] // Священное тело короля: Ритуалы и мифология власти / Ин-т всеобщ. истории РАН; МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2006. С. 5–16.

16. *Шекспир У.* Король Лир (в переводе А. Дружинина). СПб., 2001.

17. *Шекспир У.* Король Лир (в переводе Б. Пастернака) // *Шекспир В.* Комедии, хроники, трагедии: В 2 т. / Вступ. статья и комм. Д. Урнова. М., 2002. Т. 2. (Серия «Бессмертная библиотека».)

18. *Шекспир У.* Король Лир (в переводе М. Кузмина). [Электронный ресурс]: URL: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/shks_lear1.txt. (Дата обращения: 30.05.2013).

19. *Шекспир У.* Король Лир (в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник) // *Вильям Шекспир*. Трагедии. СПб., 1993.

Поступила в редакцию 31. 05. 2013

С. Б. КОРОЛЕВА

СПОСОБЫ СХВАТЫВАНИЯ МИРА: «МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ ДРАМЫ» ДЖ. БАЙРОНА В ТРАКТОВКЕ И. А. БУНИНА

Статья посвящена интерпретациям И. А. Буниным «метафизических» драм Байрона. Бунина-переводчика всегда привлекало творчество английского поэта, но, в отличие от романтического и реалистического байронизма русских классиков, байронические мотивы у Бунина звучат более приглушенно, утратив свою прежнюю напряженность.

Ключевые слова: Дж. Байрон, И. А. Бунин, «метафизические» драмы, метатекст, художественные миры, байронизм.

И. А. Бунин обратился к переводам из Байрона в самом начале 1900-х годов. В. Н. Муромцева-Бунина указывает, что Бунин начал работать над переводом «Манфреда» в 1900 году, в 1902 году «задумал переводить и «Каина»» и в 1908 г. обратился к мистерии «Небо и Земля» [Муромцева-Бунина, 2007, с. 186, 212, 421][1]. Переводы были опубликованы в 1904 (в «Знании»), 1907 (в «Шиповнике») и в 1909 (в альманахе «Земля») годах соответственно. В той методичности, с которой Бунин перевел именно эти три произведения Байрона, прослеживается мысль об их близости, — мысль, со всей очевидностью воплощенная в издании переводов одной книгой в 1914 году.

Переводческий выбор явился, конечно, неслучайным. Россия переживала «заметный с конца девятнадцатого века и все усиливающийся новый поворот к Байрону» [Веселовский, 1914, с. 316]. Байроновские тексты читались политически, философски, религиозно, — и с религиозно-философской точки зрения особый интерес представляли для русской публики именно «метафизи-

---

[1] О двух переводах есть и свидетельства самого Бунина. Он упоминает о них в интервью газете «Одесские новости» в декабре 1902 г. («Я перевожу теперь «Каина» и «Манфреда»») и говорит о своих трудностях в связи с ними в переписке с К. П. Пятницким, опубликованной в 2003 г. в книге «И. А. Бунин. Письма. 1885–1904». Показательно письмо к Пятницкому от 7 марта 1904 года, в котором Бунин признается в том, что «“Каин” доставил» ему «много неприятных минут», и поясняет: «Чувствую, что все не то. <…> Могу представить “Каина” к августу, а “Дон-Жуана” — к сентябрю. <…> Если же это Вам неудобно, разрешите мне совсем не представлять “Каина”, а заняться только “Дон-Жуаном”…» [Бунин, 2001, т. 2, с. 463; Бунин, 2003, с. 417-418]

ческие» драмы. Об общем интересе к ним свидетельствуют, в частности: факт и история написания Чайковским симфонии «Манфред» [Усманова, 1991, с. 133], попытки Рахманинова дать свою музыкальную версию этого произведения, общий энтузиазм в связи с постановками байроновского «Манфреда» на русской сцене — Немецким театром в 1884 г. и Московской филармонией в 1902 году. Постановки «Манфреда» породили желание увидеть на сцене «Небо и Землю» и «Каина». О возможности их сценического воплощения пишет Немировичу-Данченко Станиславский в январе 1907 года.[1]

Это общее притяжение «эпохи» к Байрону было не единственным импульсом, формировавшим выбор Бунина-переводчика. В его ранних произведениях ясно прочитывается воздействие традиции русского байронизма. Байронические мотивы «гордости и силы», отчуждения и одиночества, вселенского бунта и неизмеримого отчаяния, в русле общих особенностей романтического и реалистического байронизма Пушкина и Лермонтова, Тургенева и Достоевского теряют у Бунина свою предельность, смягчаются, делаются переменными.

С Байроном у Бунина есть и свои, особые точки соприкосновения: особое, идеализирующее, восхищенное восприятие природы. Косвенно это подтверждается многими дневниковыми записями Бунина, в которых говорится о «мучительной» красоте природного мира, и особыми отношениями между природой и человеком, характеризующими бунинский мир в произведениях как раннего, так и зрелого периодов творчества [См.: Смирнова, 1991; Степун, 2001, с. 392; Мраморнов, 2000]. Например, в рассказе «Тишина» (1901), связанным с путешествием в Альпы «по следам» Манфреда, «товарищ» рассказчика восхищается сценой заклинания Манфредом Девы Гор и, переходя от воспоминаний о байроновской поэме к своим ощущениям, восклицает: «До чего это понятно — обожествление природы!»

Привлекательность творчества Байрона в восприятии Бунина заключалась и в мировоззренческих особенностях, свойственных «метафизическим» произведениям английского поэта. По свидетельству А. Бабореко, Бунина «захватила <…> грандиозность философского замысла мистерий «Каин», «Небо и земля» и драматической поэмы «Манфред», идея постижения тайн мира» [Бабореко, 1968, с. 75]. В позднем философском эссе «Освобождение Толстого» Бунин вслед за Алдановым цитирует слова Байрона о том, что «мысль есть ржавчина жизни», что «рассуждение противно природе человека», что «рассуждение — демон», и утверждает, что «одно из значений “Войны и мира”» — в «борьбе Толстого против байроновского демона». Однако, для Бунина важно и другое: борьба эта сущностна для Толстого и князя Андрея, что «рассуждение» в борьбе-диалоге с инстинктом, интуицией «привело их обоих к «звездному небу» [Бунин, 2009, т. 7, с. 154]. Во главу угла байроновского мировоззрения Бунин ставит здесь парадокс человеческой «мысли», уводящей человека от «блаженства», от Бога, от единства с миром и снова, через путь рассудочного познания, подводящего к Нему[2].

---

[1] Как известно, постановка «Каина» в 1907 году была запрещена и осуществилась под руководством Станиславского уже в Советской России в 1920 году.

[2] Ср.: «байронические» стихотворения Бунина «Сатана Богу» (1903–1906), «Джордано Бруно» (1906), «Каин» (1906 — 1907), «Прометей в пещере» (1909).

Между тем, основополагающие черты художественных миров в оригинальных текстах и метатекстах несколько отличаются друг от друга — сами пути, которыми идут к «схватыванию» себя и мира герои в «метафизических» драмах Байрона и в их бунинских переводах различны. Попробуем пристально вчитаться в байроновские *«Manfred»*, *«Cain»* и *«Heaven and Earth»* и в бунинские «Манфреда», «Каина» и «Небо и Землю».

Сема «знание» имеет большую степень языковой выраженности в «метафизических» драмах Байрона. Многочисленность использования слов с корнями «know-», «wis-», «scient-» делает излишним точный их подсчет. О высокой степени ее выраженности можно судить уже по первому солилогу Манфреда: в нем три раза используются слова с корнем «know-», два — с корнем «wis-», один — с корнем «scient-»; к этому синонимическому ряду относятся и слова «philosophy», «thought» и «mind», так же звучащие в солилоге. Появление в нем этих слов указывает на актуализацию у Байрона трех компонентов знания, заложенных в английской культуре: «знание высшее» (knowledge), знание практическое (wisdom) и знание научное (science). Все три компонента актуализованы и в мистерии «Каин»: об этом можно судить по использованию слов «know» и «judge» в первом монологе Каина; слов «see», «hear», «feel», «look», «seem» (соотносимых как со знанием практическим, так и со знанием научным), а также «knowledge», «understand», «mind» (соотносимы с «высшим знанием»); слова «wisdom» в реплике Люцифера о змие (акт I, сцена I). Чрезвычайная частотность использования слов этого синонимического ряда в мистерии свидетельствует о важности занимаемого семой «knowledge» места в смысловом поле «Каина». В мистерии «Небо и Земля» заметное уменьшение количества слов, выражающих эту сему, а также употребление слов иной семантики для выражения нерационального способа познания, указывает на сдвиги в байроновском художественном мире. В первой реплике Аны слова со значением «знание — познание» отсутствуют, уступая место слову «любовь» (love). В мистерии впервые они появляются в реплике Аны о страхе, оформляя характерное для мистерии противопоставление «know — feel». В этом противопоставлении рациональный способ познания, выражаемый словами с корнем «know-», представляется предельно ограниченным, тогда как нерациональное «вчувствование» дает возможность некоторого глубинного познания.

Функционирование слов синонимического ряда «knowledge» в контексте солилога Манфреда позволяет говорить об особенностях байроновского понимания познания, каким оно предстает в «метафизических» драмах. Солилог Манфреда можно условно разделить на три части в соответствии с предметом речи. Первая его часть представляет собой размышление героя о своем состоянии: «My slumbers — if I slumber — are not sleep / But a continuance of enduring thought, / Which then I can resist not: in my heart / There is a vigil, and these eyes but close / To look within» [Byron, 1859, v. 2, p. 90]. В речи Манфреда рисуется образ погруженности в процесс нескончаемого самопознания; он характеризуется отделением человека от объективно-природного мира (my slumbers) и противоборством (resist) личностно-целостного «я» «мысли». В то же время этот процесс предстает определяемым раздельными действиями «ума» (mind) (рациональное познание), «сердца» (heart) (нерациональное познание) и «глаз» (eyes) (эмпирическое познание). В конце солилога значение

нерационального познания снова актуализуется в концепте через глагол «feel» (чувствовать): «I <…> feel the curse to have no natural fear…» Местоимение «these» подчеркивает мыслительное разделение телесного и духовного в человеке; с другой стороны, сам процесс самопознания вырисовывается как физиологический (heart, eyes, look). Физиологичность характера познания указывает на эмпирические корни байроновских представлений о способах познания мира. Подтверждение этому находим в дальнейшем исследовании концепта.

Следующая часть солилога сосредоточена вокруг библейского образа древа знания: «But grief should be the instructor of the wise; / Sorrow is knowledge: they who know the most / Must mourn the deepest o'er the fatal truth, / The tree of Knowledge is not that of Life»[Byron, v. 2, p. 91]. Слово «wise», стоящее здесь в одном ряду со словом «know», следует понимать как «знающий», «обладающий большими познаниями». Через подключение к библейскому контексту сема «знание (познание)» приобретает здесь мифологическую глубину; словосочетание «fatal truth» несколько изменяет библейские смыслы, акцентируя значение трагической архетипичности в противопоставленности знания и жизни, знания и счастья. В контексте первой части солилога знание вырисовывается, в первую очередь, как знание о себе, а не о мире. Подтверждение такому пониманию знания находим в третьей части солилога, утверждающей бесполезность человеческих знаний о мире: «Philosophy and science, and springs / Of wonder, and the wisdom of the world, / I have essay'd, and in my mind there is / A power to make these subject to itself - / But they avail not…» [Byron, v. 2, p. 91] Здесь в байроновский концепт входят значения «философия» и «наука», «мистические знания» (springs of wonder) и «искусность в магии» (wisdom of the world). Глагол «essay» (испытывать) несет в себе следы эмпирической философии; слова «power» и «subject» актуализуют семы активности и пассивности в отношении человеческого «духа» (mind) и внешнего мира, соответственно.

В русском метатексте, при сохранении основных акцентов, происходят существенные смысловые сдвиги. Первой части солилога соответствует русское: «Ночь не приносит мне успокоенья / И не дает забыться от тяжелых, / Неотразимых дум: моя душа / Не знает сна, и я глаза смыкаю / Лишь для того, чтоб внутрь души смотреть» [Бунин, 2001, т. 1, с. 324]. Человек здесь предстает не полностью отделенным от природного мира в процессе самопознания, но вовлеченным в него: «ночь» у Бунина оказывается субъектом действия, воздействующим на человека. Противостояние «я» — «мысль», переданное в слове «неотразимый», смягчается на грамматическом уровне: «мысль» не отделяется от «я» в структуре сложноподчиненного предложения, но объединяется с ним в структуре простого. Приобретая форму множественного числа (дум), слово «мысль» перестает соотносится с «духом» человека (в его отделенности от человеческой личности), как это обычно происходит у Байрона, но прямо относится к человеческой личности. Байроновская эмпирическая физиологичность находит отголоски в словах перевода «глаза», «смотреть», однако в целом это значение снимается употреблением слова «душа» на месте английского «heart». Соответствие английскому «these eyes but close» русского «я глаза смыкаю» снимает значение разделенности телесного и внутреннего в человеке и также смягчает байроновскую сему физиологичности.

Бунинский перевод второй части солилога более точно воспроизводит смыслы оригинала, однако и здесь наблюдаются расхождения: первое из них носит преобладающе языковой характер, так как обусловлено несовпадениями значений слов «wise» и «мудрый» («Но скорбь — наставник мудрых»). Второе расхождение касается семы архетипичности — фатальности в концепте: в переводе она теряет остроту байроновского звучания в связи с непереведенностью слова «fatal», а также в связи с соответствием английскому «must» русского «должен был», предполагающего меньшую степень обязательности.

В переводе третьей части солилога смысловые расхождения оригинала и перевода снова, как и в переводе первой части, касаются значений эмпиричности человеческого познания, разделенности и активности познающего человеческого «духа». Так, английскому «essay'd» соответствует русское «познал», исключающее эмпирические отзвуки оригинала; байроновская фраза «in my mind there is a power to make these subject to itself» в переводе звучит как «все постиг мой разум». Бунинский метатекст уходит от остроты звучания сем власти и подчинения в отношении человеческого познания; форма множественного числа «these» преобразуется в цельность «все», представляющую области знания не в их разделенности, но в их единстве. Если Байроном ум рисуется «местом» приложения, осуществления нечеловеческой, неличностной силы (a power) и тем самым определяется в противоречии «личного» и «неличного» (божественного), то у Бунина ум предстает преимущественно частью человеческой личности (мой разум). Как в переводе второй части, в переводе третьей точкой расхождения смыслов оригинального текста и метатекста является также соответствие слов «wisdom» и «мудрость».

Напряжение в бунинском изображении познания по сравнению с английским оригиналом несколько ослаблено и тем, что бунинский метатекст стремится к сохранению смысловой иерархии, заложенной в русской национальной культуре и выраженной корнями *зна-* и *вед-*. Так, о «горечи униженья» Манфред говорит «изведал», о смерти — «не ведая, что значит смерть», о земной мудрости — «познал». По всей видимости, в движении к большей целостности изображения процесса познания и человека в метатексте проявляются духовные искания эпохи, тогда как разнесение употреблений слов с корнями *вед-* и *зна-*, а также значения слов с корнем *мудр-* обнаруживают преимущественно следы национальной концептосферы. В движении же к вовлечению человека в природный мир, которая столь резко не совпадает с тотальной отчужденностью его ото всех в оригинале, обнаруживается собственно бунинская картина мира.

В центре байроновского «концепированного» познания стоит «дух» (mind) — мыслительная, неконечная и внеличная субстанция. Она предстает глубинным субъектом и инициатором познавательной деятельности человека, сообщающим основное движение и «жажду познания» его мыслительной деятельности. Вторым субъектом познания у Байрона предстает человеческая личность как таковая. Она, в совокупности своих телесных и духовных качеств, определяется как конечная и личностная сущность, познающие усилия которой направлены на конкретность человеческого внутреннего мира, окружающего природного мира и мира культурного, общечеловеческого. Неоднозначная соотнесенность субъектов познания определяет напряжен-

ность отношений между ними, выражаемую в словах «resist» и «power». Она порождает ощущение трагического разрыва между личностью и «духом», творящим свою волю и осуществляющим свои пути в ней. В основе этого разрыва лежит байроновская концепция противостояния «духа» телу, находящая выражение в его философских размышлениях и творчестве. Разрыв приводит к пониманию неполноты, сущностной ограниченности познавательных возможностей человека. Это понимание, рождаемое из столкновения «порывов» «духа», прикованного к телу, и конкретных познавательных действий личности, также ощущается трагически.

В драме «Манфред» (акт I, сцена I) в речи героя этот «дух» получает наименования «the mind», «the spirit», «the Promethean spark», «the lightning of my being». Здесь же четко оформляется и значения противостояния «духа» телу и плененности «духа» телом во фразе «though coop'd in clay». Каждое из этих «имен» вносит свои смысловые оттенки: слово «mind» указывает на его познавательные функции, с одной стороны (в значении «разум») и на его «сокровенную» сущность, с другой (в значении «душа»). Слово «spirit» связывает «разум» с Божественным духом, выдвигая на первый план его внеличностность и бессмертие. Словосочетание «Promethean spark» проявляет античные (стоические) источники байроновского мировоззрения и вводит в образ значение сопротивления. Последнее наименование привносит в образ драматичность, актуализуя в подтексте семы «удара», «разрыва», противостояния тьме и т. п. В бунинском метатексте не актуализуются значения «душа» и «разум», значение плененности духа телом смягчается: в русском варианте Манфред говорит о «бессмертном духе», «наследье Прометея», «огне, во мне зажженном», и «облеченном земною перстью». Как видим, Бунин не переводит английское «mind» и передает слово «coop'd» (заключенный в тюрьму, в клетку) словом с другой семантикой — «облеченный»: значение плененности (насилия) при этом заменяется значением внешнего покрова, трагичность противостояния «духа» телу приглушается. Страдательная форма причастия «зажженный» отсылает к какому-то «высшему» субъекту (Богу), соответствия чему в английском тексте мы не находим.

В мистерии «Каин» герой (акт I, сцена I) говорит Люциферу: «Thou speak'st to me of things which long have swum / In visions through my thought: I never could / Reconcile what I saw with what I heard /… / …I feel the weight / Of daily toil, and constant thought: I look / Around a world where I seem nothing, with / Thoughts which arise within me, as if they / Could master all things…» [Byron, 1859, v. 2, p. 389]. В реплике Каина проявляются все те же два субъекта познавательной деятельности: «я» и «мысль» (разум). Основу их отношений составляет различие в сферах деятельности, в способах действия и в возможностях. Сфера деятельности «мысли» определяется как внутреннее (психическое) поле личности, особенно четко на это указывает фраза «thoughts which arise *within me*…» По отношению к личности «мысль» вырисовывается как активный субъект по отношению к столь же активному субъекту: в этом смысле происходит постоянное столкновение двух «субъектов» во внутренней сфере человеческой психики. Мысль, действуя в этом «внутреннем» поле, порождает образы (things) и «видения» (visions), заставляет человека почувствовать свою «тяжесть» и, «поднимаясь» в нем, порождают ощущение неограниченных возможностей (master all things). Личность, направляя свое внимание в

это внутреннее поле, «чувствует» тяжесть мысли, чувствует работу «духа» в себе. В сферу ее деятельности, в то же время, входит и внешний мир: «я» оглядывает мир (look around a world), всматривается и вслушивается (see, hear) и делает умозаключения (reconcile, seem). Работа «духа» вырисовывается как свободно-творческая: на это указывают глаголы «swim», «arise» и существительное «visions». Работа личности, напротив, основана на фиксировании, анализе и рациональном обобщении эмпирических ощущений. К глаголам, выражающим значение эмпирического познания, относятся «see», «hear», «feel» в сочетании со словом «weight»; к глаголам, выражающим значение рационального обобщения, контекстуально относятся глаголы «reconcile» и «seem». Между работой «духа» и сознания личности у Байрона существует трагический разрыв, укорененный в трагической противопоставленности «духа» телу. Это разрыв в понимании (диалоге) между ними: сознание, связанное с телом (еще одна «глубина» байроновских глаголов ощущений), может чувствовать работу «духа», но не может постигнуть, определить ее, — не может вступить с ним в полноценный диалог. Разрыв проявляется в несовпадении «истин», предлагаемых человеческим сознанием, с одной стороны, и «духом», с другой: «дух» говорит о том, что он «может управлять всем», сознание утверждает, что человек в мире — «ничто». Этим разрывом и несовпадением определяется трагичность байроновской «жажды познания» — бесконечных стремлений и возможностей «духа», прикованного к телу и ограниченного возможностями человеческого сознания. Со значением этого трагического разрыва-несовпадения связана форма сослагательного наклонения во фразе «as if they could…».

В бунинском метатексте значения эмпирически-рационального познания личности и активности «духа» звучат ослаблено, острота трагичности разрыва-несовпадения «духа» и сознания приглушается. В русском переводе Каин говорит так: «Ты говоришь о том, что хоть неясно, / Но уж давно в моем уме носилось: / Я никогда не мог согласовать / Того, что видел, с тем, что говорят мне. /… / …я томлюсь / В трудах и думах; чувствую, что в мире/ Ничтожен я, меж тем как мысль моя / Сильна, как бог!» (Бунин, 2001, т. 1, с. 290]. Английскому «I heard» соответствует здесь русское «говорят мне», уходящее от сем активности личности («я» предстает не субъектом, но объектом высказывания и действия) и эмпиричности ее познания. Английскому «I feel the weight…» соответствует русское «я томлюсь…», сходным образом преобразующее сему эмпирического ощущения в сему эмоционального состояния. Бунинский перевод не содержит фразы, соответствующей байроновской «I look around…», снова уходя от семы эмпирического познания. Основной смысловой сдвиг в переводе фразы «I seem» одной словоформой — «чувствую» — касается подмены значения представления-умозаключения значением чувствования. Соответствие русского «ничтожен» английскому «nothing» подменяет сему сущности семой качества, в связи с этим трагичность осознания своей «ничтожности» личностью несколько приглушается. В передаче на русском языке заключительных рассуждений Каина о «духе» тоже содержатся существенные смысловые сдвиги: бунинский перевод не содержит фразы, соответствующей английскому «which arise within me», уходя от байроновского акцента на значении активности работы «духа» в поле человеческого психики. Напротив, фраза перевода «мысль моя» объ-

единяет двух байроновских субъектов познания — «дух» и сознание личности — в единый субъект. Бунинский перевод исключает и столь важную для байроновского текста форму сослагательного наклонения, утверждая тем самым возможность осуществления неограниченных возможностей «духа» в человеческом сознании. Это утверждение подчеркнуто восклицательной интонацией и фигурой сравнением «мысли» с богом. Точкой поворота к такому объединению «духа» и сознания личности в метатексте Бунина (по сравнению с оригиналом) служит «душа», о чем свидетельствует отказ от глаголов эмпирического познания, связанных с телесными ощущениями, в пользу глаголов чувствования (эмоционального состояния).

Это замещение телесности эмоциональностью, тенденция к объединению «духа» и сознания личности, осуществляемая через «душу», представляются соотносимыми с собственно бунинской концепцией человека, какой она ясно вырисовывается в его публицистике 1920-х годов, и тесно (по всей видимости, генетически) связанной с христианским пониманием человека, которое Бунин наследует из русского языка и культуры.

Бунинский перевод указывает еще на несколько существенных смысловых сдвигов в метатексте по отношению к оригиналу: его заключительная фраза «сильна, как бог» не передает английской семы власти-управления (master), заменяя ее семой силы (с оттенком «благости», вносимым сравнением «как бог»). В переводе формы множественного числа в словах «things» и «visions» замещаются формой единственного числа «то», указывая на соответствие значения аналитичности познания мира (выраженного через грамматическую форму) в оригинале значению познания мира в его цельности в переводе.

Если в философско-психологических репликах «метафизических» драм у Байрона познание есть процесс и результат действий двух субъектов, то основные языковые оформления способов познания в них указывают на наличие одного субъекта, выстраивающего картину мира в драмах[1]. Этот субъект характеризуется аналитичностью и пластичностью мышления; важнейшими способами его познания являются эмпирическое и рациональное.

В философско-психологических репликах в драме он проявляется как «я» персонажей, противопоставленное «духу», действующему во внутреннем поле их психики. В этих репликах он получает свое речевое оформление и теоретическое осмысление — в частности, в речи Манфреда в самом конце драмы «Манфред», обращенной к Духу: «My past power/ Was purchased <…>/ But by superior science — penance, daring,/ And length of watching, strength of mind, and skill/ In knowledge of our fathers…» Человеческое сознание измеряется здесь способностью наблюдения (watching) и рассуждения (strength of mind), количеством и качеством «высших» знаний и умений (skill in knowledge) о мире и себе (слово «penance» указывает на обращенность внимания внутрь) и волей, в которой значение стремления (движения) сочетается со значением борьбы-сопротивления (daring). Словосочетание «superior science» утверждает возможность «сверхчеловеческого» познания при условии «сверхчеловеческих» волевых устремлений и труда. В то же время, слова «penance» и «daring» намекают на трагическую борьбу в человеке «духа» и «тела» и, тем самым, на ограниченность его познаний.

[1] Это связано с проблемой отношений автора и текста и проявления автора и героя в тексте.

В бунинском метатексте трагические оттенки познания не актуализуются: в переводе отсутствует соответствие английскому «penance», слово «daring» переводится словом «воля», в котором значения борьбы-сопротивления звучат не так явственно. Вместе с тем, в переводе приглушается и значение «сверхчеловечности»: английскому «superior» соответствует русское «могучий». Таким образом, в русском метатексте намечается движение к приглушению противостояния «духа» телу и «духа» сознанию. Как увидим из дальнейших наблюдений, это связано со сдвигами в языковом оформлении способов познания личностью мира и себя в переводе и, в пределе, со сдвигами в представлении о качествах и сущности сознания.

В языковом оформлении представления мира в байроновских «метафизических» драмах проявляется один субъект познания — личностное сознание. Основными характеристиками его способов познания являются аналитичность, эмпиричность и пластичность. Мир при этом предстает в качествах разложимости на элементы, материальности и вещественности (геометричности). Так, в драме «Манфред» герой, восхищаясь красотой Альпийских гор (акт II, сцена II), произносит: «It is not noon — the sunbow's rays still arch / The torrent with the many hues of heaven, / And roll the sheeted silver's waving column / O'er the crag's headlong perpendicular…» В этом высказывании радуга предстает геометрической (пластической) «аркой», разложимой до «лучей» (rays); в красках неба подчеркивается их многочисленность и отделенность друг от друга (many). Поток (torrent) пластически и материально изображается «катящим» «колеблющуюся» «колонну» из «серебра», «обернутую» в лучи радуги. Схожим образом, утес предстает в своей телесной ощутимости и геометричности — как «перпендикуляр», вертикальность которого подчеркивает словом «headlong», этимологически и морфемно связанном с телом человека (head).

У Бунина смысловые сдвиги в передаче этого описания природы радикальны; его Манфред говорит о природе так: «Еще не полдень: радуга сияет / В потоке всеми красками небес, / И серебром блистает столп потока, / Свергаясь с высоты…» Радуга в русском метатексте не разлагается на элементы, но воспринимается в своей целостности; ее пластическая характеристика в тексте оригинала замещается характеристикой световой («сияет»). Обозначение многочисленности «красок небес» через слово «все» несет в себе сему объединенности. Поток также получает световую характеристику («блистает») на месте материально-пластичного «катит». Материальность, геометричность слов «столп» и «серебро» смягчается отношениями сравнения между ними. Последняя фраза перевода уходит от значений геометричности и материальной телесности байроновского текста, заменяя конкретные существительные байроновского текста деепричастием, указывающим на движение вниз, и абстрактным словом «высота».

Как видим, в бунинском метатексте вырисовывается иная картина мира, заявляет о себе иное мировосприятие, основанное на иных способах познания. Атомистичности, материальности и геометрической пластичности в картине мира байроновских «метафизических» драм соответствует большая цельность и одухотворенность (органичность) картины мира у Бунина. В основе байроновского мировосприятия, каким он вырисовывается в этом отрывке, лежат такие способы познания как рациональный анализ и эмпи-

рические ощущения. В бунинской трактовке проявляется и другой способ познания — вчувствование, созерцание. Подтверждение этому находим и в других соответствиях метатекста и оригинала. Представляется, что замена пластических характеристик световыми в метатекстах определена особенностями бунинской картины мира, выраженными, в частности, в цвето-световом способе описания природы (в произведениях 1900-х годов) и связанными с представлением о мире как об одухотворенной иерархической целостности. Движение к познанию мира в его целостности, намечаемое в метатекстах по сравнению с оригиналом и связанное и созерцательным мировосприятием, соотносится, в то же время, не только с собственно бунинской концепцией человека и природы, но и с идеями об интуитивном, внерациональном познании и «цельном знании», характеризующими эпоху начала XX века в России (и за рубежом).

В мистерии «Каин» герой, восхищаясь миром (акт II, сцена I), восклицает о Боге: «How beautiful you are! how beautiful / Your works, or accidents, o whatsoe'er / They may be! Let me die, as atoms die / (If that they die), or know you / In your might and knowledge!» Пытаясь определить предмет своего внимания, герой говорит о «творениях», «свойствах», «могуществе» и «знании» Бога — и тут же вспоминает об «атомах» как мельчайших элементах, до которых можно разложить тварный мир. Обращает на себя внимание не только это соединение материалистического взгляда на мир с религиозной концепцией в речи Каина, но и значение подчеркнутой множественности элементов мира (вещественность, атомистичность мира), и попытки максимально точного рационального определения сути в словах. Попытки эти четко обозначают границы человеческого знания: фраза «whatsoe'er they may be!» актуализует в отрывке сему непостижимости, таинственности бытийных основ мира. В метатексте Бунина значение «пороговости» проявлено в меньшей степени; ослаблены и значения рационального и аналитичного (атомистического) постижения мира. У Бунина Каин говорит так: «Как дивны вы и как прекрасны ваши / Создания! Пусть я умру, как атом, / Быть может, умирает он! — иль ваше / Величие постигну!» Байроновские слова «might» и «knowledge» передаются в переводе единым «величие»; акцентированное и в попытках определения бытийных «истин» в словах «works», «accidents» и во фразе «whatsoe'er they may be!», значение рационального познания теряет свою остроту в передаче их единым «создания». Значение атомистичности, аналитичности познание так же ослаблено формой единственного числа в слове «атом» (соответствует форме множественного числа в оригинале).

Таким образом, в характер познания как основного способа освоения мира и себя человеком в «метафизических» драмах Байрона определяется двойной перспективой субъектов познания — человеческого сознания, связанного с телом, и бесконечного «духа», «заточенного» в теле. Между сознанием и телом у Байрона существует разрыв, обнаруживаемый, прежде всего, в различии ведущих способов познания мира личностью и его духом. Разрыв ведет к трагическому ощущению предельной ограниченности человеческих знаний в сравнении со скрытыми устремлениями и возможностями «духа». Это явствует из философских реплик персонажей. Сама же структура художественного мира «метафизических» драм Байрона, взятая с этой точки зрения, предстает основанной на телесно-геометриче-

ском способе изображения и, следовательно, является порождением одного субъекта «схватывания» мира — познающего сознания. В переводе Бунина разрыв между человеческой личностью и его «духом», обнаруживаемый в философских репликах персонажей, предстает менее глубоким. На уровне же целостности художественного мира «схватывание» вещей происходит не столь аналитично и эмпирически, как в оригинальных текстах, но более образно, целостно, интуитивно.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Byron Lord*. Complete Poetical Works : in 3 vols. L. : George Routledge and Sons, 1859.

2. *Бабореко А.* И. А. Бунин о переводах // Мастерство перевода. Сб. ст. 1966 / под ред. К. И. Чуковского и др. М., 1968.

3. *Бунин И. А*. Собрание сочинений: в 2 т. Калининград, 2001.

4. *Бунин И. А*. Письма. 1885–1904. М, 2003.

5. *Бунин И. А*. Собрание сочинений: в 9 т. М., 2009.

6. *Веселовский А. Н*. Байрон: Биографический очерк. М., 1914.

7. *Мраморнов О. Б*. Продолжение литературы. Боратынский. Тютчев. Бунин. Ходасевич. Пастернак. Шолохов. Солженицын. Звезда, кадильница и елей. М., 2000.

8. *Муромцева-Бунина В. Н*. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 2007.

9. *Смирнова Л. А*. Иван Алексеевич Бунин. Жизнь и творчество. М., 1991.

10. *Степун Ф. А*. <Рец. на кн. :> Ив. Бунин. Избранные стихи // Иван Бунин: pro et contra. СПб., 2001.

11. *Усманова Р. Ф*. Байрон и театр: к сценической истории произведений Байрона // Великий романтик. Байрон и мировая литература. М., 1991.

Поступила в редакцию 25. 05. 2013

Е. Э. ЮРЧИК

РОССИЙСКАЯ КУЛЬТУРА В ОСВЕЩЕНИИ ИСПАНСКОЙ ПЕРИОДИКИ 2011–2012 ГОДОВ

В настоящей работе исследуется содержание информации о российской культуре, представленной в испанской прессе с января 2011 по ноябрь 2012 года. Улучшение имиджа российской культуры в испанском общественном мнении в результате мероприятий 2011 года, «перекрестного года Россия–Испания», было нивелировано впечатлениями от политических событий 2012 года и дела «Pussy Riot».

Ключевые слова: российская культура, испанская пресса, перекрестный год Россия–Испания.

Ведущую роль в формировании и укреплении ментальных схем восприятия «чужого» в коммуникативном поле играют средства массовой информации. В современном мире обобщенные социокультурные представления присутствуют в массовом сознании в виде стереотипных образов, имиджей, брендов[1], проецирующихся как на индивидуумы, так и на сообщества постоянно развивающимися медиа-системами. Благодаря огромным возможностям Интернета «образы стран» бытуют не только на национально-государственном, но и на глобальном уровне, взаимодействуют между собой и таким образом развиваются. Стереотипные идеи оказывают многомерное влияние на принятие политических решений и на динамику экономических и культурных контактов между странами. Объяснима тем самым озабоченность политических элит и граждан содержанием «внешнего» образа того общества, к которому они принадлежат. Отечественные и зарубежные СМИ, транслируя образ России, проявляют себя как «четвертая власть» — информация, представленная ими, сопровождает международную деятельность государства.

Образ России в испанских СМИ — один из вариантов стереотипных представлений о нашем отечестве за рубежом. Его структура, логика формирования, основные тенденции эволюции представляются научному сообществу актуальными проблемами; их исследовательский потенциал далеко не исчерпан [См.: Яковлев, 2008; Малявина и др., 2009]. В настоящей работе предпринимается попытка исследовать содержание информации о российской

[1] Все эти термины употребляются в научной и политической литературе и иногда взаимозаменяемы. [См.: Семененко, 2008; Формирование образа России, 2007; Образ России, 2008].

культуре, представленной в испанской прессе с января 2011 по ноябрь 2012 года, и выявить степень его соответствия уже утвердившейся в испанских СМИ модели восприятия России.

Ограничение тематики исследования вопросами, связанными с культурой, и его хронологические рамки объясняются следующими соображениями. Сведения о развитии российской культуры (как в прошлом, так и настоящем) считаются тем элементом образа нашей страны, который способствует развитию благожелательного, «положительного» отношения к ней за рубежом [Соловьев, Смирнов, 2008; Пищева, 2011], в том числе и в Испании [Ермольева, 2008]. 2011 год был объявлен перекрестным годом Испании в России и России в Испании. Количество и масштаб событий в сфере культуры, совместно организованных российской и испанской сторонами, были впечатляющими, и, естественно, СМИ уделяли им много внимания. Объем «позитивной» информации увеличился, но сказалось ли это на «образе страны»? На этот вопрос отчасти можно ответить, обратившись к сведениям о России за 2012 год — год выборов Президента, войны в Сирии и нашумевшего «дела Pussy Riot». Изучение влияния этих политических событий на трактовку информации о российской культуре, учитывая непосредственно предшествующий период интенсификации контактов, позволит оценить степень динамичности образа России, появление в нем относительно новых акцентов. В частности, в испанском материале на российскую социокультурную тематику за 2012 год одну из ведущих позиций стали занимать новости и аналитические обзоры о Русской Православной Церкви.

В качестве источников были избраны главные испанские периодические издания — «Паис» («El País»), «АБС» («ABC») и «Эль Мундо» («El Mundo») — лидеры испанского рынка СМИ, представляющие точки зрения разных сегментов политического спектра («АБС» — на правом фланге, «Паис» и «Эль Мундо» занимают компромиссные позиции, которые можно с оговоркой назвать центристскими). Их совокупный ежедневный тираж составлял около 850 000 экземпляров (данные на декабрь 2011 [Oficina de Justificación de la Difusión, 2012]), количество читателей — 3 864 000 человек [Ibidem]. Все издания имеют свои интернет-версии, что расширяет их аудиторию. Ведущим является «Паис» — его печатный вариант ежедневно читали 1 961 000 человек [Ibidem], — оправдывающее свой подзаголовок-девиз «Глобальная газета на испанском языке». Информацию, представленную в этих изданиях, можно считать репрезентативной для оценок состояния испанского общественного мнения, выраженного посредством СМИ, в том числе и в трактовке интересующего нас образа российской культуры.

Сведения о России, доступные испанцу-читателю ежедневных газет и их интернет-версий, представлены разнообразными публицистическими жанрами: новостными полосами, редакционными статьями, аналитическими обзорами, колонками «Мнения», интервью, биографическими этюдами, очерками справочно-рекламного характера (краткие «путеводители» по городам, рассказы о достопримечательностях и т. п.). Российская тематика появляется спорадически, в большинстве случаев в качестве сопровождения «горячих» политических новостей из нашей страны, что вполне объяснимо, учитывая сложившуюся традицию отношения к России в Испании [Ермольева, 2008, с. 124]. Повышение частотности обращения к российским материалам связа-

но с активизацией российско-испанских отношений, внешнеполитическими событиями с участием России или кризисными явлениями в российской внутренней политике. Все эти характеристики распространяются и на освещение тем, касающихся российской культуры.

Информация о России, представленная в испанской прессе, — результат деятельности испанских профессиональных журналистов, аккредитованных в нашей стране. Для «Паис» это Пилар Бонет Кардона, шеф-корреспондент, самый опытный представитель испанского медиа-сообщества в Испании (в Москве с 1982 года), и Родриго Фернандес, второй постоянный корреспондент. Для «АБС» — Рафаэль Маньуэко; для «Мундо» — Даниэль Утрилья Висманос. Исследователи, как отечественные, так и зарубежные, обращаясь к трактовке образа России в Испании, предпочитают суждения «Паис», считая их наиболее взвешенными и наименее субъективными: издание в большей степени опирается на информацию из российских источников — как агенств, так и прессы («Российская газета», «Известия», «Коммерсант», «Московский комсомолец»). Именно мнение Пилар Бонет цитируют специалисты, стремясь охарактеризовать отношение Запада к России с испанской точки зрения: «Отношения с Россией требуют от Запада максимальной интеллектуальной строгости, в том числе и к самому себе, а также принципиальности в случае несоблюдения закона. Запад — не учитель для России, но он должен уметь служить ей примером» [Малявина и др., с. 119].

* * *

Изучение образа России в Испании предполагает использование результатов теоретических и эмпирических разработок, связанных с общими проблемами имагологии (в контексте проблемы «Россия и мир») и их частным направлением — испанистикой.

Каковы основные характеристики международного имиджа России, по мнению специалистов? Представления о нашей стране за рубежом рассматриваются как система, состоящая из элементов, обладающих разной динамикой. Наиболее статичными являются идеи, ассоциации и модели трактовок, связанные с политическими особенностями России. Главная из них — авторитаризм политической системы, ассоциирующийся в большой степени с наследием Советского Союза. Он проявляется в недостаточных гарантиях прав и свобод, особенно свободы слова, слабым контролем гражданского общества за деятельностью властных институтов, что приводит к их коррумпированности; сохранившимся влиянием силовых структур. Экономический потенциал России ассоциируется с ведущими позициями на мировом рынке энергоносителей и развитым военно-промышленным комплексом. Эта группа идей является основополагающей и в разной степени определяет другие, возможно, более гибкие элементы системы. Она проецируется на характеристики политических лидеров, которые, естественно, персонифицируют в массовом восприятии имидж государства. Политическая доминанта определяет и социокультурные характеристики.

В чем специфика испанских представлений о России, распространенных в СМИ? О ней можно судить на основании результатов двух научных проектов 2008 года: исследования имиджа России в иберийских странах, предпринятого

Центром иберийских исследований Института Латинской Америки РАН, и изучения образа России в испанской прессе, осуществленного испанскими учеными Университета Комплутенсе (Мадрид) и Университета им. короля Хуана Карлоса (Мадрид) по заказу Фонда исторической перспективы (Москва) и Института демократии и сотрудничества (Париж).

Общая проблема (содержание образа России в испанском общественном мнении) решалась разными методами и на разном корпусе источников. Специалисты ИЛА обратились не только к испанскому, но и к португальскому и ибероамериканскому материалу и рассматривали нормативные и дипломатические документы наряду с аналитическими заключениями политологов и результатами социологических опросов. СМИ всех категорий — от ежедневных до специальных периодических, включая интернет-версии — составили необходимую часть источниковой базы. В рамках проекта образу России в испанских СМИ были посвящены две работы [Куракина, Ермольева, 2008]. Испанские исследователи сосредоточили свои усилия исключительно на информации, которая была представлена в четырех ведущих ежедневных периодических изданиях («Паис», «АБС», «Публико» («Público»), «Эль Периодико де Каталунья» («El Periódico de Catalunya»)) с января по октябрь 2008 года, ограничившись «новостями, в которых Россия упоминается в заголовке или подзаголовке» [Малявина и др., с. 3]. В основе методологии и стратегии были приемы анализа бренда; в данном варианте — метод построения матрицы с шестью факторами (туризм, экспорт, политика, инвестиции и иммиграция, культура и люди) [Там же, с. 50-51]. Испанский проект, таким образом, был узкоспециализированным; проведенный контент-анализ позволял претендовать на объективность выводов. Ученые ИЛА представили более обобщенную картину, которая, тем не менее, напоминает мозаику: испанские представления о России складываются из автономных зарисовок. Только статья П. П. Яковлева об основных тенденциях формирования имиджа России в иберийских странах свела выводы коллег в единое целое [Яковлев, 2008]. С точки зрения терминологических нюансов в ИЛА исследовали образ России, а в испанских университетах — ее бренд[1].

Как и любой «образ страны», испанский образ России является результатом исторического опыта взаимоотношений и формирования на его основе стереотипов восприятия [См.: Черкасова, 2007]. Особенностью истории российско-испанских связей является их фрагментарный и неравномерный характер — краткие периоды взаимодействия сменялись длительными перерывами. В XX веке после интенсивных контактов во время испанской гражданской войны 1936–39 годов наступила эпоха взаимного игнорирования: дипломатические связи между двумя государствами были разорваны после прихода франкистов к власти и были восстановлены только в 1977 году. Тем не менее, исследователи подчеркивают постоянное присутствие взаимного интереса в отношениях между обществами, объясняющееся сходством так называемых пограничных цивилизаций, к которым относят и Испанию, и

[1] Русский подзаголовок исследования «образ России в испанской прессе» — скорее всего, издержки перевода «Imagen de Rusia en la prensa española». Испанское imagen является эквивалентом английскому image; при переводе на русский язык смысловая разница между терминами «образ» и «имидж» утрачивается.

Россию, развивавшихся на противоположных оконечностях Европы. Пограничные культуры равным образом ориентированы на внешние влияния и, вместе с тем, крайне чувствительны к сохранению собственной идентичности — эта свойство исторического сознания присуще как России, так и Испании.

Современные российско-испанские отношения имеют следующие общие основания [Яковлев, 2008, с. 9–11]. Во-первых, это сравнимый исторический опыт перехода от авторитарного (в Испании) и тоталитарного (в России) режимов к демократии вкупе с преодолением издержек самодостаточной закрытой экономики. Во-вторых, это активная интеграция и реинтеграция в международные организации и структуры, которая воспринимается общественным мнением как признание значимости вклада государства в современный мировой порядок. Для Испании таким событием было вступление в ЕС; для России — пересмотр внешнеполитической концепции после окончания «холодной войны». В-третьих, взаимодополняемость хозяйственных структур Испании и России и существование нормативных документов, регулирующих экономические отношения. В-четвертых, взаимная стратегическая заинтересованность в сотрудничестве в рамках ЕС и в обеспечении своих позиций в Ибероамерике. Наконец, Испания обладает опытом в продвижении своего международного имиджа, который привел к впечатляющим результатам; один из них — туристическая привлекательность страны, в том числе и для жителей России.

Наличие благоприятных условий для сотрудничества не означает, что испанцы проявляют активный интерес к России и много знают о ней [Серра, 2008, с. 85]. На 2008 год испанские эксперты констатировали, что контакты между Россией и Испанией недостаточно активны, чтобы способствовать «широкой системе личных контактов между лицами из кругов, близких к экономической и политической власти», отсутствуют значимые «группы влияния, благоприятствующие лучшему пониманию России в Испании и наоборот» [Малявина и др., с. 151–152].

Испанские представления о России довольно «туманны» и воспроизводят основные параметры негативного имиджа нашего государства: «наличие мафии, коррупции, экспорт проституции, господство олигархов, попрание прав человека, авторитаризм» [Серра, с. 85]. Однако отрицательная тональность восприятия и малая осведомленность о России на повседневном уровне не сопровождается враждебным отношением к ней: «сегодня Россия не рассматривается как страна, от которой может исходить угроза», — делает вывод испанский эксперт Ф. Серра [Там же].

«Образ России в Испании — это образ европейской страны (державы) с богатейшим природно-ресурсным потенциалом, среднеразвитой экономикой и серьезными социально-экономическими проблемами, среди которых аналитики особо выделяют увеличение разрыва в доходах между богатыми и бедными слоями населения и сравнительно низкий технический и управленческий уровень хозяйства» [Яковлев, эл. ресурс]. Богатство и экономические возможности России, согласно испанским представлениям, основаны на энергетических ресурсах. Скептически воспринимается и объявленная в России программа модернизации, которая, по мнению испанских экспертов, сконцентрирована исключительно на технологических аспектах проблемы,

при игнорировании ее политической составляющей — авторитарного характера российской политики. Эти оценки проецируются на образы российских политических лидеров. Так, еще в первый срок президенства В. В. Путина в испанских СМИ не без европейского влияния сформировался образ лидера России как авторитарного политического деятеля, стремящегося к ограничению демократических свобод. Вместе с тем испанским наблюдателям импонирует стремление российского президента к установлению политической и «институциональной стабильности» [Малявина и др., с. 139]. В любом случае, для испанского общественного мнения главным ориентиром в оценках политического курса России и деятельности ее ведущих политиков являются представления о правах и свободах человека, сложившиеся в Европе, и идея европейской безопасности.

Европейский ракурс прослеживается и в общих трактовках российских международных позиций. Они двойственны: экономическая и политическая стабильность России может подаваться как «новая возможность для улучшения отношений с Россией, в чем нуждаются и Европа, и Испания», а может означать «угрозу, поскольку подразумевает укрепление могущества российской державы, способной защищать собственные интересы, которые, как предполагается, могут противоречить интересам Европы» [Там же].

Важным аспектом образа России, возможно единственным, который изначально задан в позитивном ключе, является образ российской культуры. Согласно результатам экспериментального исследования, проведенного сотрудниками ИЛА РАН, с образом русского у испанцев связаны прежде всего такие представления, как «достижения культуры, искусства» (45%), «образованность, интеллигентность, личная культура» (31%) [Куракина, с. 73]. Результаты испанского проекта подтверждают, что «культура — лучший посол России», с оговоркой об отсутствии в восприятии испанцев прямой связи между классической русской культурой и ее современным состоянием [Малявина и др., с. 148, 150]. Интересно, что, согласно выводам специалистов, представления о российском культурном потенциале лишены политической окраски.

В образе российской культуры ученые ИЛА выделили фактор, который остается за рамками исследований международного имиджа России в целом, — роль религиозных ценностей в его формировании. Испанские эксперты не отметили его присутствия в комплексе представлений о нашей стране (возможно, это связано со спецификой выборки данных для построения модели). Единственными работами в этой области является статья Т. Б. Коваль «Восприятие России испанскими католиками: новейшие тенденции» [Коваль, 2008] и общие замечания, сделанные П. П. Яковлевым. Исследователи подчеркнули исключительную важность для испанцев сознания религиозной общности с «чужим», которое рассматривается как единство цивилизационной принадлежности. В Испании, несмотря на активный процесс секуляризации общественного сознания, христианские католические ценности являются одной из основ мировосприятия, а демократия и права человека отождествляются с ними. Базовые представления о православной церкви как о виновнице великой схизмы накладываются в испанском сознании на отрицательные оценки консервативной позиции Русской Православной Церкви (РПЦ) в налаживании межцерковного диалога. Идеи испанцев о политической

и социальной роли церкви, нормах ее взаимодействия с властью связаны с решениями II Ватиканского собора, и поэтому испанское общественное мнение негативно воспринимает «традиционную нацеленность православной церкви на тесный союз с государством, умаление в ней личности» [Яковлев, эл. ресурс]. Образ РПЦ и русского православия в испанском общественном сознании связан не столько с совокупностью знаний о культуре, сколько с политической сферой. Возможно, это отчасти объясняется характером источников, использованных, например, Т. Б. Коваль, — это периодические издания, контролируемые церковными институтами; ежедневная пресса осталась за рамками исследования.

Таким образом, испанские представления о России в основном соответствуют параметрам устоявшегося международного имиджа нашей страны. Проявления национальной специфики просматриваются в «европейской» составляющей образа и трактовке конкретных событий российско-испанских отношений. В целом, это вариант распространенного на Западе российского стереотипа. Таким образом, к началу перекрестного года Россия–Испания, имидж консервативной, авторитарной России, непроницаемой для демократической культуры западного образца, но с очевидными великодержавными амбициями оставался актуальным и продолжал транслироваться в общественное сознание.

* * *

2011 был объявлен «перекрестным годом Россия–Испания». Практика проведения комплекса синхронных мероприятий между двумя странами, охватывающих в основном сферу бизнеса, научно-технических отношений, связей в области культуры и образования, заимствована из Франции (annee croisee), которая провела год сотрудничества и с Россией (2010). Наша страна уже обладала опытом подобного интенсивного взаимодействия: 2009 год был объявлен годом Болгарии в России. Российские политики рассматривают масштабные мероприятия такого рода в качестве инструмента так называемой дипломатии культуры и подчеркивают, что главная цель «перекрестных годов» — продвижение в мир образа страны, соответствующего ее современному состоянию, то есть, в терминологии политического маркетинга, — ее «ребрендинг». В 2008 году в системе государственных агентств было создано Федеральное агентство по делам Содружества Независимых Государств, соотечественников, проживающих за рубежом, и международного гуманитарного сотрудничества (Россотрудничество), которое вместе с МИДом координирует организацию перекрестных годов. Для Испании участие в подобных значительных событиях было непривычным, и Министерство иностранных дел и сотрудничества приложило значительные усилия, чтобы освоить его формат [Herrera de la Muela, 2011, p. 10].

Перекрестный год Россия–Испания получил поддержку на самом высоком официальном уровне. В феврале 2011 года его мероприятия начались визитом в Санкт-Петербург испанских монархов и их встречей с президентом России Дмитрием Медведевым. В июне в рамках Петербургского экономического форума Россию посетил председатель правительства Испании Хосе Луис Родригес Сапатеро, который от имени своей страны подписал контракты о

сотрудничестве в сфере железнодорожного транспорта, нефтедобычи и инвестиций на сумму 800 миллионов евро. Первые лица и члены правительств испанскую выставку «Испания сегодня: жизнь и инновации» в московском Манеже и ее российский аналог в Мадриде «Научно-технические и инновационные достижения России». Государственная премия России 2010 года за «выдающиеся достижения в области гуманитарной деятельности» была присуждена королю Испании Хуану Карлосу (указ был подписан президентом 23 февраля, за два дня до начала официального визита монарха). Благодаря участию высоких гостей, тема российско-испанского сотрудничества постоянно присутствовала в испанской прессе.

Смысловым центром перекрестного года стали акции в сфере культуры — почти 350. Год открылся выставкой музея Прадо в Эрмитаже; экспозиция, посвященная творчеству Сальвадора Дали, представленная в ГМИИ им. Пушкина была, по оценкам РИА «Новости», одним из важнейших культурных событий в России 2011 года [Рекорд Дали]. Не менее значительной стала выставка шедевров Эрмитажа в Прадо, оказавшаяся самой посещаемой выездной экспозицией за всю историю петербургского собрания — с 8 ноября 2011 года по 25 марта 2012 года ее увидели 630 000 посетителей, что побудило организаторов продлить работу до 7 апреля. Россия стала почетным гостем Международной ярмарки современного искусства в Мадриде (Arco 2011); в ответ Московский музей современного искусства показал у себя работы испанских мастеров, предоставленные Валенсийским музеем. Новинки российского и испанского кинематографа были представлены на Московском и Сеговийском кинофестивалях. Гастроли трупп ведущих музыкальных театров — Большого и Мариинского в Испании, «Театро Реаль» и Национального Балета — в России как всегда вызвали интерес публики. 20 июля акустику Большого театра, готовившегося к открытию, опробовал Пласидо Доминго, приехавший на вручение присвоенного ему Ордена Дружбы. На сценах российских и испанских театров шли спектакли Международного театрального фестиваля имени А. П. Чехова. Работы театральной студии Хуана Кораццы представлял в Москве Хавьер Бардем. Российские модельеры демонстрировали свои произведения на Неделе высокой моды в Мадриде. В Испании вручали премии испанским переводчикам русской литературы и принимали лауреатов литературной премии «Дебют». Помимо этого, прошли встречи ректоров российских, испанских и ибероамериканских университетов, показ детского и юношеского искусства, экспозиции русской иконописи — одним словом, масштаб культурной программы перекрестного года был значителен.

Организаторы сумели отчасти преодолеть его столичный формат: работы Дали показали в Перми и Екатеринбурге, произведения Чемы Мандоса, фотографа-сюрреалиста, отправились в Казань.

С точки зрения истории культурных взаимосвязей двух стран перекрестный год, разумеется, стал важным, во многом исключительным событием. Информация о культурных акциях постоянно присутствовала на лентах новостей, что, вкупе с традиционной российской тематикой в политических и экономических разделах, явно превысило привычный для испанского читателя объем сведений о России. Ведущие газеты публиковали программу мероприятий («Эль Мундо» разместила официальную ее часть), в расписаниях работ музеев — вставки о российских экспозициях. В туристических секциях

и колонках о зарубежной культуре публиковались очерки-путеводители по городам: о Петербурге писали «Паис» и «АБС»; несколько своеобразное описание Калининграда появилось в «Паис», равно как и гид по московским галереям современного искусства и литературным музеям. Интервью и биографические очерки представили современную и классическую русскую культуру в лицах — директор Эрмитажа Михаил Пиотровский, директор Пермского музея современного искусства Марат Гельман, писатель Владимир Маканин, историк и общественный деятель Дмитрий Фурман; этюды о Гагарине и Дягилеве «Паис» и «АБС» напечатали практически одновременно. В информационных материалах журналисты стремились максимально цитировать своих российских собеседников, создавая впечатление новостей «из первых уст». В своей традиции публикации мнений зарубежных экспертов «Паис» в одном номере (за 29. 10. 2011) поместила переводы статьи Александра Архангельского «Цена культуры» и очерка Захара Прилепина «Новые классики в реальном времени». Тем самым испанские читатели получили доступ к российским представлениям о развитии отечественной культуры — ее деятели заговорили «своими словами».

Общая тональность материалов о перекрестном годе и его культурной составляющей была благоприятной и, как и ожидалось, в целом — позитивной. Журналисты, как в Испании, так и в России, пытались вызвать интерес аудитории и поддерживать его. Способы привлечения внимания оказались традиционными — корреспонденты и очеркисты «вышивали по старой канве», используя новый материал и вводя новые акценты. Появление непривычной, не соответствующей сложившимся представлениям о российской культуре информации, как правило, сопровождалось дополнительными пояснениями (аналитические этюды и интервью сопровождают новости).

Какими оказались основные тенденции представления российской культуры в перекрестный год?

Противопоставление распространенного в Испании стереотипа российской культуры современному ее состоянию преобладал в репортажах и очерках, посвященных пластическим искусствам и литературе. Так, Пилар Бонет описывала Пермь как один из центров современной культуры, в жизни которого сочетаются классика и авангард — это «место проведения пятнадцати выставок», там находится уникальный музей деревянной скульптуры, что соответствовало оценкам А. Архангельского, опубликованных через полгода (в Перми создана «культурная среда в европейском стиле) [Bonet, 12. 02. 2011; Arjánguelsky, 29. 10. 2011]. Путеводитель Игнасио Видаля по московским собраниям актуального искусства подан в том же ключе. Очерк о Петербурге тот же автор назвал «Город-матрешка»; он описывает северную столицу как город тайн, который постепенно открывает свои секреты заинтересованному путешественнику [Porch Vidal, 05. 06. 2011]. Иногда авторы отдают дань разоблачительному тону: очерк «Паис» о Гагарине к юбилею первого пилотируемого космического полета был озаглавлен «Гагарин все еще на орбите. Главный миф Москвы» [Bonet, 10. 04. 2011].

Оппозиция устоявшихся клише реальному положению вещей стала главным приемом в испанских репортажах и на литературную тематику. Большая их часть открывалась сентенцией: наши знания о русской литературе ограничены классикой XIX века и произведениями советских авторов, оппо-

зиционных режиму, современная российская словесность нам совершенно неизвестна. Так подавались, например, репортажи с презентации сборника «Второй круг (Другой берег)» лауреатов премии «Дебют», опубликованные в «Паис» и «Эль Мундо» [Rodriguez Marquez, 02. 06. 2011; Utrilla, 30. 01. 2011]. Их авторы подчеркивали (со слов своих российских респондентов), тем не менее, связь между классической русской литературной традицией и творчеством современных писателей, наличие текстовых аллюзий. Доступ современной российской словесности на Запад, по их мнению, затруднен объективными препятствиями: сложностью языка (влияние советского новояза) и обилием повседневных реалий, которые нуждаются в пространном комментарии [Ibidem]. Интервью с Владимиром Маканиным в «Паис», очерк «Эль Мундо» о творчестве Владимира Сорокина выдержаны в том же тоне. В унисон со словами испанских журналистов прозвучал вывод Прилепина: «Вопрос в том, придет ли новая русская литература к западному читателю. Дело в том, что она уже существует» [Prilépin, 29. 10. 2011]. Идея «неизвестной» России, нуждающейся в открытии и познании, превратилась в одно из общих мест испанских материалов перекрестного года.

Как сделать неизвестное привлекательным? Испанские журналисты обращают внимание своих соотечественников на авангардные тенденции российской культуры как в прошлом, так и в настоящем. В их представлении творчество российских писателей и художников соответствовало и соответствует главным тенденциям культурной жизни XXI века. Этот прием позволил преодолеть предвзятое отношение к советскому художественному наследию и по-новому взглянуть на культуру классического периода. Тексты о Дягилеве и русском балете, появившиеся в связи с мемориальной выставкой в Саламанке и гастролями Мариинского театра, построены на этой идее: русские сезоны — «авангардный сплав творческих импульсов», не имеющий равных в истории культуры [El gigante.., 20. 11. 2011]. «Ни в какой другой стране, ни в какое другое время не было сосредоточено столько талантов, сколько их было в России в первые три десятилетия XX века», — замечает автор заметки об экспозиции «Красный всадник. Творцы и власть в советской России 1917-1945» [Luzán, 16. 10. 2011; Lafont, 22. 10. 2011; Guelbenzu, 30. 07. 2011]. Зодчество советского периода, представленное на выставке «Строить революцию. Искусство и архитектура в России 1915–1935», оценивается как «один из выдающихся этапов в истории архитектуры» [Montañes, 04. 02. 2011]. Бардем и его наставник Корацца заявили, что их приезд в Москву — это дань уважения России — «колыбели современного театра» [Bardem y su tutor.., 14. 05. 2011]. Авангардные направления в русской музыке раскрылись на музыкальном фестивале в Аликанте, на котором чествовали С. А. Губайдуллину. Владимир Сорокин, по мнению «Эль Мундо», — современный классик, близкий к европейскому постмодерну. В репортажах с Arco 2011 описываются произведения (портреты, композиции, инсталляции), импонирующие вкусу западного зрителя, настроенного на новаторство, эксперимент, кич в современном искусстве.

Новая форма представления имиджа российской культуры не подразумевает отказа от старых стереотипов. Русское классическое искусство и литература — это хорошо знакомые «бренды» — Эрмитаж, Большой и Мариинский театры, оркестр В. Спивакова, Чехов, Пушкин. Материалы о

них обычно выдержаны в уважительном тоне и наполнены рассуждениями о том, что классика является основой российской культурной традиции, и о ее спасительной силе: «Пока Европа живет в панических восклицаниях по поводу рынков, евро, Греции,.. великий театр мира — как называет Эрмитаж Мигель Сугаса, директор Прадо, — поднимает свой занавес. Культура, всегда культура, в конце концов спасет старую даму Европу» [Pulido, 05. 10. 2011]. Испанская пресса создает двойственный образ российской культуры, в котором сочетаются классика и авангард то во взаимодействии, то в противостоянии друг другу.

Этот причудливый комплекс построен на традиционных мотивах, которые «приманивают» читателя своей привычностью, которая может, впрочем, оказаться ложной.

Общие рассуждения о русской культуре, особенно ее классических образцах, подавались в контексте извечной дилеммы определения ее типа: азиатский или европейский. Для испанцев, членов единой Европы, гордящихся своим вкладом в европейскую цивилизацию, Россия, разделяющая и развивающая культурные ценности запада, более понятна и, можно сказать, более приемлема, нежели ее евроазиатский облик. Эрмитаж и Петербург, ассоциированные именно с такими представлениями о нашей стране, были с готовностью восприняты как символы российской культуры и цивилизации, открытой миру. В высказываниях российских собеседников акцентировались про-европейские идеи (на которые, впрочем, наши соотечественники не скупились). В ответ на ожидаемые вопросы о «русской душе» и о «русской манере отношений с миром» М. Пиотровский рассуждал о европейском пути, избранном Россией при Петре I, и о Петербурге и Эрмитаже как о воплощении европейской идеи, заметив, однако, что «Россия — не стопроцентная Европа… У России по-прежнему два лица. … Другое лицо — азиатское. Москва похожа на Стамбул» [Piotróvsky, 27. 02. 2011].

Воплощение цивилизационной сути России в ее столицах выводили испанских журналистов на еще одну общую идею — взаимоотношения между культурой и политикой. В российском контексте они всегда обогащены ассоциациями. Одна из них — классическое столичное искусство («институты большой исторической ценности», согласно М. Пиотровскому) возвеличивает власть. «Паис» озвучила аргумент директора Эрмитажа, объяснявшего причины продления петербургской экспозиции в Прадо: музей «показывает русскую культуру и политическую систему самодержавия. Это символ нашей страны, точно так же, как Прадо для Испании» [Prórroga para el Hermitage, 01. 03. 2011]. Представительная коллекция живописи, «золото скифов», привезенные из северной столицы в Мадрид, подавались как символ имперской России, правители которой желали «демонстрировать величие». Журналист «АБС» озаглавила свой восхищенный репортаж об эрмитажном собрании «Царский курьер прибыл в Прадо» [Pulido, op. cit.]. Петербург, по мысли Хуана де Луны, хранителя Прадо, — напоминание о «могущественных монархах, которые его спроектировали, и о необъятной Российской империи, которой они правили» [Luna, 05. 03. 2011].

Аллюзии, связанные с Большим театром, не столь однозначны. Завершение его реконструкции и торжественное открытие пришлись на перекрестный год. Все ведущие испанские издания откликнулись на эти события заметками,

репортажами и очерками, в которых сочетались воспоминания о временах империи и советской эпохе. Выражение президента «Большой — это национальный бренд» было подхвачено и развито испанскими журналистами, которые трактовали открытие театра как политическую акцию. Пресса подчеркивала стремление современного российского правительства не только отреставрировать памятник культуры (охраняемый ЮНЕСКО), но и вернуть ему статус символа имперских претензий российского государства, которые были актуальны и в период СССР. «Реконструкция вернула Большому его имперское величие», — писала «АБС» [Mañueco, 24. 10. 2011]; творчество знаменитой балетной труппы, с точки зрения «Паис», — «самое виртуозное достижение сценического искусства имперской эпохи» [Salas, 25. 07. 2011]. В результате реставрации историческое здание в буквальном и переносном смысле должно обрести новую жизнь («стабильность вернется к портику о восьми колоннах» [Ibidem]): великодержавный пафос дореволюционного прошлого, советской эпохи и современности объединились под его куполом. Впрочем, «Эль Мундо», с подачи национального информационного агентства ЭФЭ, предпочла вернуться к штампам времен СССР: восстановление Большого театра — «вопрос чести для России, которая любит балет так же, как водку и икру» [28. 10. 2011]. Большой в испанской прессе стал символом национального классического официозного искусства.

В рассуждениях о масштабных культурных акциях испанские журналисты обращают внимание на их коммерческую основу. Классическое «брендовое» искусство пользуется поддержкой властей, авангардная современная культура развивается в основном благодаря усилиям частных лиц — основной мотив таких материалов. Сообщения о грандиозной стоимости реконструкции Большого театра (полмиллиарда евро), объеме строительных работ, «достойных фараонов» [Ibidem], контрастируют с замечаниями галеристов об отсутствии государственной поддержки современного искусства и зависимости его развития «от олигархов» [Bonet, 12. 02. 2011]. Привычная испанскому читателю тема коррумпированности российских властей возникает из сообщений о грандиозных проектах, финансируемых государством, что «облегчает неконтролируемые расходы» [Ibidem].

Отношения между творческим сообществом и властью, как правило, непростые, а чаще — конфликтные — еще одно общее место испанских материалов о российской культуре. Исторический материал обычно сводится к советскому прошлому: революции начала прошлого века вызвали небывалый творческий подъем, который власть нивелировала (выставки «Красный всадник», «Строить революцию»); благодаря советской власти была утрачена значительная часть самобытного традиционного художественного наследия (экспозиция икон Музея древнерусской культуры и искусства) [Lafont, op. cit.]. В современном контексте на первый план выходит тема покровительства власти официальной культуре и автономия авангардного творчества. В таком тоне прозвучали репортажи с Arco 2011.

В характеристиках литературного процесса в современной России на первом плане — обсуждение общественной позиции писателей, проблема социального статуса российской словесности. В интервью и очерках испанские журналисты акцентируют, с одной стороны, отсутствие жестких цензурных ограничений, с другой — утрату литературой общественного влияния. Все

участники сборника премии «Дебют», согласно «Паис», подчеркнули, что «литература — маргинальное явление» в современной российской культуре [Utrilla, 30. 01. 2011]. В рассказах о тематике литературных произведений испанские комментаторы неизменно обращают внимание на тему чеченской войны (интервью с Владимиром Маканиным и комментарии Алисы Ганиевой на презентации «Второго круга»); на критические высказывания в адрес политиков (творчество Дмитрия Быкова, Владимира Сорокина).

Богатство культурной программы перекрестного года, представленное в ведущих изданиях, увеличило количественный объем информации о русской культуре, доступной испанской читающей аудитории; был сохранен и ее общий положительный ракурс и тон. Облик российской культуры стал более красочным, но его стереотипные элементы затушевать не удалось, хотя они и стали менее рельефными на общем фоне.

Какова судьба представлений о российской культуре после завершения перекрестного года?

Рубеж 2011–2012 годов и большая часть прошлого года была бурной для России и Испании. Наша страна пережила президентскую кампанию, выборы и подъем протестного движения; Испания — смену правительства, финансовый коллапс, обвал рынка труда и волну антиправительственных демонстраций. Политические и социальные проблемы определили направление интереса испанской прессы.

Подъем общественного движения в России после завершения выборов президента стал важным политическим феноменом, который находился и находится в фокусе внимания иностранных СМИ. Испания не была исключением. Ведущие испанские издания буквально ежедневно публиковали репортажи о событиях, аналитические очерки и политические прогнозы. Новости о многолюдных митингах и комментарии деятелей оппозиции свидетельствовали, в трактовке испанских газет, об активизации гражданского общества России, об осуществлении в нашей стране реальных изменений политического характера. Характеристики политической элиты, особенно В. В. Путина, вернулись к старым клише. Согласно опросам общественного мнения, в апреле прошлого года рейтинг российского президента в Испании был одним из самых низких по сравнению с лидерами других стран (3,4 балла) [ABC, 20. 04. 2012].

Представления о новой российской политике проецировались на новости культуры. Испанские журналисты подчеркивали оппозиционные настроения российских деятелей культуры. «Паис» опубликовала репортажи о «контрольной прогулке» российских литераторов 13 мая 2012 года, о церемониях вручения премий «Золотая маска» и «Ника». Газета обращала внимание на участие в акциях писателей, поэтов, режиссеров, знакомых испанской аудитории по переводам их произведений на испанский язык: Л. Улицкой, Л. Рубинштейна Д. Глуховского. Заголовок статьи о выступлении режиссера К. Серебрякова на торжественном акте «Золотой маски» — «Русский артистический мир восстает против Путина» [Fernández, 17. 04. 2011] — можно считать девизом испанской интерпретации российской культурной жизни в новых политических условиях. Искусство авангарда в течение года преподносилось испанскому читателю как направление протестного движения. Статьи о Павле, художнике граффити, «русском Бэнкси», опубликовали одновременно «Эль

Мундо» и «Паис», причем последняя сделала акцент на фразе «Мы живем в обществе, которое боится» [Cuellar del Rio, 20. 02. 2012]. Информация о выставке современного российского искусства лауреатов премии Кандинского в Барселоне вышла под заголовком «Преимущества абсолютного русского хаоса» [Las virtudes.., 14. 06. 2012]. Частная инициатива, стимулирующая развитие актуальных направлений художественной жизни, стала трактоваться как проявление творческой и гражданской свободы от «патерналистского контроля государства» [Ibidem].

Политические инициативы правительства и заявления его первых лиц относительно регулирования авторских прав в Интернет-пространстве, включения в школьные программы обязательного изучения корпуса классических произведений кинематографа или художественной литературы воспринимались как проявления цензуры и ограничения свободы слова. «Эль Мундо» квалифицировала выступление В. В. Путина «Россия: национальный вопрос» как типичное для России явление «политического давления власти на культуру» [Putin, poeta, 01. 02. 2012].

Освещение дела группы «Pussy Riot», детальное и наполненное критическими замечаниями в адрес российской политической элиты, вывело испанские газеты на тематику, ранее мало ей свойственную, — культурное и политическое влияние Русской Православной Церкви.

Нельзя сказать, что испанская ежедневная пресса никогда ранее не уделяла внимания религиозным особенностям России и что культурная и историческая роль православия не обсуждалась на страницах испанских газет. Конечно, это не так. Испанский читатель узнавал о религиозных аспектах российской действительности в разделах «Общество», «Политика» и «Культура». Испанские журналисты обращали внимание своей аудитории на традиционную многоконфессиональность России, светский характер государства, драматическую историю взаимоотношений церкви и власти после революции 1917 года. «Паис» опубликовала большую статью в связи с кончиной Патриарха Алексия II, подчеркнув его выдающуюся роль в восстановлении православия в постсоветской России [Fernández, 06. 12. 2012]. Учитывая общую малую осведомленность среднестатистического испанца о догматических особенностях восточной ветви христианства и православного культа, испанские журналисты, как правило, сопровождают свои репортажи справочно-просветительской информацией. Открытие православных храмов в самой Испании (храм Архангела Михаила в г. Алтеа в 2007 года; храм Рождества Христова в Мадриде заложен в 2011 году) — еще один повод для ознакомления испанских читателей с православной культурой.

Реакция властей, РПЦ, деятелей оппозиции на акцию «Pussy Riot», отклик на нее звезд шоу-бизнеса (таких, как Мадонна) превратили сам процесс и действия всех причастных к нему сторон в сенсацию большой длительности. Патриарх Кирилл и РПЦ оказались в центре внимания. Испанские журналисты интерпретировали события как новый, хотя и ожидаемый поворот в российской политике и общественной культуре — поворот к консерватизму, проявившемуся в укрепляющемся союзе церкви и государства, результатом которого станет дальнейшее ограничение гражданских свобод [Primera visita..,16. 08. 2012] (свободы слова, собраний, права на независимый суд). В том же ключе оценивались законодательные инициативы — введение наказание за оскорбление религиозных чувств и вступление в силу преподавания

основ религиозной культуры в школах [Rusia, hacía el estado.., 26. 09. 2012; Rusia, más cerca.., 25. 09. 2012]. В культурной ситуации испанские наблюдатели отметили нарастание клерикальных настроений, ксенофобии и национализма, особенно на примерах массовых религиозных событий, непривычных для их восприятия, таких, как молитвенное стояние у храма Христа Спасителя 22 апреля [La Iglesia ortodoxa toma..,22. 04. 2012].

Подведем итоги. Перекрестный год Россия — Испания не произвел культурной революции: значительный объем информации, ее явное разнообразие не привел к исчезновению стереотипных представлений российской культуре в испанском общественном мнении. Основные его элементы адаптировались к новым обстоятельствам и устояли. События 2012 года привели к возрождению старых клише, в основе которых остались оценки политической системы. Благодаря им европейская традиция трактовки событий культурной жизни как результата деятельности гражданского общества в поле, в котором власть не может доминировать, продолжает утверждать свою самоценность.

Культура — по-прежнему лучший посол России в Испании, однако восприятие посла всегда зависит от текущих политических событий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. ABC. 20. 04. 2012. /Иносми. URL: http://inosmi. ru/social/20120201/184465933. html. (Дата обращения 15. 01. 2013) .

2. *Arjánguelsky A.* El precio de cultura / El País. 29. 10. 2011.

3. Bardém y su tutor hacen homenaje al teatro ruso / El Mundo. 14. 05. 2011.

4. *Bonet P*. El experimento de Perm / El País. 12. 02. 2011.

5. *Bonet P*. Gagarin sigue en la órbite / El País. 10. 04. 2011.

6. *Bonet P*. Rusia se retrata / El País. 12. 02. 2011.

7. *Cuellar del Rio M*. En Rusia también hay un Banksy / El País. 02. 02. 2012.

8. El gigante ruso / ABC. 20. 11. 2011.

9. *Fernández R*. El mundo artístico ruso se levanta conra Putin / El País. 17. 04. 2011.

10. *Fernández R*. Muere Alexis II, el hombre que articuló el rearme espiritual de Rusia. / El País. 06. 12. 2012.

11. *Guelbenzu J. M*. La frescura de los clásicos / El País. 30. 07. 2011.

12. *Herrera de la Muela J. J*. El año dual Rusia-España. Reflexiones sobre una celebración /Boletín económico de ICE. 2011, No 3019. P. 10. [Recurso electrónico]/ URL: http://www. revistasice. com/CachePDF/BICE_3019_916__207AC201E89E6091C84EB0CE0F472A58. pdf (Дата обращения 14. 12. 2012).

13. La Iglesia ortodoxa toma las calles de Moscú. /El País. 22. 04. 2012.

14. *Lafont I*. Octubre rojo / El País. 22. 10. 2011.

15. Las virtudes del absoluto cáos ruso / El País. 14. 06. 2012.

16. *Luna J*. San Petersburgo / ABC. 05. 03. 2011.

17. *Luzán J*. Aplastados por el terror de Stalín/ El País. 16. 10. 2011.

18. *Mañueco R*. El Bolshoi recupera su esplendor / ABC. 24. 10. 2011.

19. *Montañes J. A*. La utópica arquitectura bolshévique en peligro/ El País. 04. 02. 2011.

20. Oficina de Justificación de la Difusión — OJD. [Электронный ресурс] / URL: http://www. prnoticias. com/index. php/prensa/1136/20115383 (Дата обращения 30. 11. 2012).

21. Oficina de Justificación de la Difusión [Электронный ресурс]/ URL: http://www. prnoticias. com/index. php/prensa/209-ojd-/20111654-los-cinco-grandes-diarios-de-tirada-nacional-pierden-un-10-de-difusion-y-un-57-en-ventas-en-diciembre. (Дата обращения 30. 11. 2012).

22. *Piotrovsky M.*, *Ruíz Mantilla J.* ”Los museos están a medio camino entre Disneylandia y la Iglesia”. Entrevista con Mijaíl Piotrovsky / El País. 27. 02. 2011.

23. *Porch Vidal I.* La cuidad— matryoshka / El País. 05. 06. 2011.

24. *Prilépin Z.* Nuevos clásicos en tiempo real / El País. 29. 10. 2011.

25. Primera visita de un patriarca ortodoxo ruso a Polonia/El País. 16. 08. 2012.

26. Prórroga para El Hermitage en el Prado / El País. 01. 03. 2011.

27. *Pulido N.* El correo de zar llega al Prado / ABC. 05. 11. 2011.

28. Putin, poeta / El Mundo 1. 02. 2012.

29. *Rodríguez Marquez J.* Los hijos de la perestróika. / El País. 02. 06. 2011.

30. Rusia, hacia el estado clerical / El País. 26. 09. 2012.

31. Rusia, más cerca la ley de blasfemia / El Mundo. 25. 09. 2012.

32. *Salas R.* Ocho columnas y pesado dintel / El País. 25. 07. 2011.

33. *Utrilla D.* ¿Qué de los rusos? / El Mundo. 30. 01. 2011.

34. *Гаджиев К. С.* Имидж как инструмент культурной гегемонии // Мировая экономика и междунар. отношения. М., 2007. №12.

35. *Черкасова Е.* Политический образ России в Испании // Мировая экономика и междунар. отношения. М., 2007. № 9. С. 68-81.

36. *Ермольева Е.* Россия в испанских СМИ // Имидж России в иберийских странах. М., 2008.

37. *Коваль Т. Б.* Восприятие России испанскими католиками: новейшие тенденции. / Имидж России в иберийских странах. М., 2008.

38. *Куракина А.* Образ России сквозь призму оценок в СМИ Испании// Имидж России в иберийских странах. М., 2008.

39. *Малявина С., Бильбао П., Дуранд С.* От России исторической к России современной: Образ России в испанской прессе / Пер. с исп. Н. Топурия / под ред. С. Малявиной; предисл. Н. Нарочницкой. М., 2009.

40. Образ России в мире: Становление, восприятие, трансформация // Вайнштейн Г. И., Загладин Н. В., Кисовская Н. К. и др. ; Отв. ред. Семененко И. С. М., 2008.

41. *Пищева Т. Н.* Политические образы: проблемы исследования и интерпретации // Полис. 2011, № 11.

42. Рекорд Дали / Выбор РИА-Новости: самые главные события 2011 года в культуре [Электронный ресурс] URL: http://ria. ru/caricature/20111118/491905019. html (Дата обращения 06. 02. 2012).

43. *Семененко И. С.* Образы и имиджи в дискурсе национальной идентичности. // Полис. 2008. № 5. С. 7–18.

44. *Серра Ф.* Испанские представления о России // Имидж России в иберийских странах. М., 2008.

45. *Соловьев Э. Г., Смирнов А. Н.* Международный имидж современной России: дефицит привлекательности или дефицит идей? // Полис. 2008. № 5.

46. Формирование образа России в современном мире: социокультурные механизмы: Круглый стол журнала «Мировая экономика и международные отношения» / подг. И. Семененко // Мировая экономика и междунар. отношения. 2007. № 12. С. 81–91. М, 2008. № 1. С. 78–88.

47. *Яковлев П. П.* Формирование имиджа: основные тенденции и ключевые проблемы // Имидж России в иберийских странах. М., 2008.

48. *Яковлев П. П.* Имидж России в Испании: главные тенденции // Перспективы [Электронный ресурс] URL:http://www. perspektivy. info/oykumena/europe/imidzh_rossii_v_ispanii_glavnyje_tendencii_2010-10-21. htm. (Дата обращения 30. 11. 2012).

Поступила в редакцию 27. 06. 2013

ХРОНИКА

ОБРАЗ ФАУСТА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ (Байроновская мастерская в рамках XXV Пуришевских чтений)

11 апреля 2013 года в рамках XXV Пуришевских чтений в Литературном институте им. А. М. Горького состоялось заседание Байроновской мастерской, посвященное сопоставлению «Фауста» И. В. Гете и произведений Дж. Г. Байрона. С докладами выступили заслуженный профессор МГУ Н. А. Соловьева, профессор Литинститута И. А. Шишкова, преподаватели Я. Ю. Муратова (Литинститут) и Н. М. Шахназарян (Белорусский Государственный Университет), аспиранты Литинститута Т. А. Гуревич и Е. -Н. Ю. Моцарт.

На материале «Лары» (1814), «Манфреда» (1817), «Каина» (1821) и «Преображенного урода» (1822) был построен доклад проф. **Н. А. Соловьевой** *«Лирическое и архетипическое в творчестве Байрона»*. В нем автор показала не только эволюцию образа байронического героя, но и те трансформации всей художественной системы Байрона, которые знаменуют переход поэта от классицистической к романтической эстетике.

Байрон не знал «Легенду о докторе Фаусте» Кристофера Марло, а с «Фаустом» Гете был знаком только по отдельным и немногочисленным переводам 1-й части поэмы, выполненным специально для него Мэтью Грегори Льюисом (автором знаменитого «Монаха»). Уже Лара, стремящийся познать мир и жаждущий большего, — это «набросок» Фауста, а Манфред — байронический герой — хоть и не копия, но «своеобразный парафраз» гетевского Фауста. Сам Гете отметил это в разговорах с Эккерманом.

Не испытавший непосредственного влияния Гете, Байрон, тем не менее, в качестве источников для некоторых своих сочинений использовал, наряду с английской готической прозой и итальянской драмой, немецкие «страшные повести» и произведения Э. Т. А. Гофмана. В предисловии к «Преображенному уроду» есть ссылка на повесть «Три брата», которая оправдывается указанием на то, что и М. Г. Льюис заимствовал сюжет своего «Лесного демона» у того же автора, а в первых сценах драмы воспроизведены начальные эпизоды «Крошки Цахеса».

В 1816 году во время поездки по Швейцарии П. Б. Шелли приобщил Байрона к философии природы. Это, в свою очередь, сблизило Байрона с эстетикой немецкого романтизма, опиравшегося на натурфилософию. Как мы знаем, М. Г. Льюис вторую часть «Фауста» для Байрона не переводил, поэтому появление в «Преображенном уроде» сцены превращения Неизвестного в Цезаря нецелесообразно соотносить со сценами из Второй части «Фауста», где происходит бракосочетание Фауста и Елены, дающее Фаусту власть над миром древних, но можно объяснить влиянием на Байрона немецкой идеалистической философии с ее пессимистической философией истории.

С путешествия по Швейцарии начинается тот период в творчестве Байрона, в который были созданы романтические философские драмы «Манфред» и «Каин». При сопоставлении образов протагонистов становится очевидным, в каком направлении шло развитие байронического героя и эстетики Байрона в целом. Манфред, сочетающий в себе в равной мере лирическое и архетипическое, — это апофеоз индивидуализма, посредник между смертными (the mortals) и незримым миром (the invisible world), пытающийся установить контроль над невидимым миром (the power; the powerful will). В «Каине» мы наблюдаем ослабление индивидуализма и усиление собственно фаустианского начала: стремление к невероятному знанию завершается познанием смерти, что, в свою очередь, свидетельствует о кризисе рационалистического мышления и отсылает нас к натурфилософии Шеллинга. Хотя с «Фаустом» Гете принято сравнивать именно «Манфреда», проф. Н. А. Соловьева, вслед за самим Гете, считает, что фаустианского больше в «Каине» и в «Преображенном уроде».

Проф. И. А. Шишкова проанализировала эпизод с Эвфорионом («Фауст», Вторая часть, Акт III). Как известно, в образе Эвфориона — сына Фауста и Елены — проявилось гетевское понимание сомневающейся и противоречивой натуры Байрона. С другой стороны, Эвфорион, по словам Гете, — это «олицетворение поэзии, не связанной ни временем, ни местом, ни личностью». В гетевской трактовке, Байрон-Эвфорион сочетает в себе земное и фантастическое, античную красоту и недовольство действительностью, наконец, он воплощает союз Поэзии и Революции.

Гете и Байрон состояли в переписке, у них были общие знакомые, благодаря которым Гете регулярно получал новости о жизни своего современника. На все новые публикации Байрона Гете откликался критическими статьями. Знание произведений Байрона и подробностей биографии поэта, с одной стороны, и творческая интуиция — с другой, позволили Гете создать в «Фаусте» художественно достоверный образ Байрона-Эвфориона — мятежного, чувственного Поэта-Современника.

Аспирантка Литературного института **Е.-Н. Ю. Моцарт**, исходя из locus communis — сходства «Фауста» и «Манфреда», сосредоточилась на принципиальных различиях, а вернее, на постоянном движении — сближении и расхождении этих двух текстов, как композиционном, так и идейном. «Фауст» и «Манфред» начинаются одним и тем же местом и временем действия, открываются монологом главного героя, имеют ряд сходств в системе образов. Однако разнонаправленность психологической эволюции протагонистов приводит к существенному различию финалов. Credo Манфреда — «Но это не помогло» («But this avail'd not»); он устремлен внутрь, ориентирован на свою собственную персону, свои переживания. Фауста же — с его «Народ свободный на земле свободной увидеть я б хотел...» (в оригинале: «Solch ein Gewimmel möcht ich sehn, auf freiem Grund mit freiem Volke stehn») — заботят мировые проблемы, и он счастлив, только когда думает, что благо принадлежит другим, то есть ориентирован вовне.

Есть версия, что первым полным переводом «Фауста», изданным анонимно, Англия обязана С. Т. Кольриджу. **Доц. Н. М. Шахназарян** (Минск) придерживается иного мнения, тем более что и сам Кольридж отрекался от этого авторства. В «Specimens of the Table Talk» («Застольные беседы»)

поэт заметил, что когда-то подумывал сделать и такой перевод поэмы Гете, и написать свое произведение на сходную тему, замысел которого возник независимо от «Фауста» Гете, — «Michael Scott» («Майкл Скотт»). Перечитывая Гете, Кольридж отказался от своих планов, и мир не увидел ни его перевода, ни завершенной истории о шотландском чернокнижнике Майкле Скотте, сюжет которого поэт изложил в заметках, но не воплотил. Однако в своих высказываниях о тексте Гете и о своем собственном невоплощенном замысле он поставил проблему отношения автора и героя в «Фаусте» Гете, что, в свою очередь, позволило Н. М. Шахназарян сопоставить и другие проблемы двух интерпретаций образа Фауста, например, нравственность в истории, знание без веры и т. д.

Немного отойдя от заявленной темы, но не от принципа — компаративистского, — аспирантка Литинститута **Т. А. Гуревич** прочла доклад о проблеме Востока (ориентализма) в “The Vision of Sudden Death” («Видение внезапной смерти») Томаса Де Квинси и “Гяуре” Дж. Н. Г. Байрона. Отметив различия в некоторых установках авторов, например, в отношении к Востоку, на который Де Квинси смотрит пессимистически (Восток — умершая цивилизация), в то время как Байрон оценивает Восток оптимистически: не в умершей Греции, а именно на Востоке собрано все важное и живое, — Т. А. Гуревич все же продемонстрировала, сколь много у них общего. Она обнаружила множество совпадений и в фигуре рассказчика, и в особенностях построения текстов, и в идейных конфликтах,и в концептах и в цветовой и звуковой символике, и в мотивах, например, мотиве забвения — и во многом другом.

Демонстрируя репродукции картин американского художника английского происхождения Томаса Коула (Thomas Cole) и сопровождая их цитатами из Байрона, **к. ф. н. Я. Ю. Муратова** показала, сколь большое влияние оказал Байрон на Коула, дав тому не столько живописные сюжеты, сколько определив идейную проблематику полотен художника. Мысли Байрона о природе и сущности истории, смене временных циклов, упадке империй, связи Поэта и Власти мы находим в таких полотнах Т. Коула, как «The Savage State», «The Arcadian of Pastoral State», «The Course of Empire: Consummation of Empire», «The Course of Empire: Destruction» и «The Course of Empire: Desolation».

Проф. Н. А. Соловьева рассказала о трех картинах Айвазовского, посвященных пребыванию Байрона в Венеции, и заметила, что крайне интересно было бы обратить внимание на взаимосвязи и влияния У. Тернера, Айвазовского, Коула, с одной стороны, и Байрона — с другой, ведь тема Байрона и байроновских образов в живописи мало изучена.

Дискуссия о таких поэтах, как Гете и Байрон, не может оставаться в узких рамках, например, литературоведения. Она неизбежно приводит к обсуждению нравственных категорий и широких философских проблем. Нервом заседания стал вопрос о так называемом «богоборчестве» Байрона и о художественной разработке библейских образов в произведениях поэта. Т. А. Гуревич высказала предположение, что Байрон знал Библию лучше многих своих современников. Это подтвердила и проф. Н. А. Соловьева. В 1816 году Байрон не раз останавливался в мхитаристском монастыре св. Лазара близ Венеции, где с большим интересом изучал библиотеку армяно-католиков, особенно рукописи, относящиеся к первым векам христианства. Рассказ о рождении Аримана из армянского трактата IV века повлиял на содержание

«Манфреда». Армянский перевод Библии, осуществленный в V веке, до сих пор считается одним из наиболее точных, а в XVII столетии он был сверен с Вульгатой и дополнен. Байрон обнаружил там два эпизода, не вошедшие в Библию короля Иакова: так, например, в каноническом англиканском тексте нет упоминаний о том, что у Нимрода был сын по имени Айк (Huig) — прародитель армянского народа. Все это, с одной стороны, свидетельствует об основательном знакомстве Байрона с текстом Библии короля Якова, а с другой, объясняет свойственный поэту своеобразный подход к интерпретации библейских текстов.

Богоборчеством Байрон, безусловно, не занимался, но он был поэтом, следовательно, его работа с библейскими сюжетами — это не подражание, а трактовка библейского сюжета, «преображение», в результате которого ветхозаветный Каин становится байроническим героем (проф. Н. А. Соловьева). Вопрос о том, почему же байронов Каин восстает на Авеля, вызвал разногласия. Так, Т. А. Гуревич полагает, что в «Каине», как и в «Гяуре» конфликт построен на нарушении принципа старшинства: Бог принимает жертву младшего брата раньше жертвы старшего, Гассан женится на Леиле раньше Гяура. Проф. Н. А. Соловьева считает, что Каин выступает против пассивности Авеля, не препятствующего жестокости Бога. Проф. И. А. Шишкова добавила, что Каин выступает не за Божескую, но за человеческую справедливость. В целом же, бесспорно то, что Байрон был очень хорошо знаком с Ветхим Заветом, много размышлял о нем и часто использовал и перерабатывал ветхозаветные образы и сюжеты в своих произведениях.

Творческий диалог Гете и Байрона состоялся не только благодаря их знакомству с текстами друг друга: зачастую это знакомство было неполным, фрагментарным. Предшествующая литературная традиция, общий культурный контекст вместе с творческой интуицией позволяли поэтам предвосхищать идеи друг друга, ставить сходные эстетические, этические и философские проблемы. Несмотря на то, что первоначальные решения этих проблем были различны, с течением времени Байрон и Гете все более сближались: в байроническом герое становилось больше фаустианского, а в продолжении «Фауста» Гете наделил чертами Байрона одного из ключевых персонажей — Эвфориона. В силовое поле этого диалога великих поэтов оказались вовлечены не только их современники, но и европейские литераторы и художники более позднего времени.

Материал подготовила А. И. Депланьи

Поступила в редакцию 27. 06. 2013

Подготовка этого материала к печати совпала с трагическим известием:

7 июля 2013 года скончалась
Наталья Александровна Соловьева,

выдающийся филолог, заслуженный профессор МГУ им. М. В. Ломоносова. Наталья Александровна была одним из инициаторов создания Байроновской мастерской в Литературном институте им. А. М. Горького. Ее исследовательский талант, эрудиция, доброжелательная поддержка навсегда останутся в памяти благодарных коллег и учеников.

МАСТЕРА ВОЗРОЖДЕНИЯ (СТУДЕНЧЕСКАЯ МЕЖВУЗОВСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ)

18 марта 2013 года в Литературном институте им. А. М. Горького прошла межвузовская студенческая научная конференция «Мастера Возрождения», организованная кафедрой зарубежной литературы Литературного института и кафедрой искусствоведения Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова. В конференции приняли участие ректор Литературного института профессор Б. Н. Тарасов, проректор по научной работе Российской академии художеств профессор Л. С Хасьянова, руководитель отдела межкультурных коммуникаций Международного движения «Всемирный день культуры», профессор кафедры философии РГТЭУ Э. В. Баркова, председатель СНО Литературного института доцент Е. А. Кешокова, профессор кафедры зарубежной литературы Литературного института М. Н. Попов, студенты Литературного института и Российской академии живописи. Авторы докладов стремились раскрыть богатство художественного мира эпохи Возрождения в его внутренних связях с философией и литературой Ренессанса.

Конференцию открыла **Э. В. Баркова** докладом «Платоновская академия во Флоренции», в котором исследовалась роль Марсилио Фичино как основателя Платоновской академии, противостоящей по духу и организации северо-итальянским университетам. Флорентийская академия Фичино, открытая на его вилле Карреджи, которую в 1462 году ему подарил Козимо Медичи Старший, была скорее свободным сообществом поклонников античной культуры и платоновской философии, в ней царил дух античного свободомыслия, отмеченного любовью к истине и красоте. Этот союз гуманистов объединил правителя Флоренции, поэта и покровителя искусств Лоренцо Медичи, поэта и комментатора Данте Христофора Лондино, поэта и филолога Анджело Полициано, философа Пико делла Мирандола, архитектора и теоретика искусства Альберти.

В истории литературы Марсилио Фичино снискал славу как переводчик произведений античных авторов, таких как Платон, Плотин, Порфирий, Ямвлих и Прокл, что, безусловно, способствовало развитию европейской гуманистической философии и литературы. Одно из ярких свидетельств этого — аллегорическая картина Сандро Боттичелли «Весна», анализу которой был посвящен доклад **А. Свирина**. Картина, насыщенная античными аллюзиями, может рассматриваться как художественное выражение знаменитого тезиса Леона Батисты Альберти: «Природа и Бог сотворили человека

отчасти небесным и божественным, отчасти же самым прекрасным среди смертного мира». Содержание картины Боттичелли связывают с поэмой Анджело Полициано «Стансы на турнире»; другим источником является «Пир» Платона, с его противопоставлением Афродиты Пандемос и Афродиты Урании, — произведение чрезвычайно популярное в среде гуманистов. **К. Семак** представила Боттичелли в качестве блестящего иллюстратора Данте. Его картины, навеянные образами «Божественной комедии», раскрывают весь драматизм неоплатонической идеи восхождения души.

Д. Манучарова сделала подробный обзор богатого фонда итальянской живописи эпохи Ренессанса из коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина.

Знаменитой картине Леонардо да Винчи «Мона Лиза» были посвящены доклады: **Н. Баженовой** («Леонардо да Винчи «Джоконда» и искусство портрета»), в котором исследовался вопрос о возникновении и развитии ренессансного жанра портрета, и **М. Лихомановой** («Мона Лиза» Леонардо да Винчи. Последние исследования»), рассказавшей о новейших технологиях в исследовании живописи.

Е. Большакова в докладе, посвященном творчеству Тициана, сделала анализ художественных особенностей венецианской школы живописи. «Любовь земная и любовь небесная» — одно из первых произведений Тициана — проникнуто духом неоплатонической философии, которая определяет атмосферу всего античного цикла на темы «Метаморфоз» Овидия: «Диана и Актеон», «Венера и Адонис», «Даная».

У. Полтинкина рассмотрела знаменитую фреску Рафаэля «Парнас» как блестящий образец оригинальной пространственной композиции. Наряду с «Диспутом» и «Афинской школой» эта фреска должна была украсить папские покои в Ватиканском дворце и отобразить четыре области духовной деятельности человека: богословие, философию, поэзию и правосудие. Если на фреске «Афинская школа» Рафаэль поместил античных мыслителей и ученых в анфиладе арочных пролетов, то «Парнас» написан на узкой боковой стене с окном посередине. Рафаэль нашел не просто пространственное, но художественное решение, поместив вершину Парнаса над светящимся проемом, а склоны холма — по сторонам. На вершине композиции изображен Аполлон, вдохновенно играющий на виоле, в окружении девяти муз. В круг великих поэтов античности Гомера, Сапфо, Вергилия, Горация, Плавта, Рафаэль включает Данте и Петрарку. Таким образом, идея Ренессанса как связи и преемственности и идея облагораживающего воздействия искусства на мир получают художественное воплощение.

Интересным продолжением этой темы явился доклад **Л. Шадрина** «Студиоло Изабеллы д'Эсте. «Парнас» Мантеньи», который отразил диалогический характер Ренессанса и универсальность как одну из его основополагающих идей.

Три доклада были посвящены Северному Возрождению, характерными особенностями которого были готическая экспрессивность, подчеркнутый натурализм нидерландской школы и утонченный спиритуализм германской живописи.

Первым мастером нидерландской школы живописи, предтечей нидерландского Ренессанса был анонимный художник, которого принято называть

Мастером из Флемаля. В конце XIX века его стали отождествлять с Робером Кампеном (1378–1444), к творчеству которого обратилась **П. Горячева** в докладе «Робер Кампен или Флемальский мастер?». С именем этого художника связано понятие «праведной повседневности», то есть поэтизация и религиозное оправдание интереса людей к материальным благам. В его картинах, написанных даже на религиозные темы — «Троица», «Благовещение», «Рождество», царит дух «нового благочестия» с его признанием святости повседневной человеческой жизни. Его полотна полны деталями городского домашнего быта: тяжелой дубовой мебелью, медной посудой. В историю мировой живописи Робер Кампен вошел как певец нового бюргерского мира и его идеалов.

Т. Писарева рассмотрела творчество нидерландского художника Питера Брейгеля Старшего, по прозвищу Мужицкий, в контексте Реформации и художественных традиций нидерландской живописи XV века. В его живописных произведениях звучит тема «перевернутого мира», характерная для творчества Иеронима Босха. Персонажи, населяющие картины Питера Брейгеля, существуют обособленно друг от друга, отражая новое понимание времени и пространства. Картины «Битва Масленицы и Поста», «Игры детей», «Триумф смерти» и «Безумная Грета» передают ощущение абсурда и ирреальности происходящего. Идея «перевернутого мира» воплощена в ярких фантасмагорических образах: ведьма на крыше дома в «Безумной Грете» разбрасывает вокруг себя нечистоты, а люди, принимающие их за золото, давят друг друга. Последнее полотно Брейгеля «Слепые» тематически представляет иллюстрацию евангельской притчи о слепых: слепота — символ Рока и человека, в духовном неведении бредущего за своей судьбой.

В. Атаян описала особенности немецкой ренессансной живописи на примере творчества Альбрехта Дюрера, соединившего катастрофические настроения хилиазма и нового гуманистического мировоззрения на примере серии гравюр «Апокалипсис» и «Меланхолия». Его гравюры, несмотря на фантастичность образов, их аллегорический и символический смысл, необычайно реалистичны. Это сочетание мистического и реального придает его произведениям драматизм. Самой «зашифрованной» считается гравюра «Меланхолия» — своеобразный «духовный автопортрет» художника, преображающего бесплодное уныние меланхолии в озарение гения.

С заключительным докладом «Сикстинская капелла Микеланджело — новое прочтение Св. Писания» выступила **Е. Безбородникова.** Она проанализировала роспись Сикстинского плафона, в которой воплотился один из самых сложных ренессансных замыслов — показать историю человечества до принятия Законов Моисея. Крупнейшей живописной работой Микеланджело является «Страшный суд», изображенный на алтарной стене Сикстинской капеллы. Он отступил от традиционной иконографии, выбрав не момент свершения суда, когда грешники уже отделены от праведников, а самое его начало. Атмосфера страха и трепета подчеркнута изображением грозного лика самого Христа. Он повергает в трепет не только святых, но даже Богоматерь, закутавшуюся в плащ. Особенного внимания заслуживает фрагмент, на котором изображен св. Варфоломей, держащий в руках свою обвисшую кожу, в складках которой в виде искаженной маски угадывается лицо самого Микеланджело.

Участники конференции подчеркнули исследовательскую неисчерпаемость Ренессанса — эпохи, богатой на художественные открытия и философские прозрения.

Материал подготовила Е. А. Кешокова

Поступила в редакцию 05. 07. 2013.

НАШИ АВТОРЫ

Болычева Ольга Витальевна, аспирант кафедры новейшей русской литературы Литературного института им. А. М. Горького, postoyantseva@gmail. com

Гладилин Никита Валерьевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Литературного института им. А. М. Горького, nikitagl@inbox. ru

Горшков Александр Иванович, доктор филологических наук, профессор, действительный член Академии Российской словесности, kafedrarus@gmail. com

Завгородняя Галина Юрьевна, доктор филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы и славистики Литературного института имени А. М. Горького, galina-yuz@yandex. ru

Камчатнов Александр Михайлович, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка и стилистики Литературного института имени А. М. Горького, alexmk52@gmail. com

Королева (Климова) Светлана Борисовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры стилистики русского языка и культуры речи Нижегородского Государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова, klimova1@hotmail. ru

Токарева Галина Альбертовна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы и журналистики Камчатского государственного университета (КамГУ) имени Витуса Беринга, г. Петропавловск-Камчатский, tga41@yandex. ru

Халтрин-Халтурина Елена Владимировна, доктор филологических наук, доктор философии (США), старший научный сотрудник Отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения ФГБУН ИМЛИ РАН, elenahaltrin@yandex. ru

Шапошников Владимир Николаевич, доктор филологических наук, профессор Московского государственного психолого-педагогического университета, vladimirshaposhnikoff@yandex. ru

Юрчик Екатерина Эдуардовна, кандидат исторических наук, доцент кафедры общественных наук Литературного института им. А. М. Горького, iourtchik@mail. ru

SUMMARIES

LINGUISTICS

TAMAN BY M. LERMONTOV
(STYLISTIC NOTES)

Alexander I. Gorshkov
Ph. D (Philology), professor, full member of the Academy of Russian Language and Literature
kafedrarus@gmail. com

Following the opinions of the eminent writers and scholars on "the language and style", the article studies the characteristics of the use of language in the short story "Taman" by M. Lermontov. The analysis considers their relation to the figure of the author or to the figure of the narrator. It is stated that the collision of colloquial and bookish verbal series correlates with the character of Pechorin while the semantic rapprochement and "the restraint" of both words and sentences correlates with the figure of the author.

Key words: style, the use of language, figure of the author, figure of the narrator, verbal series, narration, colloquial, bookish, pictorial.

FALSE WORD FORMATION

Alexander M. Kamchatnov
Ph. D. (Philology) professor, head of Russian language and stylistics Department in Gorky Literary Institute
alexmk52@gmail. com

The article studies the similarities and differences between two word formation dictionaries by A. N. Tikhonov and I. A. Širšov. Two conclusions were drawn: 1) the inevitable subjectivity of any word formation dictionary created in terms of the synchronic method of language description, and 2) synchronic analysis of word formation being antiscientific on the whole, as well as the problem of creating an explanatory historical word formation dictionary of the Russian language.

Key words: synchronism, diachrony, word formation, dictionary.

SEMANTICS OF THE MULTITUDE IN THE SYSTEM OF THE LANGUAGE EXPRESSION

Vladimir N. Shaposhnikov
Ph. D. (Philology), professor of Moscow State University of Psychology and Education
vladimirshaposhnikoff@yandex. ru

The article analyzes the paradigm of a numeral basing on its interior and exterior syntagma. The author concentrates on the quantity changing and the multitude calculus and the the system of their expression stressing the speech innovations.

Key words: semantics, quantity, numeral, multitude denotation, speech innovations.

LITERARY THEORY

CONSTANT STRUCTURES OF LYRICS IN THE HISTORICAL-POETICAL ASPECT

Galina A. Tokareva
Ph. D. (Philology), docent, professor of Literature and Journalism Department of Kamchatka State University named after V. Bering (Petropavlovsk Kamchatsky)
tga41@yandex. ru

The article analyzes the transformation of the «grate ring» composition pattern in lyrics of different epochs. The author introduces the hypothesis of double etiology of structure constants in the lyrical text and grounds the use of the idea of «exterior» and «entire» forms in the analysis of a composition of a lyrical text.

Key words: lyrical composition, narrative patterns, structure constants, emotional image.

RUSSIAN HISTORY, FOLKLORE AND THE OLD RUSSIAN LITERATURE IN THE NOVEL "KOSCHEI THE IMMORTAL" BY A. F. VELTMAN

Galina Yu. Zavgorodnyaya
Ph. D (Philology), associate professor of the Department of Russian classical literature and Slavonic Studies in Gorky Literary Institute (Moscow)
galina-yuz@yandex. ru

The article examines the novel "Koschei the Immortal" by A. F. Veltman, who was one of the most creative writers of the first half of the XIXth century. The novel is analyzed both from the point of view of the individual writer's style (in particular irony, parody elements, stylistic eclecticism) as well as in the context of the epoch when the recreation of the image of antiquity through the prism of stylization was topical.

Key words: Veltman, folklore, history, chronicle, spoken language, bookish way of speaking, stylization.

"STEAMBOAT, LITTLE STEAMBOAT…": THE MOTIVE OF "NON-RETURN" IN THE EMIGRÉ POETRY ("THE POSTER" BY YU. ODARCHENKO)

Olga V. Bolycheva
Post-graduate student of Contemporary Russian Literature Department in Gorky Literary Institute (Moscow)
postoyantseva@gmail. com

The article studies the works by Yuri Odarchenko (1903-1960) — Russian poet, writer and artist of the first emigrant wave and concentrates on the detailed analysis of his poem «The Poster» (1948). The author argues that "The Poster" presents a peculiar view on the topic of 'non-returm' in the post-war Russian émigré poetry and reveals characteristic features of Odarchenko's writing.

Key words: Yu. Odarchenko, Russian emigration, tragedy, irony, sentimentality, intonation.

THE FASCINATING ATTRACTIVENESS OF PARANOIA (METANARRATIVE IN THE RUSSIAN POST-MODERNIST NOVEL)

Nikita V. Gladilin
Ph. D (Philology), Assistant Professor of Foreign Languages Department (Gorky Literary Institute)
nikitagl@inbox.ru

Following the examples of the novels "Yakutia" by Ye. Radov and "Angel's Bite" by P. Krusanov, the author criticizes a widely accepted myth about the close connection between the postmodern literature and the liberal-pluralistic outlook. In both novels the means of the postmodernist arsenal (bricolage, non-selection, intertextual games) serve to stress the fascinating attractiveness of the "paranoid" metanarratives. The combination of the postmodernist methods of the artistic writing with the elements of the neo-totalitaran ideologems are on the whole characteristic of the last period of Russian postmodern literature development.

Key words: Russian postmodernism, metanarrative, neo-totalitarism, ideologems, bricolage, non-selection, intertextuality, Yegor Radov, Pavel Krusanov.

"KING LEAR": METAMORPHOSES OF THE KING'S "BODY POLITIC"

Elena V. Haltrin-Khalturina
Ph. D. (Philology), Ph. D. in English (USA), Senior Researcher of the Western Classical Literature and Comparative Literature Studies Department in the Gorky Institute for World Literature of the RAS
elenahaltrin@yandex.ru

William Shakespeare, drawing upon literary sources, came up with two new versions of the king Lear story: The True Chronicle of the History of the Life and Death of King Lear (Quarto, c. 1606—1608) and The Tragedy of King Lear (Folio, 1608-1623). Shakespeare fleshed out both texts with a number of innovations: he enriched the story line by adding a detailed sub-plot concerning Gloucester and his sons; he invented a tragic finale; he introduced a figure of the Fool. Shakespeare's alterations to the plot gain special significance in the context of political mythology: they rend scenically visible the mystical demise of the king's 'body politic' and the rise of the new monarch.

Key words: Shakespeare, King Lear, the Quarto text, the Folio text, the king's 'two bodies', the Fool, Edgar, growth of a monarch.

THE MEANS OF "GRASPING OF THE WORLD": BYRON'S "METAPHYSICAL DRAMAS" INTERPRETED BY I. BUNIN

Svetlana B. Korolyova (Klimova)
Candidate of Philology, associate professor of the Department of Russian stylistic and Culture of Speech in Nizhny Novgorod State Linguistic University named after N. Dobrolyubov
klimova1@hotmail.ru

The article deals with Bunin's interpretations of Byron's "metaphysical" dramas. Bunin as a translator was always attracted to Byron's writing, but in comparison to romantic and realistic Byronism of the Russian classical writers, Bunin's Byronic motives sound much softer, having lost their former tension.

Key words: G. Byron, I. Bunin, "metaphysical" dramas, metatext, artistic worlds, Byronism, Byronic motives.

SOCIAL SCIENCE

RUSSIAN CULTURE IN THE SPANISH PRESS (2011-2012)

Ekaterina E. Yurchik
Candidate of History, Assistant Professor of Social Science Department (Gorky Literary Institute) iourtchik@mail. ru

The article studies the topics on Russian culture in the leading Spanish newspapers from January 2011 till November 2012. The author argues that the improvement of the image of the Russian culture in the Spanish public opinion as a result of the events of the Russia-Spain bilateral year 2011 was smoothed over by the impression of the political events of the year 2012 and «Pussy Riot case». Both the coverage of the cultural program of the bilateral year and the following reports on Russian cultural life in 2012 stressed conservative elements of the image of Russia and introduced some new trends. Cultural influence of the Orthodox Church was among the most vivid ones.

Key words: Russian culture, Spanish press, Russia-Spain bilateral year.

CHRONICLE

FAUST IN THE WORLD CULTURE (BYRON WORKSHOP IN THE XXV PURISHEV READINGS)

THE MASTERS OF RENAISSANCE (STUDENTS' CONFERENCE)

ПРАВИЛА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ПУБЛИКАЦИЙ

I. Оформление

Материалы должны содержать следующие обязательные элементы:

1. Сведения об авторе на русском и английском языках: фамилия, имя, отчество (полностью); ученая степень; ученое звание; должность; полное название научного или учебного учреждения и его структурного подразделения (факультета, кафедры, отдела и т. д.); контактная информация автора (электронная почта).

2. Аннотация и ключевые слова (keywords) на русском и английском языках.
Аннотация (объемом не более 10 строк) должна кратко излагать проблематику статьи и основные содержащиеся в ней выводы. Ключевые слова (не более 5) после аннотации отражают основное содержание текста.

3. Цитирование и ссылки на источники оформляются в соответствии с действующим ГОСТом (7. 5; 10).

В тексте в квадратных скобках указывается фамилия автора (ов), год издания и страница. Например: [Иванов, 1998, с. 125]. При повторном цитировании: [Там же, с. 128] для русскоязычных источников или [Ibid, p. 123] для иностранных источников.

4. Примечания оформляются в виде подстраничных сносок (в формате, предусмотренном действующим ГОСТом) .

5. Пристатейные библиографические списки (Список литературы) у всех статей в едином формате, установленном действующим ГОСТом.

Список литературы дается сразу после статьи — с нумерацией, в алфавитном порядке по фамилиям авторов. В список литературы вносятся материалы, на которые есть ссылка в тексте статьи.

6. Объем рукописи не должен превышать один печатный лист (40 тыс. знаков с пробелами).

7. Текст статьи должен создаваться в формате doc (docx), шрифтом Times New Roman, 14 кеглем, с полуторным межстрочным интервалом.

II. Требования к содержанию:

1) научная новизна проблемы и новаторство ее разработки;
2) научная добросовестность в изложении научных концепций;
3) указание на применяемые методики исследования;
4) точность в изложении фактов;
5) точность цитирования.

III. Порядок рецензирования материала (статьи)

1. Рецензирование статьи производится в соответствии с требованиями, изложенными в пункте II .

2. При несоблюдении требований пункта II редакционный совет вправе отказать автору в публикации с предоставлением рецензии.

3. Члены редакционной коллегии знакомятся с оригиналом статьи и в случае необходимости вносят правку.

IV. Порядок рецензирования

1. Автор обязан учесть замечания рецензентов и внести в статью соответствующие исправления. При наличии отрицательных рецензий на рукопись от двух разных рецензентов или одной отрицательной рецензии на ее доработанный вариант статья отвергается без рассмотрения другими членами редколлегии.

2. Рецензия пишется в соответствии с требованиями пункта II. В конце рецензии указывается, соответствует ли рукопись предъявляемым требованиям и рекомендуется ли к публикации в «Вестнике Литературного института».

3. Редакция вправе отказать автору в публикации материала на основании негативной рецензии членов редколлегии и предоставить рецензию по запросу автора. В случае отклонения статьи редакция сохраняет у себя один экземпляр и направляет автору мотивированный отказ.

Вестник Литературного института имени А. М. Горького
№ 3’2013

Учредитель и издатель
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Литературный институт имени А. М. Горького»
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25

Издание зарегистрировано
Федеральной службой по надзору за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия.
Свидетельство о регистрации СМИ № ФС77-19959 от 29 апреля 2005 г.

Индекс по объединенному каталогу «Пресса России» — 20577

Адрес редакции:
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25
Телефон редакции: (495) 694 06 61, 694 06 65
Факс: (495) 694 06 61
E-mail: vestlit@mail. ru

Подписано в печать 17. 08. 2013.
Цена договорная
Тираж 1000 экз.