

МЕТОДИКА И ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

Е.Ю.Николенко

РЕЛЕВАНТНОСТЬ КОНТЕКСТА КАК ОДНА ИЗ ОСНОВНЫХ ЧЕРТ СБАЛАНСИРОВАННОГО ПОДХОДА К ОБУЧЕНИЮ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ

В ходе обучения иностранному языку целесообразными представляются сбалансированное освоение контекстов составляющих коммуникативной компетенции, сбалансированный учет когнитивных особенностей обучаемых, сбалансированное применение отдельных (лучших) методик и приемов как дедуктивного, так и индуктивного подходов и так далее. Хотелось бы подчеркнуть, что в этих случаях речь идет не об эклектике, но о том, как, с учетом каких именно факторов, избегая каких недостатков, можно было бы проводить обучение и создавать соответствующие учебные комплексы, достигая при этом наибольшей эффективности.

В настоящей статье предпринимается попытка описать одну из основных, характерных черт такой сбалансированности, а именно, релевантность контекстов.

Приведем примеры текстов (диалогов) из современных учебников русского языка для иностранных учащихся начального этапа обучения.

В какой ситуации, когда могут состояться такие диалоги:

Ира, летом холодно?

Нет, летом не холодно. Летом жарко./Нет, летом жарко.

Скажите пожалуйста, что это? Это пальто?

Да, это пальто ...

КЛАРА – Добрый вечер, Анна! Поздравляю тебя с днем рождения!

АННА – Большое спасибо! Очень жаль, что ты не пришла.

КЛАРА – Да, извини, я не могла. У тебя сейчас есть время?

АННА – Да, есть.

КЛАРА – Если можешь, расскажи мне, какой был вечер, кто был?

АННА – Ко мне пришли Иван с Ирой, Мария с Джоном, Ван Лин, Лю Кун и Антон.

КЛАРА – А, старые друзья!

АННА – Ты знаешь, теперь у меня есть новый друг – маленькая собака.

КЛАРА – Да?! А какая она?

АННА – Она очень симпатичная и веселая. Ей только три месяца.

КЛАРА – Только три месяца! А что она ест?

АННА – Она ест хлеб с молоком и, конечно, любит мясо.

КЛАРА – А кто подарил тебе собаку?

АННА – Джон. Я говорила ему, что мне нравятся собаки. Когда он узнал, он подарил мне собаку.

КЛАРА – А что вы делали? Танцевали?

АННА – Конечно, танцевали, пели песни, Иван играл на гитаре.

Я тоже играла, чуть-чуть.

КЛАРА – Ты умеешь играть на гитаре?

АННА – Очень плохо, но я хочу научиться.

КЛАРА – Давай будем заниматься вместе.

АННА – Договорились

Нет дискурсивной естественности учебного текста. Диалог производит впечатление неестественности, хотя есть внешняя связность (дискурсивная связка *а* для выражении когезии, выражение модальности: *конечно*) Однако нет внутренней цельности текста. Есть когезия, но нет когезивности. Есть внешние формальные связки, но отсутствуют внутренние связи.

Например, после реплики *Извини, я не могла*. Предполагаемая реакция собеседника может и должна быть такой:

У тебя все в порядке? Ничего не случилось?

Вместо крайне неестественного в данном контексте: *У тебя есть время?* Возможно было бы сказать:

Ну как, хорошо было? Расскажи! У тебя есть минутка?

Происходит нарушение связности, вопросы не плавно идут один за другим.

Когда Анна сказала, что у нее есть новый друг – собака, естественный вопрос с нашей точки зрения не

Кто тебе подарил собаку?, а Откуда у тебя собака? Кто-то подарил?

Когда известно, что разговаривают о дне рождения, вопрос *А что вы делали?* кажется очень странным, даже с уточнением *Танцевали?*

Естественные вопросы в данном контексте: *Вы танцевали?, Танцы были?*

Непонятно, что означает: *Давай заниматься вместе*,

Обязательно хочется спросить, что значит «давай заниматься»: вместе играть и разбирать ноты дома, ходить на курсы, взять совместно частного педагога и т.д.¹

Нам близки идеи А.Н. Латышевой относительно создания учебников русского языка как иностранного, в частности, относительно «взгляда на учебник как на речевое произведение, рассмотрение его как элемент некоторого реального дискурса».

Дискурс понимается здесь как речевое произведение в полноте его когнитивных и социокультурных характеристик, так как при любом подходе к определению дискурса² обязательно присутствует учет коммуникативной ситуации с такими ее элементами, как говорящий – слушающий, когнитивная база, которая стоит за ними и т.д.

¹ Приведенные примеры взяты из: В.Е. Ангонова, М.М. Нахабина, М.В. Сафонова, А.А. Толстых. Дорога в Россию. Учебник русского языка (Элементарный уровень), М.-СПб, 2001, 342 стр.

² Н.Д. Арупонова, В.Г. Гак, И.П. Суссов, А.А. Кибрик

С этой точки зрения, «учебник – это тоже социально закрепленный способ общения по поводу определенной предметной области в определенной ситуации общения (Латышева: 2003, с.141).

В нем должны присутствовать:

1. Референциальные привязки

Если в западных учебниках – множество примеров конкретной референции, например, в финском учебнике русского языка дается фотография конкретного фирменного поезда «Лев Толстой», то в отечественных учебниках, полное пренебрежение к реальной референции – даже если используются фотографии реальных людей, они выступают под другими фамилиями, например, Александр Невзоров стал испанцем.

2. Дискурсивная естественность учебного текста

Дискурсивная естественность текста вытекает из принципа коммуникативной правильности (Латышева: 2003), и включает:

- правильность выбора функционально-стилистических средств,
- построение диалога или другого текста с учетом русской традиции,
- соответствующий выбор начала текста, перехода к новым темам,
- выбор средств маркирования межфразовых связей,
- требования речевого этикета.

В целом, поскольку при создании учебного комплекса нами ставится задача – учить естественному языку, упомянутый принцип коммуникативной правильности следует, по нашему мнению, уточнить и формулировать как принцип релевантности контекстов¹, который можно было бы иначе назвать, скажем, принципом естественности учебных материалов.

Эта черта сбалансированного подхода подразумевает релевантность (не только правильность, но именно гармоничность, естественность) учебных материалов контекстам всех составляющих коммуникативной компетенции, начиная от естественности дискурса при элементарном общении, и заканчивая культурологическими контекстами преподаваемых материалов. На этом уровне (культурологическом) некоторое различие между «релевантностью» и «правильностью» мы можем усмотреть сразу. Так, следуя материалам одного из современных учебников, будущие студенты-инженеры должны знакомиться с житием Сергея Радонежского, такой культурологический контекст можно, по-видимому, полагать «правильным» – он не нарушает никаких языковых норм, но нельзя считать релевантным.

Это рассуждение позволяет нам осветить еще одну из сторон релевантности контекстов, а именно – релевантности не только по отношению к нормам «коммуникативной правильности», но и по отношению к задачам обучения, и к психологическим и прагматическим характеристикам аудитории. Думается, что в целом проблематика релевантности (контекстам) – в широком смысле – может быть достойным предметом дальнейших исследований.

Для целей же нашей работы мы полагаем достаточным высказать положение о том, что для реализации релевантности контекстов, в дополнение к уже упомянутой «коммуникативной правильности», авторам созда-

¹ Мы не исключаем, что эти понятия настолько близки, что могут быть взглядами на одно и то же лишь с несколько различных исходных позиций

ваемых учебников и учебных комплексов следует учитывать соотносительность каждой части учебных материалов (и учебного комплекса как целого) с развертывающимися и все усложняющимися контекстами всех составляющих коммуникативной компетенции, а также с прагматическими контекстами обучения и изучения языка, равно как и с контекстами психологических сторон обучения.

Развитие информационных технологий и доступность их для непосредственного использования в ходе процесса обучения открывают все новые возможности в применении различных форм подачи и закрепления учебного материала.

Обучение живому языку, овладение коммуникативной компетенцией подразумевают, что необходимые знания и умения должны не только быть предъявлены учащимся, не только закреплены в соответствующих (текстовых) образцах, но должны быть соотносены с возможно большим разнообразием адекватных контекстов и условий их применения. Многоплановость таких контекстов, относящихся к различным составляющим коммуникативной компетенции, их «многогласность», характерная для живого языка, определяют желательный характер их «внедрения» в сознание обучаемых, дающий наибольший учебный эффект, а именно – одновременность предъявления и фоновость подачи.

Мотивационные соображения, в свою очередь, диктуют необходимость предъявления и закрепления материала в формах доступных, понятных и интересных учащимся, и, в то же время, дающих своего рода гарантию имплицитности освоения значительной части этого материала, «неперегруженности» сознательной (осознаваемой) компоненты познавательной деятельности обучаемых.

Высказанные положения приводят нас к выводу о том, что современный учебный комплекс должен включать возможно большее количество доступных для использования форм подачи и закрепления материала. Это подтверждается также необходимостью тренировки всех видов речевой деятельности: чтения, письма, аудирования, говорения.

Следовательно, при создании учебного комплекса необходимо предусматривать, а при его использовании следует задействовать, кроме традиционно используемых форм работы и каналов восприятия все те, которые оказываются эффективными и доступны (в перечисленных выше смыслах). То есть, в современный учебный комплекс необходимо включать, в дополнение к традиционным его компонентам – собственно учебник с упражнениями, книга для студента, книга для преподавателя – материалы, использующие аудио- и видеоряды, материалы, обеспечивающие индивидуальное применение интерактивных – знакомых и привычных для современных учащихся – приемов работы (с компьютером), и так далее.

Однако, очевидно, что при использовании всего доступного разнообразия форм подачи и закрепления материала необходимо обеспечивать сбалансированность и комплексность их задействования, так, чтобы в целом процесс обучения был в наибольшей степени эффективен. Таким образом, современный учебный комплекс, создаваемый на основе сбалансированного подхода, должен включать максимальные возможности по разнообразию форм предъявления и закрепления материала.

С другой стороны, применение комплекса в конкретных условиях, с конкретным составом обучаемых требует, несомненно, творческого под-

хода преподавателя, который, исходя из особенностей аудитории, условий обучения, имеющегося временного ресурса должен планировать применение тех или иных форм. В целом такая задача (применения в конкретных условиях) еще далека от теоретического разрешения, однако, понятно, что современный учебный комплекс должен обеспечивать максимум возможностей. Следует лишь отметить, что, по нашему мнению, увлечение, в ущерб другим, какой-либо одной из форм работы может привести к неоправданному сужению поля контекстов, к перекосам и трудно исправимым недостаткам в освоении учебного материала. В качестве примера можно привести, скажем, примат модельных контекстов и ролевых игр в вульгарно применяемых интенсивных методах обучения, и результаты, к которым это приводит.

**ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ РКИ В ИРАНЕ В НОВЫХ УСЛОВИЯХ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ОБЩЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ
(на примере Тегеранского университета)**

Почти одновременно с основанием Тегеранского университета в 1934 году были заложены основы кафедры русского языка и литературы. Иными словами, русский язык, наряду с французским, был в ряду первых иностранных языков, преподаваемых в Тегеранском университете.

До 1988 года кафедра русского языка, как и другие кафедры иностранных языков, находилась в составе филологического факультета Тегеранского университета. В 1988 году кафедры иностранных языков, в том числе и кафедра русского языка, были отделены от филологического факультета, и им был присвоен статус факультета иностранных языков.

В настоящее время факультет иностранных языков Тегеранского университета является одним из важнейших звеньев в структуре университета. В состав факультета входит 7 кафедр по преподаванию основных современных языков, в их числе функционирует и кафедра русского языка и литературы.

На кафедре русского языка Тегеранского университета заняты 10 преподавателей, большинство из которых бывшие аспиранты МГУ им. М.В. Ломоносова. Число обучающихся на кафедре студентов достигает более 350 человек. О серьезной работе, проделанной кафедрой русского языка Тегеранского университета, свидетельствуют следующие примеры:

- с 2001 года открыта магистратура по лингвистике;
- на 2005 год планируется открытие аспирантуры;
- специализация идет в двух направлениях: преподавание русского языка (бакалавриат) и русского языка и литературы (магистратура);
- на ближайшие годы намечается новая специализация по подготовке переводчиков русского языка.

В настоящее время как ответ на развивающиеся отношения между Ираном и Россией в университетах Ирана открывается все больше кафедр русского языка. Например, в настоящее время русский язык изучают не только в Тегеранском университете, но и в других государственных и частных университетах, а также на языковых курсах. К примеру, в 1987 году была открыта кафедра русского языка в частном университете «Азад», сравнительно недавно начали свою работу кафедры русского языка Мазандаринского университета в г. Баболь-саре и Мешхедского университета им. Фирдоуси. В 2004 году начала работу кафедра русского языка в г. Реште.

С повышением интереса к русскому языку, связанному с развитием отношений между двумя странами, увеличилось число прибывающих в Россию на обучение иранских граждан. Владение русским языком на сегодняшний день является актуальной задачей в Иране. Важным свидетельством этого служит тот факт, что Министерством образования Исламской Республики Иран рекомендовано изучение русского языка как иностранного в школах страны.

Автор статьи, являясь членом преподавательского состава кафедры русского языка факультета иностранных языков Тегеранского университета, на основе многолетнего опыта преподавания провел исследование в стенах этого университета, которое позволило ему сделать выводы о содержании преподавания РКИ, а также методике преподавания русского языка, в частности.

В первом семестре обучения, которое называется подготовительным, студенты занимаются 18 часов в неделю. На этом этапе большой популярностью пользуются такие учебники, как «Практический курс русского языка» под редакцией Журавлевой Л.С., Нахабиной М.М., Шипица Л. В., «Учебник русского языка» Пулькиной И.М. и «Русский язык в упражнениях» Хаврониной С.А. Кроме названных учебников, преподаватели предлагают студентам собственные учебные материалы.

На среднем этапе обучения используются многочисленные оригинальные и адаптированные тексты, знакомящие иранских учащихся с русской прозой и поэзией.

Обучение на среднем и продвинутом этапе включает в себя занятия по грамматике, устной и письменной речи, лекции по русской литературе, переводы публицистических и деловых текстов. Проводятся также уроки по фразеологии, официальной и неофициальной переписке.

Чтобы получить степень бакалавра, студент обязан в конце своего обучения предоставить курсовую работу.

Для некоторых выпускников кафедры, окончивших университет с хорошим баллом и достигших высоких результатов в практическом владении русской речью, нетрудно найти работу или попытаться поступить в магистратуру (срок обучения 2 года).

Во время обучения в магистратуре студенты слушают лекции по фонетике, литературной критике, практической лингвистике и методике преподавания. Некоторые занятия посвящены вопросам лексикологии и словообразования. Проводятся также занятия по педагогической практике и семинары.

После окончания магистратуры и защиты дипломной работы перед выпускниками кафедры открываются широкие перспективы. Некоторые из них могут основать кафедры русского языка и литературы в других университетах, другие – заняться преподавательской деятельностью в школах, третьи – посвятить себя переводческой профессии.

В настоящее время специалисты кафедры издают собственные пособия и учебники по грамматике, деловой переписке и др. Некоторые из них заняты научными исследованиями и переводами специальной литературы.

На ближайшие годы планируется открытие аспирантуры.

Кафедра русского языка Тегеранского университета сейчас активно развивается. Хотелось бы более подробно остановиться на проблемах преподавания и организации учебного процесса в нашем вузе. Одна из основных проблем учебного процесса на кафедре – отсутствие национально-ориентированных учебников коммуникативной направленности. Мы испытываем острую потребность в использовании информационных технологий. Нельзя на сегодняшний день игнорировать достижения компьютерной лингводидактики.

Основным аспектом преподавания русского языка на кафедре является грамматика. Однако, несмотря на то что на протяжении всей учебы грамматике отводится ведущее место на учебных занятиях, подавляющая часть студентов испытывает трудности в грамотном письме. Грамматический материал изучается систематически и в линейном плане. Работа с текстами разных стилей и жанров проводится в виде перевода на родной язык. Знания, приобретенные на уровне языковой компетенции, не реализуются при выходе в речь.

Традиционным методом в преподавании русского языка как иностранного в Тегеранском университете является грамматико-переводной. Хотя с помощью грамматико-переводного метода и достигается сравнительно высокий уровень образованности студентов-филологов, однако практическая цель обучения РКИ остается нереализованной.

Вряд ли при существующей методике преподавания РКИ в ТУ можно добиться практического владения языком. Общеизвестно, что на сегодняшний день категория коммуникативности является основной платформой, объединяющей мировую методику.

Недооценка коммуникативного аспекта в организации обучения русскому языку оказывается причиной недостаточного овладения видами речевой деятельности при обучении, что приводит к тому, что студенты довольно много знают о русском языке, но не умеют общаться на нем.

Подобное положение нацеливает на методический поиск более эффективных путей формирования коммуникативной компетентности, предполагающей прежде всего комплексное развитие навыков и умений речевой деятельности (чтение, говорение, аудирование, письмо).

Речевая деятельность, как и другие виды деятельности, невозможна без потребностей в ней. Поэтому в методике обучения русскому языку важное место занимает проблема мотивации как системы целей и мотивов, побуждающих обучаемых овладевать знаниями.

Вот почему автор считает полезным остановиться на результатах исследования мотивации и ее влияния на интенсивность участия учащихся в учебном процессе.

Изучение проблемы мотивации сопрягается с анализом выявления коммуникативных потребностей. Только их совокупность позволяет с самого начала нацеливать процесс усвоения языка на достижение намеченных целей обучения.

Проведенное автором анкетирование показало, что студенты в подавляющем большинстве положительно относятся к русскому языку. На вопрос «Нравится ли вам русский язык?» из 54 студентов 22 ответили – «очень», 20 сказали – «нравится», 6 – «не очень» и 6 – «не нравится».

Следовательно, при общей тенденции положительного отношения к изучаемому языку главной становится задача поддержания интереса к изучению русского языка.

Анкетирование также выявило тот факт, что мотивы у студентов-филологов Тегеранского университета в основном связаны с практическими интересами и с собственно учением (познавательные мотивы).

Интересно, что на первом месте стояли – возможность трудоустройства, на втором – интерес к русскому языку и литературе и возможность коммуникации с русскоязычными. Почти половина опрошенных студентов связывает изучение русского языка с наличием у них языковых способностей.

Положительными мотивами оказались такие, как получение доступа к средствам информации (интернет, фильмы, книги на русском языке) и возможность продолжить учебу в России. Как показали результаты анкетирования, отрицательно на мотивацию влияют учебные предметы, которые, по мнению студентов, в жизни или будущей профессии не пригодятся, а отнимают много времени.

Среди причин, ослабляющих мотивацию в процессе изучения языка, главными были названы малоэффективные методы преподавания, не отвечающие практическим целям обучения, и недооценка преподавателями АВСО, компьютера и интернета. Многие действующие учебники РКИ, к сожалению, в данных условиях больше не отвечают подлинным коммуникативным потребностям иранских студентов.

В своих предпочтениях в отношении учебника русского языка иранские учащиеся ответили следующим образом: на первом месте – учебник должен быть в виде учебного комплекса (СД, видеofilm, учебник для студентов и рабочая тетрадь), на втором – в учебнике должны преобладать речевые упражнения, на третьем – преимущественно диалоги, на четвертом – тексты, содержащие страноведческую и культуроведческую информацию как о стране изучаемого языка (Россия), так и о стране исходного языка (Иран), а также устные и письмен-

ные упражнения с преобладанием устных. На шестом месте – книга с цветными иллюстрациями, на седьмом – монологи, на восьмом – грамматические упражнения.

Результаты анкетирования, наглядно представленные в виде анкет и таблиц, даны в виде приложения.

Подводя итоги своим рассуждениям и исследованию о мотивационном комплексе иранских учащихся, обратим внимание на сложный характер их взаимодействия как с социально-культурной средой, так и с особенностями процесса обучения РКИ в Иране.

Дело в том, что обучение русскому языку в условиях внеязыковой среды и в условиях страны изучаемого языка – вещи далеко неравнозначные.

Если в языковой среде обучение подкрепляется условиями среды носителей языка, то во внеязыковой среде этого подкрепления не происходит.

Несмотря на давние традиции преподавания русского языка в Иране и наметившийся в последнее время повышенный интерес к русскому языку, масштабы его весьма ограничены. Вот почему особую актуальность приобретает процесс общения на русском языке в учебных условиях, когда речевая направленность занятий является не только целью, но и средством достижения цели.

Реализации такой цели отвечает коммуникативный метод обучения. Отличительной чертой современной коммуникативной методики является стремление приблизить условия учебного процесса к условиям естественной коммуникации. В этой связи представляется необходимым направить усилия преподавателей на взаимосвязанное обучение (аудирование, чтение, говорение и письменная речь).

Как показало анкетирование в опросе студентов, все они единогласно подтвердили доминирующую роль говорения как коммуникативной потребности.

Обучение говорению в условиях отсутствия языковой среды – задача сложная. По мнению автора, она требует критического пересмотра преподавателями собственного учебного общения в аудитории.

Практика обучения иностранному языку подтверждает особую плодотворность обучения устной речи, исходя из коммуникативной ситуации. Ситуативность предполагает создание на уроках атмосферы непринужденного общения, собеседования (в отличие от казенно-делового и даже авторитарного стиля преподавания русского языка, принятого в ТУ).

Кроме того, надо откровенно признать, что неоправданное обращение к родному языку (в данном случае к персидскому) не только не способствует развитию речевых умений, но и мешает ему.

Сплошные переводы с русского на персидский являются лишь видимым облегчением учебного процесса и далеко не способствуют раз-

витию речи. Не умаляя значения принципа опоры на родной язык в методике преподавания РКИ, автор считает методически целесообразным применение имплицитного принципа учета родного языка. Сплитный принцип опоры на родной язык представляется наиболее оправданным и методически целесообразным в отношении отбора речевого и культуроведческого материала.

Известно, что адекватное общение и даже псевдокоммуникация на уроке немислимы без знаний и умений в области культуры.

Культурная компетенция является неотъемлемой составляющей коммуникативной компетентности. Для формирования культурной компетенции у инофона необходимо ознакомление его с «культурным минимумом» страны изучаемого языка, то есть с совокупностью базовых лингвострановедческих знаний и представлений, которыми обладает большинство членов данного лингвокультурного сообщества. Без этих знаний и представлений адекватное коммуникативное поведение затруднено. Здесь важно отметить, что адекватное коммуникативное поведение означает учет инофоном определенных категорий и моделей новой для него культуры или, иными словами, не «присвоение», а адекватное пользование ими.

Подводя итог сказанному, представляется целесообразным в целях оптимизации учебного процесса разработать коммуникативный национально-ориентированный учебник (учебный комплекс) РКИ, предназначенный для иранских студентов-филологов.

В этом плане представляется актуальным сопоставительное изучение базовых функционально семантических категорий через призму русского языка. Например, в русском языке частица *не* ставится перед любым отрицаемым членом предложения, а в персидском языке *не* ставится обычно перед глаголом. В персидском языке нет таких языковых явлений, как падеж, род или вид глагола.

Результаты сопоставительного анализа языков должны выявить трудные случаи усвоения материала иранскими учащимися и найти отражение в содержании и последовательности презентации того или иного учебного материала.

Кроме того, задания к упражнениям должны носить коммуникативный характер.

Заметим, что учебник, предназначенный для использования за пределами России, безусловно, должен содержать больше лингвострановедческих текстов. Тексты учебника должны сопровождаться аудио- и видеокурсами, используемыми студентами для самостоятельного закрепления полученных на уроке навыков.

В этой связи следует особо отметить роль компьютерных программ для целей тренировки и контроля усвоения учебного материала, а также реализации подлинной коммуникативности дидактических материалов на любом этапе обучения.

Современное состояние языковой подготовки обучаемых в ТУ студентов-русистов диктует необходимость обновления содержания и методов обучения РКИ. Это, в свою очередь, стимулирует разработку учебников, пособий, методической и справочной литературы нового поколения. При выполнении такой масштабной задачи невозможно игнорировать требования, предъявляемые к современному образованию в целом, и к преподаванию РКИ, в частности, и касающиеся компьютеризации общества.

Эти требования сводятся к следующему:

- освоение преподавателями новейших информационных обучающих технологий, в том числе интернета, и использование их как инструмента профессиональной деятельности;
- ознакомление преподавателей с ресурсами русского интернета;
- обучение поиску и извлечению информации;
- обучение навыкам письма в системах электронной почты;
- презентация с помощью персональных веб-сайтов;
- создание нового поколения учебной, методической и справочной литературы, в том числе мультимедиа-комплексов по РКИ;
- организация дистанционного обучения РКИ на базе новых средств обучения.

Литература

Вестник МАПРЯЛ. 2003.

Вестник Московского университета, 2002, № 4, № 6.

Вестник Московского университета дружбы народов, 2002, № 2.

Митрофанова О.Д., Костомаров В.Г. Методика преподавания русского языка как иностранного. М., 1990.

Молчановский В. Преподаватель русского языка как иностранного. М., 2002.

Прохоров Ю.Е., Стернин И.А. Русское коммуникативное поведение. М., 2002.

Руденко-Моргун О.И., Дунаева Л.А., Архангельская А.Л., Шоркина Е.Н. Инновационные технологии в обучении русскому языку как иностранному. М., 2003.

ПРИЛОЖЕНИЕ.

Результаты анкетирования:

Число опрошенных студентов – 54

Нравится ли вам русский язык?

Очень – 22; нравится – 20; не очень – 6; не нравится – 6.

Чем вы мотивируете свое обучения русскому языку?

- Возможность трудоустройства (доход) – 35;
- Хочу иметь высшее образование (диплом) – 24;
- Контакты с русскоязычными на русском языке – 23;

- Интерес к русскому языку, литературе и культуре страны – 23;
 - Способности к изучению языков – 19;
 - Продолжение учебы в России (связанные с этим поездки) – 14;
 - Доступ к средствам коммуникации на русском языке (интернет, печать) – 12;
 - Хорошие оценки, успехи в учебе – 5;
 - Хорошие интересные учебники – 1.
3. В случае, если вам не нравится русский язык или вы не чувствуете успеха в его изучении, каковы причины этого?
- Не применяются новые методы (нет практической направленности) – 25;
 - Не применяются на уроках ТСО, СД, видео – 25;
 - Уроки, которые отнимают много времени, но не имеют отношения к будущей работе – 22;
 - Устаревшие учебники – 21;
 - Однообразные скучные уроки – 20;
 - Трудный язык – 10;
 - Не совсем позитивное отношение к стране изучаемого языка – 6.
4. В какой степени отвечал вашим коммуникативным потребностям учебник, по которому вы занимались на подготовительном этапе?
- полностью – 8;
 - сравнительно – 21;
 - не совсем – 12;
 - не отвечал – 13.
5. Какие тексты вы хотели бы включить в учебник русского языка?
- Учебный комплекс (учебник, рабочая тетрадь, кассета) – 42;
 - Наличие упражнений с преобладанием речевых – 31;
 - Диалоги – 28;
 - Тексты страноведческого характера (культура, быт, традиции России) – 27;
 - Страноведческую информацию об обеих странах – 22;
 - Наличие грамматических и речевых упражнений с преобладанием речевых – 22;
 - Наличие цветных иллюстраций – 15;
 - Монологи – 7;
 - Наличие упражнений с преобладанием грамматических – 5;
 - Тексты, рассказанные о культуре, традициях Ирана – 0.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

А.И. Калыгин

АВТОР И «ПЕРВИЧНЫЕ СУБЪЕКТЫ РЕЧИ» КАК ФОРМЫ АВТОРСКОЙ ОБЪЕКТИВАЦИИ

Первичной реальностью, объектом исследования в литературоведении, его изначальным феноменом является *текст*. Текст же есть система слов – знаков, которые сами суть, по определению В.А. Скиба и Л.В. Чернец, «совокупность означающего и означаемого (значения), своеобразный заместитель означаемого (предмета, явления, свойства, процесса и др.), его чувственно-предметный представитель, носитель некоей информации о нем» [Скиба, Чернец 2004, а: 46]. В отличие от других культурных текстов литературоведение имеет дело с текстами художественными, называемыми литературными произведениями, где в качестве означаемого текстов-знаков выступают художественные образы: «Литературное произведение предстает перед читателем как текст, но за словами, предложениями встают образы» [Чернец 2004: 33]. Художественные образы как специфические эстетические образования имеют в качестве атрибутов свойство *экспрессивности* – «художественный образ экспрессивен, т. е. выражает идейно-эмоциональное отношение автора к предмету [Скиба, Чернец 2004, б: 28], – и свойство *самодостаточности* – «художественный образ самодостаточен» [Скиба, Чернец 2004, б: 30]. К этому можно добавить, что последний атрибут имеет место быть как следствие отражения *целостности* предмета: «в эстетике [образ – А. К.] – воспроизведение целостности предмета в определенной системе знаков» [Скиба, Чернец 2004, б: 23].

В литературоведении дается классификация литературных образов.

У Л.В. Чернец читаем: «в литературном произведении можно выделить виды образа, различающиеся по своей функции: это образ-представление, персонаж (образ-персонаж), голос (первичный субъект речи)» [Чернец 2004: 43]. Заметим, что последние (например, у М. М. Бахтина) называются еще «авторскими объективациями» и такое терминологическое переименование «*первичных субъектов речи*» в дальнейшем мы тоже будем использовать.

Образ-представление как «чувственно-наглядный образ предметов и явлений действительности» [Чернец 2004: 34] отличается от *образа-персонажа* и зачастую является частью последнего. Так, например, «портрет героя или героини, как правило, не самостоятельный образ, но один из компонентов структуры целого» [Чернец 2004: 37]. Персонаж же определяется следующим образом: «Персонаж (от лат. *persona* – особа, лицо, маска) – вид художественного образа, субъект действия, переживания, высказывания в произведении» [Чернец, Исакова 2004:

197], причем отмечается, что «персонаж и герой в современном литературоведении стали синонимами» [Чернец, Исакова 2004: 213].

Что касается «первичных субъектов речи», «голосов», то они подразделяются теоретиками литературы на «повествователей» и «лирических субъектов», и если первые присутствуют в эпических и драматических произведениях, то вторые, соответственно, в лирике. Отмечается, что «Существуют исследовательские типологии лирических субъектов (собственно автор, лирический герой, ролевой герой, ролевой субъект и др.) и повествователей (всеведущий повествователь, личный повествователь, рассказчик)» [Чернец 2004: 39]. Однако в основном литературоведы в первой группе выделяют «лирических субъектов», выступающих в качестве так называемого «*лирического я*», и «лирических субъектов», представленных в форме «*лирического героя*», а во второй – «*повествователей*» и «*рассказчиков*».

«*Повествователь*» характеризуется следующим образом: «Повествователь – тот, что [здесь, по-видимому, опечатка, и следует читать «кто» – А. К.] сообщает читателю о событиях и поступках персонажей, фиксирует ход времени, изображает облик действующих лиц и обстановку действия, анализирует внутреннее состояние героя и мотивы его поведения, характеризует его человеческий тип (душевный склад, темперамент, отношение к нравственным нормам и т. п.), не будучи при этом ни участником событий, ни – что еще важнее – объектом изображения для кого-либо из персонажей. Специфика «повествователя» одновременно – во всеобъемлющем кругозоре. Иначе говоря, эта специфика определена положением «на границе» вымышленной действительности [Тамарченко 2004, а: 305]. Можно сказать, что «повествователь» – чистое изображающее начало по отношению ко всем участникам произведения: «он – не изображенный, а изображающий, это... точка зрения на героя и события, «голос» или интенция» [Бройтман 2001: 272].

В отличие от «повествователя» «рассказчик» «является и изображающим, и изображенным» [Бройтман 2001: 272], он «находится... целиком внутри изображенной реальности... связан биографически с персонажами, о которых ведет рассказ» [Тамарченко 2004, а: 308]. Эти «неизобразенность» «повествователя» и «изобразенность» «рассказчика» разъясняется так: «Если повествователя внутри изображенного мира никто не видит и не предполагает возможности его существования, то рассказчик непременно входит в кругозор либо повествователя, либо персонажей – слушателей рассказа» [Тамарченко 2004, б: 308]. Отмечается, что «Невидимое присутствие – традиционная прерогатива именно повествователя, а не рассказчика» [Тамарченко 2004, а: 306].

Однако очевидно и то, что «неизобразенность», невидимость «повествователя», незнание о его присутствии других персонажей характеризует только часть его образа, а именно его визуальное образпредставление, но не его самого (иначе он не мог бы быть *образом*).

Какие художественные задачи решают «повествователь» и «рассказчик», какие при этом достигаются цели в художественном произведении? «Посредничество» повествователя помогает читателю, прежде всего, получить более достоверное и объективное представление о событиях и поступках, а также и о внутренней жизни персонажей. «Посредничество» *рассказчика* позволяет войти внутрь изображенного мира и взглянуть на события глазами персонажей» [Тамарченко 2004, а: 309].

Значит, «повествователь» с функциональной точки зрения отличается от «рассказчика» тем, что излагает и описывает не только внешнюю сторону событий, о которых рассказывается в произведении, – его фабулу, но и *внутренний мир* персонажей, в этих событиях участвующих, их душевную реакцию. Причем это изложение ведется «повествователем» с позиции *абсолютно* достоверного, абсолютно объективного знания, к которому приобщаются и читатели художественного произведения.

«Рассказчик» же никакой абсолютной осведомленностью о событиях и о внутреннем мире героев не обладает, ему доступна лишь *внешняя* сторона явлений и свой внутренний мир, но не внутренняя жизнь персонажей. Поэтому рассказчик обладает лишь *частным* мнением обо всем излагаемом, чем и является на самом деле его рассказ. Более того, в его роли попеременно могут выступать и другие персонажи. Можно сказать, что «рассказчик» – всегда первый по осведомленности, но «первый среди равных», и это дезавуирует его принципиальное отличие от собственно персонажей.

Теперь перейдем ко второму классу «первичных субъектов речи» – к «лирическим субъектам».

Выше уже было отмечено, что «*лирические субъекты*», по мнению теоретиков литературы, предстают либо в форме «лирического я», либо в форме «лирического героя». Для лучшего уяснения сути этих терминов посмотрим, какое определение дается в литературоведении такому литературному роду, как *лирика*.

Итак, читаем: «ЛИРИКА (от греч. *lyra* – музыкальный инструмент, под аккомпанемент которого исполнялись стихи, песни и т. п.), род литературы (наряду с эпосом и драмой), в котором первичен не объект, а субъект высказывания и его отношение к изображаемому» – и далее: «в лирике первоначально выражение точки зрения лирического субъекта, изображение внешнего мира (картин природы, к.-л. предмета или события) также служит здесь целям самовыражения» [Роднянская 1987: 183]. Значит, описательной доминантой лирического произведения является *субъект*, его мысли, эмоции, чувства, изображение же внешнего окружения субъекта – «внешний мир» – в лирике вторично и выполняет служебную функцию в раскрытии внутреннего мира личности. Иногда лирику подразделяют на лирику *ролевою* и лирику *автопсихологическую*, причем «лирику, в которой выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора, называют ролевой (в отличие от автопсихологической). [Хализев 2004: 159], в тоже время «магистралью лирического творчества является поэзия не ролевая, а автопсихологиче-

ская: стихотворения, являющие собой акт прямого самовыражения поэта» [Хализев 2004: 159].

И еще. Как писал Ф. Шлегель, «здесь [в лирике] необходимо единство чувства. Этот взгляд на предмет лирической поэзии унаследован современной наукой» [цит. по Хализев 2004: 154]. Поэтому становится понятным сравнение лирических произведений с *музыкальными* – лирика близка музыке своей сутью. По словам М.С. Кагана, лирика является «музыкой в литературе», «литературой, принявшей на себя законы музыки» [Хализев 2004: 157], – ибо и там и там имеет место единый эмоциональный фон, постоянство чувства, его единый мелодический настрой, что и придает цельность этим эстетическим образованиям.

Как и в случае с «первичными субъектами речи» в эпосе и драме, и в лирике «Лирический субъект здесь – только голос и, соответственно, «точка зрения» на изображаемые явления» [Чернец 2004: 39], поэтому и конкретные формы его воплощения – «лирическое я» и «лирический герой» – тоже есть «не изображенные», то есть визуально, внешне, не выписанные, а *изображающие* голоса. В чем же отличие интроспективной феноменологии «лирического я» от интроспективной феноменологии «лирического героя»?

«Лирическое я» изображает с помощью слов свои мысли, эмоции, переживания, чувства без рефлексирования над ними, не допускает никаких самооценок, ему не доступен, не знаком процесс саморефлекса. В изображенном мире «лирического я» есть мысли и чувства, вызванные чем-то внешним (например, природой), но нет мыслей и чувств об этих мыслях и чувствах, самоанализ здесь не входит в эстетический замысел. Поэтому и подчеркивается, что «лирическое я» пребывая *объектом-в-себе* никогда не становится объектом-для-себя. «Лирическое я», пишет Б.О. Корман, «не является объектом для себя!.../на первом плане не он сам, а какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление» [цит. по Бройтман 2004: 314]

В противоположность этому «лирический герой», описывая свои чувства и то внешнее, что их вызвало, всегда осознает их, дает оценку им и себе самому: «Это взгляд на себя со стороны, как на «другого» (героя), но не на объект в точном смысле этого слова» [Бройтман 2004: 318] и далее: «Вся суть тут в принципиальном несовпадении «я» с собой, понимаемым как объект, и в утверждении трагичности такого несовпадения и одновременно в переживаемом катарсисе. Но увидеть это лирический субъект [здесь в значении лирический герой – А. К.] может только в итоге глубокого самоанализа. Чтобы быть точным, следует сказать, что лирический герой (в отличие от лирического «я») становится не только субъектом-в-себе, но и субъектом-для-себя (а не субъектом и объектом)» [Бройтман 2004: 318].

Поэтому понятно замечание, что «различие между лирическим героем и лирическим субъектом [а здесь уже в значении «лирического я»] очевидно при обращении к *пейзажной* лирике» [Чернец, Исакова 2004: 212], ибо в лирическом описании природы, чисто пейзажном описании,

изображающий – «лирическое я» – не входит в свой кругозор, не становится субъектом-для-себя, не практикует самоанализ. Можно утверждать, что «лирический герой» в отличие от «лирического я» есть субъект самоанализа *par excellence*. Если вспомнить, что «лирический герой» как разновидность «первичных субъектов речи» есть еще и невидимый никому, высказывающийся о других и о себе голос, то становится понятным, что он как «говорящий видит себя и изнутри, и со стороны – как до конца не объективируемого «другого» (т. е. не как характер, а как личность) – «ты», «он», неопределенное лицо или состояние, отделенное от его носителя» [Бройтман 2004: 320]. Это отношение к себе как к личности, то есть наличие самосознания у «лирического героя», отличает его как от «лирического я», так и от «повествователя».

До сих пор мы анализировали произведение как таковое, без его взаимоотношений с его создателем. Теперь посмотрим, как в литературоведении определяется *автор* словесного художественного целого.

Вот какое развернутое определение автора дает В.В. Проzorov: «Автор (от лат. au(s)tor – виновник, основатель, учредитель, сочинитель, покровитель) – одно из наиболее универсальных ключевых понятий современной литературной (шире – филологической) науки. Этим понятием определяется субъект любого – чаще всего письменно оформленного – высказывания» [Prozorov 2004: 68]. Традиционно различаются: «1) автор биографический – личность, существующая во внехудожественной, первично-эмпирической, исторической реальности; 2) автор-творец, создатель словесно-художественных произведений, мастер слова, «эстетически деятельный субъект» (М.М. Бахтин) и 3) автор во внутритекстовом воплощении, имплицитный автор, его более или менее выятные проявления в самой структуре словесно-художественного текста» [Prozorov 2004: 68].

Прежде всего, теоретиками литературы противопоставляются, с одной стороны, *автор-творец*, с другой – *биографический* и *имплицитный* авторы. Заметим, что иногда термины «автор-творец» и «имплицитный автор» заменяют введенными М.М. Бахтиным соответственно терминами «первичный автор» и «вторичный автор».

Так, С.Н. Бройтман пишет: «Будем вслед за М.М. Бахтиным называть такого автора-творца первичным автором, принципиально разделяя его с любой «видимой и оформленной индивидуальностью», то есть не только с героями, но и с так называемыми субъектами авторского плана: рассказчиком, образом автора, повествователем» [Бройтман 2004: 272]. «Субъекты авторского плана» у этого ученого – это «первичные субъекты речи», присутствующие в эпосе и в драме, то есть «повествователь» и «рассказчик», с добавлением к ним еще одной разновидности имплицитного автора – «образ автора» (но нет «лирических субъектов»).

И цитируемый нами В.В. Prozorov, развивая положения, обозначенные в пунктах определения термина «автор», пишет: «Сущность автора-творца определяется в первую очередь его особой позицией «внеаходимости» (М.М. Бахтин) по отношению как к формально-

содержательному единству словесно-художественного произведения, так и к той первичной реальности» (природной, социальной, бытовой, исторической и т. д.), отталкиваясь от которой или подражая которой автор создает вымышленный им поэтический мир. «Автор-творец» выступает уже как производитель собственных текстов. Он является главным, все определяющим источником новой эстетической реальности, еедемиургом [Прозоров 2004: 71], подчеркивая тем самым *несовпадение* автора-творца ни со своим произведением, ни с так называемой «первичной реальностью», к которой автор он как биографическая личность принадлежит.

Отношение между авторами «*биографическим*» и «*имплицитным*» очевидно: та часть имплицитного автора, которая называется у С.Н. Бройтмана «образом автора», имеет в качестве своего прообраза определенные стороны, биографии писателя или поэта, то есть элементы автора «биографического». По мнению этого ученого, «образ автора» – тот субъект речи, который наделен биографическими чертами своего создателя» [Бройтман 2004: 272]. Однако подчеркивается, что «образ автора» нельзя смешивать с другой разновидностью «субъектов авторского плана» – с «*повествователем*»: «Понятия «повествователь» и «образ автора» иногда смешиваются (это характерно для работ В.В. Виноградова), но их можно и должно различать» – пишет Тамарченко Н.Д. [Тамарченко 2004, а: 306].

Впрочем, кроме указаний на биографичность «образа автора» и на то, что «образ автора» создается *подлинным* автором (творцом произведения) по тому же принципу, что и автопортрет в живописи [Тамарченко 2004, а: 307], нигде в дальнейшем недопустимость присутствия в образе «повествователя» элементов биографии писателя или поэта, а также невозможность следования принципу *автопортрета* при формировании этого образа «повествователя» не отмечается. По-видимому, «образ автора» есть то единство, которое создается, в основном, читателями из биографических вкраплений, имеющих место быть как у «первичных субъектов речи», так и у персонажей произведения. (Впрочем, возможно и осознанное построение поэтом своего образа, как, например, это можно наблюдать у А.С. Пушкина в «Евгении Онегине»).

Теперь рассмотрим отношения «автора-творца», «первичного автора», с «биографическим» автором и с автором «имплицитным», «вторичным автором».

Что касается первого из отношений, то это суть проблема использования писателем или поэтом в творчестве своей биографии. Очевидно, последняя выступает в творческом процессе в роли материала. Одним из результатов этого, как мы видели, является появление в художественном произведении так называемого «образа автора». Как пишет Н.Д. Тамарченко, «в изображенном мире в качестве одного из героев присутствует, конечно, не автор-творец (это невозможно), а «образ автора», прототипом которого служит для создателя произведения он сам как «внехудожественная» личность – как частное лицо с особой био-

графией» [Тамарченко 2004, а: 306]. Естественно, при этом личности в ее творческой ипостаси предлежит в качестве материала вся ее жизнь, «куски» которой и становятся прототипами по отношению ко многим моментам творимого словесного целого. Поэтому, пользуясь термином М.М. Бахтина, можно утверждать о безусловной «внеположности» творца всей своей «биографической» жизни.

Отношение творца со своим творением всеми теоретиками литературы характеризуется в качестве *сложнейшего* для анализа. В.П. Прозоров пишет: «Проблема отношений автора как конкретно-эмпирической личности, автора-творца и автора в художественном тексте – одна из сложнейших в искусствознании» – и несколькими строками ниже продолжает: «Отношения автора, находящегося вне текста, и автора, запечатленного в тексте, трудно поддаются исчерпывающему описанию» [Прозоров 2004: 73].

И Н.Д. Тамарченко отмечает, что «не столь ясно соотношение «образа автора» с автором подлинным, или “первичным”» [Тамарченко 2004, а: 307], а С.Н. Бройтман сетует на сложности, возникающие в литературоведении при исследовании лирических произведений именно по причине «трудно поддающегося анализу единства автора и героя в лирике» [Бройтман 2004: 310]. В другой книге последнего можно прочесть похожее высказывание о том, что «отношения, сложившиеся здесь между субъектами и обусловившие характер лирического завершения, трудно уловимы и формулируемы» [Бройтман 2001: 104].

Теоретиками литературы предлагаются следующие варианты решения данной проблемы:

– либо жестко констатируется принципиальное *несовпадение* творца со своим творением, как с целым, так и с любыми его частями, их абсолютную *инаковость* по отношению друг к другу;

– либо выдвигается положение о *близости* автора-творца с «первичными субъектами речи», и даже об определенной *тождественности* с некоторыми из них;

– либо, осуществляя синтез первых двух вариантов, говорится о некой «*неслиянности и нераздельности*» творца со своим воплощением.

Сначала приведем высказывания тех литературоведов, у кого автор-творец определяется по отношению к своему творению чисто *апофатически*.

Выше уже была приведена цитата Н.Д. Тамарченко о биографичности прототипа «образа автора». Но в ней говорится также о «*неприсутствии*» в произведении собственно автора-творца, даже в виде своего «образа»: «...в изображенном мире в качестве одного из героев присутствует, конечно, не автор-творец (это невозможно), а “образ автора”» [Тамарченко 2004, а: 306]. И относительно «*повествователя*» читаем: «Понятия «повествователь» и «образ автора» иногда смешиваются (это характерно для работ В.В. Виноградова), но их можно и должно различать. Прежде всего, и того и другого следует отграничить – именно в качестве «образов» – от создавшего их автора-творца. То, что повество-

ватель – «фиктивный образ, не идентичный с автором»– общепринятое мнение» [Тамарченко 2004, а: 307] – и далее: «Повествователь, в отличие от автора-творца, находится вне лишь того изображенного времени и пространства, в условиях которого разворачивается сюжет» [Тамарченко 2004, а: 307], что и означает «внеположность» творца повествователю.

Другой литературовед, тоже ранее нами цитированный, С.Н. Бройтман, пишет, что «первичный же автор в произведение не входит» [Бройтман 2001: 272]. В другом месте, уже для лирики, он же сначала предостерегает: «Наивный читатель склонен отождествлять субъекта речи с самим автором» [Бройтман 2004: 310], – что означает недопустимость для читателя искушенного этого отождествления, – чтобы потом продолжить: «...а потому [лирический герой] отчетливее, чем лирическое «я», отделяется от первичного автора, но кажется при этом максимально приближенным к автору биографическому» [Бройтман 2004: 316].

Теперь приведем высказывания теоретиков литературы, в которых последние указывают на признаки, присущие как автору-творцу, так и некоторым «первичными субъектами речи», что дает основание в определенных случаях говорить о «близости» и даже «неотличимости» создателя и этих субъектов речи. Можно встретить такие высказывания: «Повествователь, напротив, по своему кругозору близок автору-творцу» [Тамарченко 2004, а: 308] – или: «Лирический герой не просто связан тесными узами с автором, но оказывается (едва ли не в большинстве случаев) от него неотличимым» [Хализев 2004: 158].

Наконец, как мы говорили, имеет место мнение о «неслиянности и нераздельности» автора со своими образами, его «трансцендентная имманентность» или «имманентная трансцендентность» этим образам.

Так, например, С.Н. Бройтман в книге «Историческая поэтика» пишет: «В лирическом «я» и воплощено двуединство «я» и «другого», автора-творца и героя: это не традиционно понятый автор, но и не объективированный эпический герой, а нераздельность и неслиянность автора с героем, некая межсубъектная по своей природе целостность» [Бройтман 2001: 294]. Чуть ранее мы можем прочесть, что такая двойственность авторского положения – атрибут не только лирики, но и других родов литературы – проявляется в отношениях с другими «первичными субъектами речи»: «первичный автор трансцендентен произведению, но имманентен ему в своих сотворенных обликах – повествователе, образе автора, рассказчике, герое» [Бройтман 2001: 273].

Все эти разноречия при определении характера отношений, складывающихся между «автором-творцом», автором «биографическим» и «имплицитным» автором, и связанные с этим трудности, с которыми сталкивается литературоведение, с точки зрения философии понятны и объяснимы. Здесь теория литературы выходит за пределы, очерченные объектом своего исследования, и вступает в область, ей не принадле-

жашую, пытаюсь решать не свои проблемы, своими, сугубо литературоведческими методами.

Действительно, теория литературы осознано абстрагируется от того факта, что за всеми этими «авторами» стоит единая авторская личность, различными сторонами которой они являются, но которая, тем не менее, не сводима к их сумме. Например, она не берет в расчет нравственное или познавательное «измерения» личности автора в их специфической внутри-переживаемости писателем или поэтом.

Конечно, при учете «биографического» фактора литературоведение принимает во внимание нравственные или познавательные изыскания автора, но они рассматриваются здесь только в качестве частей, единого биографического целого, только на фоне всей авторской биографии. Но биография, очевидно, не дана личности в момент *свершения* ею нравственного поступка или познавательного акта, а если и учитывается последней, то только в качестве одного из факторов, не определяющих полностью внутри переживаемого действия.

Повторим: описание творческого процесса личности, а именно только в его рамках допустим анализ взаимоотношения авторских «ипостасей», прерогатива не литературоведения, не теории литературы, а эстетики и, шире, философии вообще. Можно сказать, что все приведенные выше высказывания есть для литературоведения *метавысказывания*, принадлежащие как раз сфере философской эстетики.

С философской позиции очевидно, что личность может только *апофатически* определять для себя свое творческое начало, своего «автора-творца»: последний только *использует*, не важно, осознано или нет, биографическую память личности о самой себе (как раз и называемой в теории литературы «биографическим автором»), и никогда не сможет с ней ни сблизиться, ни отождествиться. Такая же ситуация складывается и по отношению к автору «имплицитному». Ведь что еще может сказать творец о своем позиционировании по отношению к *созданному*, как не о своей «внеположности» и «внеаходимости» последнему?

Иное дело, когда личность начинает сравнивать свое воспоминание о себе с тем, что ею создано, допуская в определенном смысле свою принадлежность как к первому, так и ко второму и находя при этом у обоих *общие* моменты. Но здесь, и это тоже очевидно, литератор уже выступает не в роли творца, но как *единая личность*, отвечающая как за свою прошлую жизнь, так и за результаты своего творчества.

Тем не менее некоторые литературоведы стремятся приписать «автору-творцу» какое-то положительное качество, наделить его чем-то определенным. Например, иногда утверждается, что единственное положительное, чем действительно обладает автор-творец, являются его *замыслы*: «...автору-творцу принадлежит замысел сочинения» [Прозоров 2004: 71]. Наши возражения этому положению будут аналогичны тем, которые мы выше высказывали по поводу существования у «автора-творца» «биографии»: «замыслы сочинения» для творца являются

лишь *орудием* свершения, его вспомогательным средством, точно так же, как и «биография» является лишь его материалом. Более того, художественный замысел, как и образ, есть нечто сотворенное, а о внеположности созданного его создавшему началу мы уже говорили.

После всех этих пояснений становится понятным выдвигаемое некоторыми литературоведами положение о похожести «автора-творца» на «первичные субъекты речи», о паличии у них общих черт, и даже об их определенной тождественности. Данные выводы вполне допустимы, если только под «автором-творцом» подразумевать не творческое начало как таковое, но *личность* литератора со всей совокупностью присущих ей качеств. Такая замена в литературоведческих анализах понятия «автор-творец» попятием «личность» писателя позволит, как мы увидим, достичь действительного понимания, упоминавшихся выше утверждений теории литературы о похожести «первичных субъектов речи» на автора.

Ранее уже отмечалось, что «первичные субъекты речи» ассоциируются теоретиками литературы с голосами: «Первичные субъекты речи (не являющиеся одновременно персонажами), присутствующие в произведении только как голоса» [Чернец 2004: 39]. Этим подчеркивается тот факт, что здесь *доминантой* в построении образа являются не пластичные формы их внешнего облика, не их телесная «выписанность», но нечто иное. К рассказчику, впрочем, это относится в меньшей степени, поскольку он зачастую принимает участие в событиях, изображенных в произведении наравне с другими персонажами.

Этот «голос» становится по отношению к содержанию произведения невидимым, «чистым», *изображающим* началом, «чистым» «кругозором», «чистой» интенцией, которая в литературоведении обозначается термином «точка зрения». «Повествователь, – читаем мы у С.Н. Бройтмана, – не изображенный, а изображающий, это избранная первичным автором точка зрения на героя и события, «голос», или интенция. Его чаще всего смешивают с первичным автором, но это большое методологическое упущение: повествователь тоже оформлен первичным автором, но оформлен не как характер («душа»), а как «дух повествования» (Т. Манн), который входит в целое произведения, хотя и стоит у самой его границы» [Бройтман 2001:272].

Понятие «точка зрения» у Н.Д. Тамарченко определяется так: «точка зрения в литературном произведении – положение «наблюдателя» (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, определяет его кругозор – как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой – выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора [Тамарченко 2004, б: 386]. Поэтому упоминавшееся выше положение о том, что «повествователь, напротив, по своему кругозору близок автору-творцу» [Тамарченко 2004, а: 308], означает «близость» именно «точек зрения» повество-

вателя и «автора-творца», то есть близость не только «во времени и в пространстве», но близость и идеологическую, и языковую.

Однако допустимо ли творческое начало, коим является автор-творец, наделять какой-либо идеологией или включать его в конкретную языковую среду? Если же понятие «автор-герой» заменить понятием «личность автора», то вполне корректно приписать последней и приверженность определенной идеологии, и ее функционирование в языковой среде.

Повторим: не личность во всем своем многообразии качеств принадлежит своему творческому началу, но созидание – одно из личностных свойств, одна из граней личности. В процессе созидания творец языком лишь пользуется и принимает ту или иную социальную идеологию только с целью занятия определенной ценностной позиции, а значит, и язык, и идеология – характеристики именно личности, но не креативности как одного из ее начал.

Аналогичные рассуждения приводят к выводу о том, что и «лирический герой» как «чистый голос», как «точка зрения» зачастую неотличим именно от автора как личности, а не от «первичного автора»: «Лирический герой не просто связан тесными узами с автором, но оказывается (едва ли не в большинстве случаев) от него неотличимым» [Хализев 2004: 158]. И склонность «лирического героя» к самоанализу – качество, отличающее его от других лирических субъектов речи, – делает его в этом отношении тождественным именно авторской личности в ее целостности, но не творческому началу в ней.

Однако если не визуальная пластичность, то что все-таки делает эти «голоса» именно образами, целостными художественными сущностями, ведь образность – основное эстетическое качество любого элемента художественного произведения?

На наш взгляд, именно постоянство идеологических оценок обеспечивает образное единство «первичных субъектов речи» эпоса и драмы. Конечно, такой предзаданностью оценочной активности обладают и характеры персонажей – «характеры (от гр. *charakter* – признак, отличительная черта), т.е. общественно значимые черты, проявляющиеся с достаточной отчетливостью в поведении и умонастроении людей» [Чернец, Исакова 2004:199]. Однако характеры в персонажах «локализованы», а значит, являются лишь частями последних, в то время как у «первичных субъектов речи», например у «повествователя», постоянство оценочной активности является главным, так сказать, целостно образующим фактором. Это идеологическое единство, по видимому, и имел в виду С.Н. Бройтман, когда, ссылаясь на Т. Манна, утверждал, что «повествователь тоже оформлен первичным автором, но оформлен не как характер («душа»), а как «дух повествования».

Лирика же, как было отмечено выше, является, по М.С. Кагану, «литературой, принявшей в себя законы музыки», а по утверждению Ф. Шлегеля, в лирике «необходимо единство чувства». Поэтому главой причиной единства лирических субъектов, в частности единства образа-

личности «лирического героя» – «лирический герой – не образ-характер, а образ-личность» [Бройтман 2004: 319], – является единообразием, *однотонность настроения*, вызванная как раз единообразием музыкального целого лирического произведения. Это единство музыки и чувства и дает право утверждать, в частности, что «едва ли не в любом лирическом произведении присутствует медитативное начало» [Хализев 2004: 156]

У «лирического я» это обусловленное музыкальностью единообразие настроения и есть тот эмоциональный фон, на котором протекает словесное выражение этим «я» своих впечатлений и чувств от восприятия окружающего мира, в основном – природы. В лирическом же произведении с лирическим героем, как мы помним, к этому добавляется еще и *рефлексия* лирического героя над своими мыслями и чувствами, что в психологии и называется самоанализом.

Теперь подытожим кратким сравнительным анализом литературоведческое представление о «первичных субъектах речи» как формах «авторской объективации», а именно: о «рассказчике», о «повествователе», о «лирическом я» и о «лирическом герое».

Наиболее внешне объективированным из всех является *«рассказчик»*: «рассказчик – субъект изображения, достаточно объективированный» [Тамарченко 2004, а: 308]. Хотя его и относят к «первичным субъектам речи», к «голосам», однако поскольку он входит и в кругозор персонажей, то его, скорее, можно назвать «почти-героем», «квази-героем». Тем более что некоторые из литературоведов даже наделяют его одним из главных атрибутов персонажей – характером: «Образ рассказчика – как характер или как «языковое лицо» (Бахтин) – необходимый отличительный признак этого типа изображающего субъекта» [Тамарченко 2004: 308].

Еще ближе, по нашему мнению, к пониманию сути понятия «рассказчик» можно подойти, если обозначить его термином *«мета-герой»*. Действительно, ведь рассказчик, как и другие персонажи, абсолютно локализован в пространстве бытия, где описываемые им события лишь часть последнего. Рассказчик, как и сам акт рассказывания, всего лишь позже того, о чем он рассказывает, то есть находится в будущем по отношению к последнему, правда в будущем абсолютном. Реальное пребывание рассказчика в абсолютном будущем по отношению к описываемым событиям означает, что повлиять на описываемые им события он никак не может.

В самом деле, то, о чем рассказывается, уже свершилось и неизменно, иначе не было бы самого акта рассказывания, а были бы попытки – «рассказчика» как ответственного, морального субъекта – вмешательства в событийный ход. Кроме этого, такая временная позиция рассказчика помогает и автору *дистанцироваться* и от описываемых событий, и от выбора самого акта рассказывания: за автора этот выбор совершил сам «рассказчик». Именно это и имеют в виду те, кто пишет, что «под рассказчиком мы будем понимать лицо (субъекта речи), кото-

рое замещает автора в качестве носителя повествования [Бройтман 2001: 272], а «его цель – снять с автора ответственность за достоверность рассказанного» [Тамарченко 2004, а: 308]. Можно сказать, что «рассказчик», находясь между автором и событиями рассказа, абсолютно разделяет их.

К этому надо добавить, что рассказчику, как и любому герою, вполне доступна рефлексия над собой, то есть самоанализ (что мы и можем наблюдать, например, у рассказчиков Лескова), однако этот самоанализ, являясь только *моментом* рассказывания, не становится в образе рассказчика доминирующим мотивом.

Повествователь тоже внеположен тому, о чем повествует, но, в добавок к временной внеположенности «рассказчика», он обладает еще внеположенностью *пространственной*. Как раз поэтому он и невидим героями произведения: «Невидимое присутствие – традиционная прерогатива именно повествователя, а не рассказчика» [Тамарченко 2004, а: 306]. Однако в замысле автора замещающая функция «повествователя» имеет другую цель, нежели замещающая функция «рассказчика».

Действительно, невидимость «повествователя» создает *иллюзию* того, что вместо него говорит сам автор. Как пишет В.В. Прозоров, «значительно чаще автор выступает как повествователь, ведущий рассказ от третьего лица. Субъект высказывания здесь не выявлен. Автор словно бы без остатка растворен в своем рассказе» [Прозоров 2004: 76]. Но это сделано автором для того, чтобы вызвать ощущение объективности, непредвзятости повествования, при этом «создается эффект полной, несомненной художественной объективности» [Прозоров 2004: 76], а Н.Д. Тамарченко, как бы еще и добавляет к этому: «Посредничество повествователя помогает читателю, прежде всего, получить более достоверное и объективное представление о событиях и поступках, а также и о внутренней жизни персонажей» [Тамарченко 2004: 309]. Значит если и можно называть вместе с Т. Манном повествователя «духом повествования», то это, несомненно, «*объективный дух*».

Вот эта объективность и есть то, ради чего автор и выступает в роли «повествователя», что позволяет автору оставаться чистым наблюдателем, оправдывать свое невмешательство в сюжетную событийную последовательность. Но значит и здесь достигается та же цель, что и в произведении с «рассказчиком»: «снятие с автора ответственности».

Добавим к этому, что «повествователю», как не укорененному ни в чем «духу повествования», способность к саморефлексу, к самоанализу, *недоступна* принципиально. Ему невозможно это осуществлять не только потому, что его для себя самого не существует: он *субъект-в-себе*, а не субъект-для-себя. Не доступность эта обусловлена еще и тем, что «повествователю» в силу своей *абсолютной объективности* не с чем себя сравнивать, точно так же, как не с чем себя сравнивать из познаваемой им действительности *субъекту познания*, оставаясь именно субъектом познания.

Теперь обратимся к «*лирическим субъектам*».

«Лирическое я», как и «повествователя», тоже можно охарактеризовать в качестве «духа повествования», но объективный подход у него заменен на открыто декларируемый, *субъективный*. «Даже в тех случаях, когда отсутствует прямо выраженное «я» автора и на первом плане оказывается к.-п. объективное «описание», в подтексте непременно ошутим субъективный взгляд, с точки зрения которого поэт рассматривает и оценивает объективный мир» [Песков, Иванов 1987: 183]. Естественно, «лирическое я» как «дух» *внеположно* и в пространстве, и во времени изображаемому им фрагменту внешней действительности.

Однако эта субъективность – не разрозненная фрагментарность «потока сознания», а объединенное, *упорядоченное целое*, причем упорядоченное не однодейностью объективистского подхода повествователя, но *единством мелодического настроения* лирического произведения. Тем не менее и «лирическое я», со своей направленностью исключительно на *внешний*, пусть и окрашенный в субъективные тона, мир является только *субъектом-в-себе*, но не является субъектом-для-себя и, как «повествователь», способностью к саморефлексу не обладает.

Наконец, перечислим свойства и качества, которые присущи «*лирическому герою*». В начале укажем на то, в чем он похож на «повествователя» и «лирическое я».

Во-первых, «лирический герой» и как «повествователь», и как «лирическое я», является «духом изображения», так как при отсутствии пластической выписанности, его присутствие в произведении есть присутствие в виде чистого, невидимого «голоса». Как пишет И.Б. Роднянская, «лирический герой» «никогда не достигает пластической завершенности литературного героя в повествовательных и драматических жанрах». [Роднянская 1987: 185]

Во-вторых, «лирического героя» объединяет с «повествователем» и «лирическим я» автопсихологической лирики то, что он говорит тем же самым языком, что и личность автора. Между ним и автором нет языковой дистанции, ведь «лирический герой не просто связан тесными узами с автором, но оказывается (едва ли не в большинстве случаев) от него неотличимым [Хализев 2004: 158], а «чем ближе герой автору, тем меньше речевых различий между героем и повествователем» [Тамарченко 2004, а: 309].

В-третьих, посредничество «лирического героя», как и посредничество «повествователя» и «лирического я», не только не призвана дистанцировать автора в плане языковом, но и не предполагает наличие дистанции в плане *идеологическом*, нравственном, ибо снятие с себя ответственности с введением «лирического героя» нет в авторском замысле.

В-четвертых, следствием *неотличимости* «лирического героя» от авторской личности является полное совпадение по объему их *знаний* об изображенной в произведении сюжетной событийности.

Однако «лирический герой» отличается от «повествователя» и от «лирического я» тем, что выступает не только субъектом-в-себе, но и *субъектом-для-себя*, то есть является субъектом *саморефлексирующим*.

Последнее же качество, качество самоанализа, совершенно необходимо для нравственно ориентирующейся личности.

Впрочем, следует упомянуть, что пять выше перечисленных качеств «лирического героя»:

- присутствие в произведении в виде «духа изображения»,
- неотличимость от языка авторской личности,
- идеологическая, нравственная солидарность с автором,
- тождественность знаний с последним о развитии сюжета в произведении,

– атрибутивность, обязательность, самоанализа

присутствуют еще в одной авторской самообъективации, а именно в *исповеди*, или, по выражению М.М. Бахтина, в «самоотчете-исповеди». Но последняя создается *вне* художественного замысла, ведь ее задача определена потребностью в лучшем нравственном ориентировании исповедующегося, а не в создании самодостаточного эстетического целого. Если же исповедь предстает в художественно оформленном виде, то она собственно исповедью быть *перестает* и становится словесным художественным целым, от лирики неотличимым.

Конечно, «лирический герой» – не личность, но художественный образ личности автора, и он, как природа сотворенная, отличается от творца, тем не менее именно лирический герой, по нашему мнению, – наиболее полная авторская эстетическая самообъективация, именно в нем как в образе-личности наиболее адекватно художественно отражается сама личность творца.

В заключение отметим, что в отличие от «автора-творца», который *всегда* внеположен как целому произведению, так и отдельной ее части, автор-личность в выборе своей позиции по отношению к любой части произведения *свободен*. Поэтому по отношению к своим объективациям он может как занимать позицию осознанной *вне*находимости, так и «сливаться» с ними. Причем результатом такого рода «слияния» может стать или *ассимиляция* автором «первичного субъекта речи», полное исчезновение последнего из авторского сознания, или, наоборот, *отождествление* авторской личностью себя со своим художественным посредником. Личность всегда больше и своего творческого начала, и любых своих воплощенных объективаций.

Литература

Бройтман С. Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. М., 2004.

Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2001.

Песков А. М., Иванов Н. И. Лирика. // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Прозоров В. В. Автор. // Введение в литературоведение. М., 2004.

Роднянская И. Б. Лирический герой. // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Скиба В. А., Чернец Л. В. Знак и образ. // Введение в литературоведение. М., 2004, а.

Скиба В. А., Чернец Л. В. Художественный образ. // Введение в литературоведение. М., 2004, б.

Тамарченко Н. Д. Акт рассказывания: повествователь, рассказчик, образ автора. // Введение в литературоведение. М., 2004, а.

Тамарченко Н. Д. Точка зрения. // Введение в литературоведение. М., 2004, а.

Хализев В. Е. Лирика. // Введение в литературоведение. М., 2004.

Чернец Л. В. Виды образа. // Введение в литературоведение. М., 2004.

Чернец Л. В., Исакова И. Н. Персонаж. // Введение в литературоведение. М., 2004.

СОН ОНЕГИНА

(к вопросу о «зеркальности» композиции романа в стихах
А. С. Пушкина)

При всей кажущейся изученности художественной структуры романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (см., например, [Благой 1955, 1969, 1979; Гуковский 1957; Томашевский 1958; Макагоненко 1963; Бродский 1964; Бонди 1973; Тынянов 1977; Неломнящий 1982; Лотман 1983, 2000; Турбин 1996] и мн. др.), на наш взгляд, совершенно «упущенным» в литературоведческом отношении является эпизод сна Онегина, играющий, однако, важнейшую художественную роль, помогая выразить авторскую позицию, раскрыть идейную проблематику генерального произведения, а также завершить «зеркальность» и «симметричность» его композиции.

То, что в дальнейшем изложении мы будем определять как сон Онегина, составляет содержание XXXVI и XXXVII строф восьмой главы романа. Прочитируем их, выделив полужирным курсивом слова (*сон, усыпление*), содержащие прямое указание на то, что это именно сон:

XXXVI

И что ж? Глаза его читали,
Но мысли были далеко;
Мечты, желанья, печали
Теснились в душу глубоко.
Он меж печатными строками
Читал духовными глазами
Другие строки. В них-то он
Был совершенно углублен.
То были тайные преданья
Сердечной, темной старины,
Ни с чем не связанные *сны*,
Угрозы, толки, предсказанья,
Иль длинной сказки вздор живой,
Иль письма девы молодой.

XXXVII

И постепенно в *усыпление*
И чувств и дум впадает он,
А перед ним воображенья
Свой пестрый мечет фараон.
То видит он: на талом снеге,
Как будто спящий на ночлеге,
Недвижим юноша лежит,

И слышит голос: что ж? убит.
То видит он врагов забвенных,
Клеветников, и трусов злых,
И рой изменниц молодых,
И круг товарищей презренных,
То сельский дом – и у окна
Сидит *она*... и всё она!

Исследователи отмечают различные типы снов героев литературных произведений. Называют, в частности, такие их разновидности, как сон-воспоминание («Сон Обломова» из романа И. А. Гончарова), сон-забвение («Выхожу один я на дорогу...», «Сон» М. Ю. Лермонтова), сон-кошмар (повторное убийство Раскольниковым старухи-процентщицы и другие видения, грёзы главного героя «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского). Примеры можно продолжить.

Ясно, что сон Татьяны (пятая глава «Евгения Онегина») и сон Онегина имеют различную природу, относятся к разным типам снов. Сон Татьяны представлен в романе как собственно сновидение. Сон Онегина – это скорее сон-воспоминание, когда в воображении героя предстают картины прошлого. Тем не менее представляется возможным сопоставление этих двух снов с целью прояснения их идейно-композиционной роли в пушкинском романе.

Сон Татьяны всесторонне изучен исследователями. Рассматривалось его сюжетное построение, присутствующие в нём сказочные персонажи, давались различные трактовки его содержания (см., в частности, работы М. Ю. Лотмана, В. С. Краснокутского и мн. др. исследователей).

Приведем два, пожалуй, наиболее устоявшихся мнения об этом сне.

Во-первых, фольклорные образы и мотивы сна Татьяны подчёркивают национальные основы характера героини.

Во-вторых, очевиден пророческий смысл сна: в нём предсказывается центральный трагический эпизод романа – убийство Онегиным Ленского.

Теперь обратимся к сну Онегина.

В отличие от пророческого сна Татьяны очевиден ретроспективный характер сна Онегина. Убийство Ленского заново переживается героем, оставаясь незаживающей раной в его сердце. Не случайно к трагическому событию Пушкин обращается ещё два раза, рассказывая об Онегине в восьмой главе. Вспомним эти обращения.

Пушкин возобновляет рассказ о главном герое романа в XII и XIII строфах:

ХII

Онегин (вновь займуся им),
Убив на поединке друга,
Дожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов,
Томясь в бездействии досуга

Без службы, без жены, без дел,
Ничем заняться не умел.

XIII

Им овладело беспокойство,
Охота к перемене мест
(Весьма мучительное свойство,
Немногих добровольный крест).
Оставил он своё селенье,
Лесов и нив уединенье,
Где окровавленная тень
Ему являлась каждый день,
И начал странствия без цели,
Доступный чувству одному;
И путешествия ему,
Как всё на свете, надоели;
Он возвратился и попал,
Как Чацкий, с корабля на бал.

Уже из приведённых строк становится очевидным, что воспоминание об убийстве Ленского («окровавленная тень») мучит душу главного героя, побуждая его к бесцельным странствиям в надежде уйти от самого себя, от собственной совести.

Приведём далее слова из письма Онегина Татьяне:

Ещё одно нас разлучило...
Несчастной жертвой Ленский пал...
Ото всего, что сердцу мило,
Тогда я сердце оторвал...

Наконец, сон («усыпленье») Онегина содержит третье обращение к эпизоду убийства.

Видимо, кульминационное событие шестой главы и всего произведения Пушкина – трагическая гибель Ленского – акцентируется таким образом и в последней, восьмой главе, становясь, наряду со вспыхнувшей страстью к Татьяне, важнейшей составляющей внутренней жизни главного героя.

Онегин – человек с больной совестью. Причины этой болезни неоднократно комментировались исследователями. Светское воспитание во французских традициях, оторванное от национальных корней и в первую очередь от духовных ценностей Православия, эгоистические жизненные принципы, а также легкомысленная светская жизнь в юные годы, знание в совершенстве «науки страсти нежной» опустошили душу героя, и он оказался не способен ответить взаимностью на чистое, искреннее чувство Татьяны. Испытывая дружеское расположение к Ленскому, Онегин не смог удержаться от злого раздражения в адрес приятеля, и месть ему (на-

стойчивое ухаживание за Ольгой) стало причиной дуэли. Цена превыше всего собственную свободу (которую впоследствии, в письме к Татьяне, герой с горечью назовет «*постылой*»), Онегин оказался не свободен от общественного мнения, стал рабом светских представлений о чести, не нашел в себе сил отказаться от поединка и помириться с другом. Хочется согласиться с Ю. М. Лотманом, что у Онегина не было цели убить Ленского [Лотман 1983: 303], и тем не менее предпосылки этого (пускай даже отчасти непреднамеренного) убийства напрямую вытекают из того состояния души героя, к которому он пришел в результате своего воспитания, образования, собственной жизненной философии, в основе которой лежит крайний индивидуализм («*Мы все глядим в Наполеоны...*»). Он и стал причиной убийства и, как следствие, того духовного тупика, в котором оказался герой в конце романа.

В чувстве Онегина к Татьяне едва ли верно усматривать какую-то живительную силу, очищающую душу героя. Скорее это «*страсти мёртвой след*», по образному определению поэта. Страсть эта никак не могла исцелить душу Онегина, она лишь усилила его душевные муки, вызванные убийством друга. Отсюда соседство в сне героя образа Татьяны и призрака убитого юноши, лежащего на снегу.

Сон Онегина со всей очевидностью усиливает эффект «зеркальности» композиции романа¹. Традиционно преставление об этой «зеркальности» связывалось с моментами зарождения любви Татьяны к Онегину в третьей главе и страсти Онегина к Татьяне в восьмой главе, с двумя письмами героев, с двумя отповедями – Онегина в начале четвертой главы и Татьяны в конце восьмой. В двух снах героев также очевидна «зеркальность». Сон Онегина ретроспективно воссоздает то же трагическое событие (убийство Ленского), которое было предсказано в пророческом сне Татьяны.

Кроме того, сон Онегина содержит в себе образы, непосредственно отсылающие читателя к душевному состоянию Татьяны в срединных главах романа («*тайные преданья сердечной, темной старины*», «*предсказанья*», «*сказки взор живой*», «*письма девы молодой*»).

В образах, присутствующих в снах героев, наблюдаются и явные различия. Сказочным образам из сна Татьяны, имеющим в основе своей фольклорные корни и подчеркивающим живую связь Татьяны со стихией народной жизни, можно противопоставить метафорический образ фараона² из сна Онегина («*перед ним воображенье свой пестрый мечет фараон*»). Как известно, фараон – название азартной карточной игры, символизирующей в творчестве Пушкина власть демонических сил над человеческой душой (вспомним «*Пиковую даму*»). Душа Онегина ока-

¹ Некоторые «параллельные» образы, содержащиеся в начале романа и в анализируемых нами строфах восьмой главы, отмечены Лотманом в его комментарии к «ЕО» [Лотман 1983: 303].

² О значении темы карт в творчестве Пушкина см. в статье [Лотман 1975].

залась целиком во власти этих сил, и зловещий образ фараона придает сну героя мрачный колорит. Мир зла, господствующий в сне Онегина, включает в себя и «врагов забвенных», и «клеветников», и «трусов злых», и «рой изменниц молодых», и «круг товарищей презренных». Эти лица из прошлого Онегина, как и образ фараона, становятся символом недолжного бытия, которое привело героя к душевной смерти.

Итак, мы видим, что сон Онегина в восьмой главе пушкинского романа, выполняя существенную композиционную роль, проясняет духовное содержание и трагический смысл всего произведения.

Литература

- Благой Д.Д. Мастерство Пушкина. – М., 1955. С. 178–198.
- Благой Д.Д. «Евгений Онегин» // Русская классическая литература. Разборы и анализы. Сост. Д. Л. Устюжанин. – М., 1969. С. 60–87.
- Благой Д.Д. Душа в заветной лире. – М., 1979.
- Бонди С.М. О романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Предисловие // «Евгений Онегин». Роман в стихах. – М., 1973.
- Бродский Н.Л. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. Пособие для учителя. – М., 1964.
- Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М., 1957.
- Лотман Ю.М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Учен. зап. Тартуского университета, 1975, вып. 365. Труды по знаковым системам, VII.
- Лотман Ю.М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. – Л., 1983.
- Лотман Ю.М. Учебник по русской литературе для средней школы. – М.: Языки русской культуры, 2000. С. 111–112.
- Макагоненко Г.П. Роман Пушкина «Евгений Онегин». – М., 1963.
- Непомнящий В. Начало большого стихотворения // Вопросы литературы, 1982, № 6. С. 148.
- Томашевский Б.В. [Комментарии] // Пушкин А.С. Полное собр. соч. в десяти томах. 2-е изд. – М., 1958.
- Турбин В.Н. Поэтика романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». – М., 1996.
- Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика, история литературы, кино. – М., 1977.

Электронный источник

А. С. Пушкин в зеркале двух столетий. Мультимедиа энциклопедия. М., 1999.

СТРУКТУРА «ПОВЕСТЕЙ БЕЛКИНА» И ОБРАЗ ПОДСТАВНОГО АВТОРА

Вопрос о роли и значении Белкина в пушкинских повестях рассматривается с разных точек зрения. Одни ученые ставили Белкина в центре произведения, тогда как другие сводили его роль в повествовании к нулю¹. Вопрос о значимости вымышленного автора в повестях прямо связан с проблемой целостности всего цикла. Как справедливо отмечает А. В. Чернов, «в зависимости от принятия или неприятия активной роли Белкина в повествовании решается и вопрос о природе единства» повестей (Чернов 1991: 30). Неоднозначность Белкина допускает разнообразные интерпретации его образа. Мы постараемся объяснить разносторонность и многогранность его характера, рассматривая структуру повестей в связи с эпиграфами к каждой из них.

В своих рассказах Иван Петрович стремится воспроизвести жизненные истории, слышанные от разных людей. Он просто передает рассказы о повседневном быте рядовых людей. Его задача состоит в верном изображении обыкновенной жизни в ее будничности. Этим объясняется простота стиля его повествования. В 1831 году, на вопрос о том, кто такой Белкин, Пушкин вместо прямого ответа говорит: «Кто бы он там ни был, а писать повести надо вот этак: просто, коротко и ясно» (Русский архив 1902: 234). Оказывается, что Белкин является человеком, который показывает, как надо, с точки зрения Пушкина, правильно писать прозу. Принцип простоты вполне согласуется с изображением простых, обыкновенных людей и их жизни².

Однако белкинская манера повествования противоречит сентиментальной и романтической традициям, поэтому уже предусматривает полемику с ними. Пересмотр доминирующих канонов в «Повестях» ведется разнообразными способами. Среди них особое внимание привлекают эпиграфы, предпосланные издателем А. П. Как правило, эпиграф выполняет «прогнозирующую функцию» (Литературная энциклопедия терминов и понятий 2003: 850), то есть определенным образом предопределяет направление читательского восприятия основного текста. Сверх того, он, как текст в тексте, часто находится в диалогическом отношении к основному тексту. Образы и темы эпиграфов к каждой повести, будучи принадлежностью литературной традиции, вступают в диалог с содержанием повестей Белкина, что ориентирует читателя на литературно-poleмическую направленность³. На взгляд В. В. Виноградова, эпиграфы повестей «настраивают на сравнительную оценку содержания или стиля повести, приемов изображения быта с точки зрения тех или иных типичных литературных норм и образов». Они «как бы

¹ Об истории изучения фигуры Белкина см.: Бочаров 1974: 127-131; Гукасова 1973: 201; Тюпа 1983: 67-81.

² О простоте как стилевом принципе творчества Пушкина см.: Гей 1989: 73-74.

³ Д. Бетеа и С. Давыдов считают, что Пушкин пародирует литературные модели, которые он использовал для своих повестей, кроме последней модели «Барышни-крестьянки». Ибо они «опираются на культурное наследие западной Европы со слишком большим почтением» (Bethea, Davydov 1981: 14).

проецируют образы каждой повести на экран другого литературного стиля» (Виноградов 1941: 540). Устойчивые литературные ассоциации в эпиграфах подвергаются переоценке в основном тексте Белкина.

Как известно, эпиграфы «Выстрела» и «Метели», взятые из произведений Баратынского, Бестужева-Марлинского и Жуковского, предназначены для переосмысления литературного шаблона романтизма. Эпиграф «Гробовщика» заимствован у Державина: «Не зрим ли каждый день гробов, / Седин дряхлеющей вселенной». Возвышенное до космического уровня значение смерти в высоком стиле опрокидывается бытовым отношением к ней героя повести. А истории Самсона Вырина предпосылаются строки из «Станции» князя Вяземского. Его пренебрежительному тону по отношению к станционным зрителям в общем противостоят сочувствующий им тон и гуманистический сюжет белкинского текста. Наконец, «Во всех ты, Душенька, нарядах хороша» – этот эпиграф к «Барышне-крестьянке», взятый из поэмы Богдановича, дает нам образ Душеньки, который подвергается своеобразной переделке и воплощается в фигуре героини белкинской повести.

Таким образом, каждый эпиграф так или иначе находится в полемическом отношении к сюжету белкинских новелл. Но его функция не ограничивается акцентированием литературного диалога между предыдущими литературными нормами и новым художественным принципом. Темы, мотивы или образы, появившиеся в эпиграфах, варьируясь, расширяя свое смысловое пространство в пределах основного текста повестей, развивают их сюжет и обогащают их семантику. В этой связи В. В. Виноградов сделал существенное замечание о функции эпиграфов повестей: «В процессе композиционного видоизменения, варьирования образа, темы совершенно исключительную роль играют пушкинские эпиграфы. В них обычно уже заложены потенциально идеи и образы, которые потом находят разнообразное применение и отражение в стиле литературного произведения» (Виноградов 1941: 465). Выдвинутый в эпиграфе мотив или образ, несколько раз видоизменяясь в повести, разветвляется ее сюжет. Подобный прием переосмысления и стилистического варьирования, по мнению В. В. Виноградова, особенно характерен «для стиля Пушкина с половины двадцатых годов» (Виноградов 1941: 440). При этом между вариациями выстраивается эквивалентное отношение. На эквивалентность как основной принцип в организации «Повестей» особое внимание обращает Вольф Шмид в своей монографии «Проза Пушкина в поэтическом прочтении: "Повести Белкина"» (СПб., 1996). Немецкий пушкинист утверждает, что «пушкинская поэзия строится на глубоком понимании законов гармонии и симметрии». Как он отмечает, «перейдя к прозе, Пушкин отнюдь не отказался от своих идеалов симметрии и гармонии. В повествовательной прозе, как и в поэзии, их основу составляют поэтико-парадигматические внутренние отношения, внутритекстовые эквивалентности» (Шмид 1996: 65). Далее мы рассмотрим, как принцип варьирования и эквивалентности осуществляется в болдинских повестях и какую семантику он порождает. И затем применим наш анализ к объяснению образа Белкина.

«Выстрел»

В эпиграфах, взятых из Баратынского и Марлинского, даются ключевые элементы для понимания истории Сильвио. Проецируясь на сю-

жет повести, они подвергаются определенному переосмыслению. «Стрелялись мы» – строка из поэмы «Бал» (1828) Е. А. Баратынского. В ней представлены байронический герой и тема выстрела:

*... Ее покинул я с презреньем,
Всю боль души в душе тая.
Сказал прости всему; но мщеньем
Сопернику поклялся я.
Всечасно колкими словами
Скучал я, досаждал ему,
И, по желанью моему,
Вскипела ссора между нами.
Стрелялись мы. . . » (Баратынский 1915: 52)*

Романтический герой Арсений стреляется с другом, который соблазнил любимую Арсением женщину. Разочарованный в женщинах Арсений не может принять новую любовь преданной ему Нины. Впоследствии после встречи с бывшей любимой герой понимает, что он напрасно ревновал, и превращается из мрачного и разочарованного в счастливого, любимого и любящего человека. Арсений и Сильвио контрастны в том, что первый изменяется и в конце концов снимает маску байронизма, тогда как последний остается до конца статичным.

Второй эпиграф взят из «Вечера на бивуаке» (1822) Бестужева-Марлинского, с которым ассоциировалось представление о романтической прозе. В его строках: «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)» – содержится еще больше образов и ситуаций, связанных с основным сюжетом повести, чем в предыдущем эпиграфе: образ романтического героя, прерванная дуэль, сохраненное за собой право на выстрел, ненависть к противнику, жажда мести и дуэль. Подполковник Мечин, герой повести, стрелялся с одним офицером, позволившим себе нескромность в разговоре о княжне Софье, возлюбленной Мечина. Мечин был ранен, поэтому и не мог воспользоваться своим правом выстрела. После выздоровления он узнает, что Софья стала невестой его противника. Это приводит его в бешенство. Эпиграфом являются его слова, сказанные в пылу ненависти. Но он не смог отомстить, так как должен был уехать в армию по просьбе своего друга. Судьба наказала Софью. Покинутая своим мерзким мужем, она в чашотке умирает на руках у бывшего любимого. Но герой у Марлинского, как и Арсений у Баратынского, прощает своего противника и отказывается от мести.

Герои писателей-романтиков отличаются своей способностью к прощению и изменению взглядов на жизнь, и в этом их существенная разница с героем, о котором рассказывает Белкин (Шмид 1996: 175). Кроме того, разница между указанными выше героями проявляется и в причине основного конфликта в сравниваемых произведениях. У Арсения и Мечина причиной выстрела или дуэли являются измена любимой женщины и ревность, тогда как у Сильвио – зависть и честолюбие. Хотя в его рассказе о прошлом ссоре с графом возникает в присутствии женщины, находящейся в связи с Сильвио, здесь дама, даже «бывшая» с ним в связи, – просто предлог для провокации соперника. Он искал ссору со счастливецом, который поколебал его славу и «первенство» в гу-

сарском полку. В отличие от своих предшественников, спровоцированных неверностью возлюбленных, герой Белкина сам вызывает графа на драку: «Я сказал ему на ухо какую-то плоскую грубость. Он вспыхнул и дал мне пощечину» (VI, 92)¹. Не думая о своем грубом поступке, Сильвио возлагает на соперника всю ответственность за свою обиду и шесть лет живет лишь жадной отмщенья. За героем Марлинского право на выстрел осталось в силу объективного обстоятельства – тяжелого ранения во время дуэли. Сильвио же намеренно откладывает свою месть, дожидаясь возможности сделать это более эффектно.

Мотив дуэли, звучащий в эпитафиях, три раза повторяется в модификациях в основном содержании истории Сильвио. Так еще отчетливее проявляется его характер. Первой модификацией мотива дуэли является эпизод ссоры романтического героя с офицером, который, «в бешенстве схватив со стола медный шандал, пустил его в Сильвио» (VI, 87). Несмотря на то, что Сильвио был оскорблен и дуэль была неизбежна, она не состоялась. Вторую организует конфронтация Сильвио и графа под пистолетом. Но дуэль прервалась. Наконец, третью вариацию мотива дуэли составляет вторая фаза незаконченного поединка двух противников. Но Сильвио не стреляет в своего врага. В реальном хронологическом порядке три эпизода располагаются следующим образом:

	Первая фаза дуэли Сильвио с графом	Дуэль Сильвио с офицером Р ***	Вторая фаза дуэли Сильвио с графом
Причина отказа от выстрела	«Что пользы мне, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит?»	«Если б я мог наказать Р ***, не подвергая вовсе моей жизни, то я б ни за что не простил его. . . я не имею права подвергать себя смерти. Шесть лет тому назад я получил пощечину, и враг мой еще жив».	«Я доволен: я видел твоё смятение, твою робость; я поставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести».

Во всех трех эпизодах выстрел остался неосуществленным. Причина отказа от выстрела в каждом конкретном случае наглядно показывает, что Сильвио жил весь в ожидании отмщенья. Чтобы добиться этой цели, он, даже оскорбленный, избегает дуэли с офицером. Он живет в прошлом. Таким образом, лейтмотив «дуэль», сначала предложенный в эпитафиях, варьируясь в повести, ведет сюжет к разворачиванию. По мере этого движения становятся все яснее статичность, неразвитость характера героя. В конце концов Сильвио, как романтический герой, кончает свою жизнь в сражении за освобождение Греции от турецкого ига.

¹ Здесь и далее цитаты из пушкинских текстов приводятся в скобках по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т. М., 1962-1966; римская цифра указывает том, арабская – страницу.

«Метель»

Эпиграф «Метели» взят из романтической баллады Жуковского «Светлана»:

*Кони мчатся по буграм;
Топчут снег глубокий. . .
Вот в сторонке божий храм
Виден одинокий;
.....
Вдруг метелица кругом;
Снег валит клоками;
Черный вран, свистя крылом,
Вьется над санями;
Ворон каркает: печаль!
Кони торопливы
Чутко смотрят в темну даль,
Подымая гривы; (Жуковский 1954: 123)*

Эпиграф вводит образ метели, который представляет собой семантическое ядро повести, и целый ряд тем: тему страшных снов и предчувствий, увода невесты, смерти жениха, счастливого финала и тему судьбы и суженого. Светлана видит страшные сны. Она со своим возлюбленным едет в храм в санях по снегу, чтобы венчаться. Когда кони мчатся мимо храма, она заглядывает в него. Посреди храма стоит гроб. Тут вдруг поднимается метель. Кони привозят пару к «хижине под снегом», затем все исчезает. Она входит в хижину. Там гроб ее жениха. Тут героиня пробуждается от страшного сна. Она глядит в окно, жених идет к крыльцу.

Сюжет «Светланы» подвергается преломлению в истории замужества Марьи Гавриловны. У Жуковского метель предстает как страшный фон зловещего сна. Она действует только в сне как один из его элементов. В сне Светланы появляется мертвый жених, наяву – тот же самый жених, но живой. А в повести Белкина метель в реальности разлучает Марью и Владимира и соединяет Марью с Бурминым. Происходит подмена жениха¹. Метель в белкинском эпизоде активизирует тему судьбы и суженого. Образ метели, переносясь из эпиграфа в повесть, три раза преобразуется в ее восприятии персонажами. Об изменении повествовательного стиля в отношении персонажей к метели писал В. В. Виноградов (Виноградов 1941: 457-459)². Мы только сделаем несколько дополнительных замечаний.

Сначала метель воспринимается Марьей как «угроза и печальное предзнаменование», потому что она испытывает угрызения совести и чувствует себя преступницей: «Метель не утихала; ветер дул навстречу, как будто силясь остановить молодую преступницу» (VI, 105).

¹ Исследователи часто находят этимологический корень фамилии Бурмина в «буре». А есть и другая версия, что эта фамилия восходит к выражению «бурмитский (бурминский)», то есть «поддельный жемчуг». Тем самым мотив подмены жениха подчеркнут внутренней формой имени героя, содержащей в себе значение подмены, подделки (Пушкин 1999: 94).

² Полемику с мнением Виноградова см.: Шмид 1996: 66-68.

А для Владимира метель выступает как сопротивляющаяся ему сила. Едва он выехал за околицу в поле, чтобы поехать в Жадрино, «как поднялся ветер и сделалась такая метель, что он ничего не взвидел. В одну минуту дорогу занесло» (VI, 106-107). В описании его пути чаще всего встречается наречие «поминутно»: «лошадь ступала наудачу и поминутно то въезжала на сугроб, то проваливалась в яму; сани поминутно опрокидывались»; «Лошадь начинала уставать, а с него пот капился градом, несмотря на то, что он поминутно был по пояс в снегу»; «поминутно сани опрокидывались, поминутно он их подымал» (VI, 107). Метель «поминутно» мешает Владимиру до того момента, когда уже нельзя успеть на венчание. «Погода утихла, тучи расходились», когда несчастный жених перед рассветом приехал в незнакомую деревушку, которая находится «верст десяток» от Жадрино (VI, 108-109).

Марье и Владимиру метель представляется преградой, тогда как у Бурмина она не вызывает подобного чувства. Не избегая бури, он попадает под ее власть, под ее непостижимую силу: «непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал» (VI, 116). Метель, в тот же момент поминутно опрокидывавшая сани Владимира, ни разу не помешала Бурмину доехать до незнакомой церкви, минуя нужное им место. Таким образом, разлучая Марью и «бедного армейского прапорщика», метель венчает ее с «гусарским полковником» Бурминым¹.

Воплощенная в метели тема судьбы подчеркивается повторением слова «судьба». Например, Марья и Владимир «сетовали на судьбу» (VI, 103). Узнав, что любовь была причиной болезни Маши, «все решили, что видно такова была судьба Марьи Гавриловны» (VI, 110). Бурмин говорит во время объяснения: «Теперь уже поздно противиться судьбе моей» (VI, 115). Сверх того, тема судьбы и суженого подтверждается пословицей: «суженого конем не объедешь» (VI, 110).

Однако почему судьба, отнимая у Владимира его невесту, соединяет ее с Бурминым?² По нашему мнению, для объяснения судеб Влади-

¹ Тут интересна одна деталь. В описании событий, предшествующих случайной свадьбе, часто встречается наречие «насилу». Так, Маша и ее девушка «насилу», т. е. с трудом, дошли до конца сада (VI, 105), чтобы садиться в сани, предназначенные для того, чтобы довести их до церкви. Между тем, подготавливаясь к венчанию, Владимир «насилу», т. е. с трудом, уговорился с жадринским священником (VI, 106). А когда Бурмин вошел в церковь, девушка Маши говорит ему: «Слава Богу, насилу (т. е. в конце концов – Чул Чжи Юн) вы приехали» (VI, 117). Получается, что Маша и Бурмин, преодолевая трудности, в конце концов венчались при помощи случая, а Владимир с трудом подготовил все к их свадьбе.

² Судьбы героев трактуются литературоведами по-разному. Так, Н. Я. Берковский это объясняет тем, что «социальная судьба управляет у Пушкина людьми» (Берковский 1962: 294). Он предлагает понятие «третьего лица», за счет которого осчастливлены два других героя. По его мнению, «Марья Гавриловна и Бурмин как бы морально эксплуатируют третьего – Владимира Николаевича» (Берковский 1964: 300). А Н. Н. Петрунина полагает, что этическая проблема составляет стержень «Повестей Белкина». По ее мнению, герой «должен совершить выбор, служащий показателем его нравственных возможностей, и решить вопрос «о долге своем по отношению к другому человеку» (Петрунина 1987: 52). Счастливый исход сюжетной линии Бурмина и Маши мотивируется их «воспитанием» жизни (Петрунина 1987: 50). Наконец, по наблюдению Д. М. Бетеа и С. Давыдова, герои (напр., Сильвио, Владимир, Вырин), которые ведут себя в соответствии с литературной

мира и Бурмина более универсальный ответ подсказывает замечание А. Синявского. На его взгляд, Пушкин любит человека, доверчивого к судьбе, иными словами, ленивого, неназойливого: «Между тем выход есть. Стоит махнуть рукой, положиться на волю рока, и – о чудо! – вчерашний гонитель берет вас под свое покровительство. Судьба любит послушных и втихомолку потворствует им, и так легко на душе у тех, кто об этом помнит» (Терц [Синявский] 1993: 26). Этому типу (напр., Моцарту) противостоят расчетливые Алеко, Борис Годунов и Германн: «Расчетливый, все рассчитав, спотыкается и падает, ничего не понимая, потому что всегда недоволен (дуется на судьбу)» (Терц [Синявский] 1993: 27).

К последнему типу можно причислить и Владимира. Он рассчитывает моделировать свою жизнь по заданной романтической схеме. «Разумеется», Владимир, а не Марья приходит к мысли: «Если мы друг без друга дышать не можем, а воля жестоких родителей препятствует нашему благополучию, то нельзя ли нам будет обойтись без нее?» (VI, 103). И он предлагает своей невесте «множество планов побега» (VI, 103). Наконец, перед уводом невесты ее жених составил тщательно рассчитанный план. Он отправил ямщика к ней со своею тройкой и «с подробным, обстоятельным наказом». По договору, Маша должна была не ужинать и удалиться в свою комнату под предлогом головной боли. Она со своей девушкой должна была, выйдя из дома, найти готовые сани, сесть в них и ехать в село Жадрино. По расчету Владимира, они должны приехать в Жадрино часа через два, и он думает, что хорошо знает дорогу и езды всего двадцать минут. Но его тщательный план сокрушает неожиданная метель.

Но затем, хотя Владимиру дана возможность венчаться с Машей, то есть ее родители согласились на брак, он сам, отказываясь, «просит забыть о несчастном, для которого смерть остается единою надеждою» (VI, 111), и уходит в армию. Он опять следует заданному типу разочарованного романтического героя и до конца выдержан в рамках готовой литературной программы.

В противоположность Владимиру Бурмин без какого-либо намерения просто подчиняется незнакомой силе, которая толкает его в бурю. Входя в церковь, где несколько голосов кричало ему – «Сюда! сюда!», – на вопрос старого священника, начинать ли свадьбу, он отвечает «рассеянно»: «Начитайте, начинайте, батюшка». Тут Бурмин объясняет свой неожиданный поступок «непонятной, непростительной ветреностью». Отъехав от церкви, он даже «заснул и проснулся на другой день поутру». Здесь он напоминает другого любимого Пушкиным героя, Самозванца, который после поражения в битве беспечно засыпает, «как глупое дитя». Затем, встречаясь с любимой женщиной, Бурмин опять-таки не имеет заранее обдуманного намерения: «Я поступил неосторожно, предавая милой привычке, привычке видеть и слышать вас ежедневно. . .» (VI, 115). В решительный момент признания он чувствует, что

моделью, приходят к несчастью. Потому и Владимиру, который стремится к моделированию своей жизни по романтическому шаблону, суждено погибнуть по закону условности (Beïtea, Davudov 1981: 11). Существуют и другие толкования.

«теперь уже поздно противиться судьбе» (VI, 115), и рассказывает Маше тайну своего прошлого.

Итак, поднятая в эпитафье тема судьбы получает развертывание в повести в образе метели. Этот образ метели, проходя сквозь разные призмы восприятия его тремя героями, способствует развитию сюжета и расширяет семантическое пространство повести. Наказания и награды, даруемые метелью, показывают характер отношения Пушкина к своим героям и к их судьбам.

«Гробовщик»

В «Гробовщике» тема или образ из эпитафьи также преломляется, проецируясь на сюжет повести. Эпитафья выбран из стихотворения Державина «Водопад» (1794):

*Не зрим ли каждый день гробов,
Седин дряхлеющей вселенной?*

В стихотворении Державина образ гроба имеет философский, возвышенный до космического уровня смысл, связанный с жизнью и смертью. Переходя в бытовую историю Адриана Прохорова, он лишается всякого символического значения. Гроб становится лишь изделием, товаром ремесленника. Гробовщик не сознает особенности своей работы, не отличает свои гробы от других изделий, которые отдаются напрокат и починаются. Это демонстрирует вывеска, возвышающаяся над воротами его нового жилья, изображающая «дородного Амура с опрокинутым факелом в руке¹, с надписью: "Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, также отдаются напрокат и починаются старые"» (VI, 120).

Купленный Адрианом новый дом вступает в эквивалентное отношение с гробом². Недаром гробовщик переселяется на Никитскую, взвалив свои последние пожитки «на похоронные дроги» (VI, 119). Вследствие этого в нашем сознании к представлению о новом доме присоединяется представление о смерти, что усиливается тем, что этот дом желтый, каким часто изображается мертвец: «Покойница лежала на столе, желтая как воск» (VI, 125); луна освещала «желтые и синие лица» покойных гостей, пришедших к Адриану (VI, 126).

Отождествление гроба и дома подтверждается и сходным по содержанию объявлением, прибитым к воротам старой «лачужки» Прохорова, о том, что «дом продается и отдается внаймы». И покойный бригадир, пришедший на новоселье, еще раз подчеркивает параллельные отношения гроба и дома: «Видишь ли, все мы поднялись на твое приглашение; остались дома только те, которые уже невмочь. . .» (VI, 127). Примечательно, что, переселяясь в новый дом (давно соблазнявший воображение гробовщика и купленный им за порядочную сумму), он не чувствует радости: «Переступив за незнакомый порог и найдя в новом своем жилище суматоху, он вздохнул о ветхой лачужке» (VI, 119). Тут выражение «переступить за незнакомый порог» напоминает о переходе в потусторонний мир. Связь со смертью в изображении дома еще уси-

¹ О значении этой эмблемы см.: Сазонова 1999: 516-521.

² См.: Шмид 1996: 276-279.

ливается расположением в нем вещей. При наведении порядка в новом доме вещи для погребения занимают центральное место, а вещи, необходимые для жизни, вытесняются на задний план: «кивот с образами, шкаф с посудой, стол, диван и кровать заняли им определенные углы в задней комнате; в кухне и гостиной поместились изделия хозяина: гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и факелами» (VI, 119-120).

Таким образом, Адриан принадлежит не столько к миру жизни, сколько к миру смерти. Противоречивость его сознания и положения ярко выражается в разговоре с немецким сапожником, Шульцем. Последний говорит: «живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет». Не замечая абсурда этих слов (так как само сознание гробовщика настроено парадоксально), Адриан вполне соглашается с ним: «Сушая правда, однако ж, если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берет себе гроб» (VI, 122). Абсурдное сознание гробовщика в конце концов приводит его к приглашению покойных на его новоселье. Пир в сне составляет параллель с праздником серебряной свадьбы Шульца. Стилистические эффекты, по мнению В. В. Виноградова, смещения и сопоставления яви и сна составляют «композиционный остов повести» (Виноградов 1941: 462)¹.

Сновидения гробовщика служат зеркалом, отражающим его реальную жизнь и противоречивость его сознания. Для Адриана мертвецы являются его клиентами, потребителями его товаров. Иными словами, они ему представляются как живые люди, которые нуждаются в его изделиях. И потому вполне мотивировано, что они предстают перед глазами гробовщика во сне. Сопоставление яви и бреда ярче всего показывает парадоксальное отношение героя к его работе и товарам.

Итак, философский, космический образ гроба в эпитафии преобразуется в товар в бытовой истории Адриана Прохорова. Гроб в свою очередь, вступив в параллельное отношение с домом, расширяет свой смысловой диапазон. При этом раскрывается не только противоречивость жизни гробовщика, смещенной ближе к области смерти, чем к области жизни, но и его абсурдное сознание, в котором смыта граница между жизнью и смертью. Это сознание приводит его к приглашению покойников на пир. Здесь сновидение находится в параллельном отношении с явью. И их сопоставление, составляя композиционную основу повести, явно показывает противоречивость сознания героя.

«Станционный смотритель»

Как в предыдущих эпитафиях, так и в эпитафии «Станционного смотрителя» заключаются идея и образ, которые затем преобразуются в пределах повести. Эпитафия к истории о станционном смотрителе взята из стихотворения П. А. Вяземского «Станция» (1825):

*Коллежский регистратор,
Почтовой станции диктатор.*

¹ О соотношении между реальностью и сном в повести см.: Виноградов 1941: 461-464; Шмид 1996: 284-291.

Пушкин вместо «губернского регистратора» поставил «коллежского регистратора», потому что станционные смотрители пользовались чином 14-го класса, который в табели о рангах соответствовал должности «коллежского регистратора». В стихотворении Вяземского станционный смотритель задерживает путешественника из-за отсутствия лошадей. У Вяземского смотритель не привлекает особого внимания и описан в пренебрежительных тонах. Он имеет значение в том смысле, что по его вине путешественник не может ехать дальше и получает повод писать записки в свободное время:

Итак, пока нет лошадей,

Пером досужным погуляю. . . (Вяземский 1982: 143)

Презрительному отношению путешественника к смотрителю у Вяземского противостоят сочувствие, симпатия к нему пушкинского рассказчика, титулярного советника А. Г. Н.¹, который, оправдывая его, откровенно вступает в полемику с Вяземским: «Что такое станционный смотритель? Сущий мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда (ссылаюсь на совесть моих читателей). Какова должность сего диктатора, как называет его шутиливо князь Вяземский? Не настоящая ли каторга?» (VI, 129). Рассказчик у Пушкина предпочитает беседы смотрителей «речам какого-нибудь чиновника 6-го класса, следующего по казенной надобности» (VI, 130). Так эпиграф предопределяет сочувствующий смотрителю тон рассказчика повести.

Образ униженного смотрителя в эпиграфе превращается в симпатичный образ Самсона Вырина. Трехкратные посещения рассказчиком его станции структурируют повесть и всдуг ее сюжетное движение. Когда титулярный советник А. Г. Н. впервые столкнулся с Выриным, последний был человеком лет пятидесяти, свежим и бодрым. Через три или четыре года при второй встрече он оказался сильно постаревшим: «я смотрел на его седину, на глубокие морщины давно небритого лица, на сгорбленную спину – и не мог надивиться, как три или четыре года могли превратить бодрого мужчину в хилого старика» (VI, 134). При последнем посещении смотритель уже умер, вместо него встречает гостя его бедная могила: «Мы пришли на кладбище, голое место, ничем не огражденное, усеянное деревянными крестами, не осененными ни единым деревцом. Отроду не видал я такого печального кладбища» (VI, 144).

Между тем выдвинутая в первом посещении тема тесно сцеплена с эпизодами, связанными со вторым и третьим посещениями. При первом приезде на станцию Вырина рассказчик увидел картинку, украшавшие его «смирненную, но опрятную обитель». Эти картинки иллюстрируют евангельскую притчу о юноше, который, получив деньги от отца, вел блудную жизнь, вывал в нищету и, раскаявшись, вернулся домой. Добрый отец выбегает к нему навстречу.

При второй встрече А. Г. Н. слышит от смотрителя историю о Дуне, «блудной» дочке с точки зрения отца. При последнем приезде к Вырину рассказчик узнает от Ваньки, что «блудная» дочка вернулась до-

¹ См.: Виноградов 1941: 465-468.

мой не обедневшей, а «прекрасной барыней» «в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей и с черной моською» (VI, 143-144). Получается, что не она, а ее отец разорился до смерти. Происходит перемена мест персонажей. Таким образом, библейская история как бы реализуется, трансформированным образом повторяется в действительности в семье Вырина и составляет стержень всей повести.

В повести Пушкин с иронией говорит о слепоте зрителя. Осознав, что сам позволил Дуне уехать вместе с гусаром, он не понимал, как нашло на него «ослепление», что тогда было с его разумом (VI, 137). На самом деле Вырин ослеплен библейским стереотипом и не способен видеть истинный характер человека, даже своей дочки. Он видит в ней только то, что он хочет видеть¹. На его взгляд, Дуня разумная, проворная и домовитая. Но ему не видны ее кокетливость и стремление к богатой жизни: «А я-то, старый дурак, не нагляжусь, бывало, не нарадуюсь; уж я ли не любил моей Дуни, я ль не лелеял моего дитяти; уж ей ли не было житье? Да нет, от беды не отбожишься; что суждено, тому не миновать» (VI, 135). Лишь после отъезда Дуни с гусаром, обдумывая все обстоятельства, он догадался, что болезнь Минского была притворная, но не понял, что Дуня решила сопровождать его по своей воле. Подобная мысль не возникла у него, даже тогда, когда ямщик, который вез Минского, рассказал ему, что «во всю дорогу Дуня плакала, хотя, казалось, ехала по своей охоте» (VI, 138).

Не осознающий всех обстоятельств Вырин принимает на себя роль «доброто пастыря»: «Авось, приведу домой заблудшую овечку мою» (VI, 138). Тут опять происходит интересная подмена масок. На самом деле Минский оказывается добрым пастырем, который приведет Дуню к счастью, к жизни в достатке. И примечательно, что при встрече Вырина с Минским в Петербурге последний был «в халате, в красной скуфье» (VI, 139), в которых он ассоциируется с образом почтенного старика «в колпаке и шлафорке» в притче о «блудном сыне» (Пушкин 1964: VI, 132). Вырин всю жизнь остается слепым, он судит предвзято: «Как подумаешь порою, что и Дуня, может быть, тут же пропадает, так поневоле согрешишь, да пожелаешь ей могилы...» (VI, 142). Потом мы узнаем, что он сам ушел в могилу, а ее посетила прекрасная барыня, Дуня.

Итак, выдвинутый в эпиграфе образ зрителя получает сочувственное освещение в повести. Вместо пренебрежительного тона в отношении зрителя в эпиграфе повесть характеризуется доброжелательным обращением рассказчика к нему. Но по ходу событий становятся ясными ограниченный кругозор и предвзятый характер воззрений героя, Самсона Вырина. Именно они привели его к гибели и, как следствие, к трансформации всего библейского сюжета.

¹ Здесь появляется, по наблюдению В. Шмида, каламбурный оксюморон «слепой зритель», который «представляет собой дальнейшую сюжетную формулу» (Шмид 1996: 100). О тщательном анализе «слепоты» Вырина и о тесно связанной с этим эквивалентности см.: Шмид 1996: 100-105.

«Барышня-крестьянка»

Эпиграф к последней повести белкинского цикла очень тесно связан со смысловой тканью основного текста: «Во всех ты, Душенька, нарядах хороша». Сопряжение противоречивых семантических планов в названии повести «Барышня-крестьянка» уже заложено в ее эпиграфе из поэмы И. Ф. Богдановича «Душенька» (1783). Сюжет поэмы восходит к древнегреческому мифу о любви Купидона и Психеи. Эту легенду в качестве вставной новеллы включил в роман «Золотой осел» римский писатель Апулей. И в конце XVII в. Жан Лафонтен написал «Любовь Психеи и Купидона» в прозе с многочисленными стихотворными вставками. Эти два произведения послужили Богдановичу поводом сочинить поэму. Но в отличие от своих предшественников, перелицовывая сюжет греческого мифа, Богданович вносит в свою поэму своеобразные коррективы. Одним из существенных изменений является введение образов и мотивов, почерпнутых из русского национального фольклора. К ним относятся Змей Горыныч, Кашей, Царь-Девица и такие образы, как живая и мертвая вода, кисельные берега и сад с золотыми яблоками.

В поэме Богдановича смешаны античное содержание и элементы из русской национальной традиции, что ярко выражено в имени героини «Душенька», которое восходит к слову «душа», представляющему собой перевод греческого имени – Психея. Ласковая форма «душенька», используется в России как обращение к женщине. В имени «Душенька» объединены античное и русское, иными словами, черты западной и русской культур. Образ Душеньки прямо перекликается с фигурой героини повести Лизы-Акулины, барышни-крестьянки.

Сверх того, связывает героинь Богдановича и Пушкина переодевание нарядов. Когда Душенька, изгнанная из своего небесного рая – обители Амура, тайком приходит в храм Венеры, она одета в «сарафан», и все, кто в храме находится, принимают ее за богиню, путешествующую неузнанной:

Венера под платком! . . .

Венера в сарафане! . . .

Пришла сюда пешком! . . .

Во храм вошла тишком! . . . (Богданович 1957: 114)

Если героиня античной мифологии переодевается в национальную русскую одежду, то барышня в белкинской повести наряжается крестьянкою. «Венера в сарафане» в эпиграфе видоизменяется в барышню в сарафане в основном тексте.

Их сближает и мотив цвета лица¹. Барышня Лиза отличается своим смуглым лицом, точно крестьянка. В продолжении всей повести постоянно упоминается смуглый цвет лица Лизы: «Черные глаза оживляли ее смуглое и очень приятное лицо» (VI, 148); «ночью образ смуглой красавицы и во сне преследовал его воображение» (VI, 156); «Лиза, его смуглая Лиза, набелена была по уши» (VI, 163); «Лизе было совестно пока-

¹ О цвете лица, относящемся к числу мотивов, которые играют центральную роль в построении смысла произведения см.: Шмид 1996: 254-258.

заться перед незнакомцами такой чернавкою» (VI, 164); «Лиза. . . нет Акулина, милая смуглая Акулина» (VI, 169).

Душенька же отличается белизной лица. Она имеет такое красивое и белое лицо, что унижает румяна и мрачит «достоинства белил» (Богданович 1957: 107). Ее красота внушает Венере негодование. И от местности богини лицо и грудь у Душеньки покрываются чернотой. Зачерненная девушка прячется, но Амур, нашедший ее, свою жену, заявляет:

«Закон времен творит прекрасный вид худым,
Наружный блеск в очах переходит так, как дым,
Но красоту души ничто не изменяет,
Она единая всегда и всех пленяет» (Богданович 1957: 125-126)

Как чернота Душеньки не мешает Амуру любить ее, так и смуглое лицо Акулины не мешает Алексею божиться, что «она лучше всевозможных беленьких барышень» (VI, 165).

Итак, образ Душеньки, которая, являясь древнегреческой девушкой, имеет русифицированное имя и переодевается в русскую крестьянскую одежду и, будучи зачерненной, все же остается привлекательной, накладывается на образ героини повести, совмещающей в себе противоречивые черты: западное и русское, дворянское и крестьянское. Можно сказать, что в образе героини повести примиряются противоречия, и именно это разрешает все конфликты и приводит всех к счастливому финалу. В гармоническом характере Лизы отражается желание Пушкина смягчить напряженность всяких конфликтов. Недаром он расположил эту оптимистическую повесть в конце своего цикла. Стремление Пушкина к идее примирения, гармонии, особенно характерное в его творчестве 1830-х годов, отражается не только в «Повестях Белкина», но и в таких последующих произведениях, как «Алджело» и «Капитанская дочка».

Образ Белкина в «Повестях»

Как мы пытались показать, при всеобщем чрезвычайном разнообразии пяти повестей по тематике, по проблематике и по стилю, они близки по конструктивному аспекту. Каждый эпиграф к повести представляет собой часть произведения, созданного на основе типичного литературного канона (преимущественно романтизма). Как текст в тексте, предпосылая основному тексту, эпиграф влияет на всю его смысловую ткань. С присоединением эпиграфов к основным рассказам цикла, образы или темы в эпиграфах, проецируясь на литературный «экран» иного рода, подвергаясь преломлению, обогащают семантический горизонт повестей и развивают их сюжет. Таким образом, в эпиграфах уже содержится зерно, потом вырастающее в основные элементы рассказов Белкина.

Между прочим, нам представляется важным, что на фоне эпиграфов, пришедших из литературы иного рода, активизируются своеобразные черты новой прозы Пушкина. Литературная обстановка, в которой возникли болдинские повести, отличается господством поэзии. На таком поэтическом этапе развития литературы «именно "непохожесть", различие сфер обыденного и художественного заставляет воспринимать текст эстетически» (Лотман 1971: 122). Завершенная поэтическая традиция послужила толчком к развитию художественной прозы, которая

возвращает литературе сходство с простой, обыденной жизнью. «Поэтика "Повестей Белкина" утверждалась главным образом на фоне противоположного ей литературного рода» (Дрозда 1981: 263)¹.

Как справедливо отмечает чешский ученый, «о поэтической традиции (или о традиции поэтизированной прозы) напоминают, прежде всего эпиграфы отдельных рассказов» (Дрозда 1981: 264). На их фоне актуализируется специфический характер болдинской прозы – простота, близость к обыденному быту. В 1825 году Пушкин писал А. А. Бестужеву-Марлинскому из Михайловского: «Твой "Турнир" напоминает "Турниры" W. Scott'a. Брось этих немцев и обратись к нам, православным; да полно тебе писать *быстрые* повести с романтическими переходами – это хорошо для поэмы байронической. Роман требует *болтовни*; высказывай все начисто» (X, 147). По мнению поэта, новая русская проза требует простоты повседневной жизни, характерной для русской православной нации, очищенной от влияния иностранной модели.

По утверждению Н. К. Гей, «простота эта была не только программным, но и в известной мере "циклообразующим" началом, признаком общности, присутствующим именно данному циклу». По мнению ученого, «простота на уровне предмета изображения оказывается бытом, повседневностью; на уровне персонажа – "бедным", "маленьким" человеком; на уровне жанрового оформления – физиологической зарисовкой, очерком» (Гей 1989: 73). Простота стиля повестей осуществляется и относительно маленьким количеством мотивов, что, в свою очередь, компенсируется богатством конструктивного содержания, которое возникает в процессе проецирования, преломления и взаимодействия многочисленных мотивов.

Принцип варьирования и развертывания мотива, взятого из эпиграфа, в тексте каждой отдельной повести, обнаруживается и на более высоком уровне – эпиграф (плюс предисловие как второй эпиграф) и весь цикл, состоящий из пяти повестей. В общем эпиграфе к повестям, взятом из «Недоросля» Фонвизина уже даются характер подставного автора и тема его рассказов. После В. О. Ключевского, который впервые увидел в Митрофанушке образ Белкина (Ключевский 1959: 152), параллель «Митрофанушка–Белкин» стала общеизвестной. Образ недоросля в произведении Фонвизина, накладываясь на образ Белкина, ревоплощается в современного Пушкину простодушного провинциального писателя-дилетанта. Так же, как Митрофанушке, Белкину правятся истории, и поэтому он «поручил он управление села старой своей ключнице, приобретшей его доверенность искусством рассказывать истории» (VI, 81). А истории, которые так любил Митрофанушка, уподобляются повестям Белкина.

Кроме того, в «Недоросле» Фонвизина уже предвосхищается социальный мир, который получает новое освещение в болдинских рассказах. Провинциальная жизнь, которая была для Фонвизина предметом сатиры, описывается в текстах Белкина сочувственным и доброжелательным тоном. Таким образом, герой и социальный мир в произведении писателя XVIII в., попадая в иной мир новой прозы, видоизменяется.

¹ Об анализе с точки зрения поэтики художественной прозы как таковой см.: Дрозда 1981: 261-268.

Кроме эпитафии из Фонвизина, чтобы войти в самый мир рассказов Белкина, еще следует учесть предисловие «От издателя». Если мы рассмотрим его как второй эпитафии к целому циклу, то легче поймем сложный образ Белкина. Неопределенность, сложность его характера уже обуславливаются и превосхищаются предисловием. Как каждый эпитафии дает образ для развития в отдельной повести, так и предисловие, т. е. второй эпитафии к целому белкинскому циклу, содержит в себе исходный образ, который в дальнейшем развивается во всем тексте.

Предисловие представляет собой рассказ о характере, биографии подставного автора. В нем мы узнаем о его родителях, образе жизни и т. п. Как сообщает в письме его сосед по имени, он был безразличен к хозяйству, отличался «слабостью» и «пагубным нерадением», но был кротким и честным. Кажется, что мы узнаем о Белкине много. Но на протяжении всего рассказа его соседа возрастает сомнение в этом, так как друзья «ни привычками, ни образом мыслей, ни нравом» «большею частью друг с другом не сходствовали» (VI, 82). Помещик соседнего имения не понимает своего друга. Хотя мы получаем много информации о подставном авторе, оказывается, что мало о нем знаем.

Белкин неопределен и загадочен. Таинственность его фигуры была программной в авторском замысле Пушкина. По утверждению С. Г. Бочарова, «в стремлении к определенности суждения о Белкине нельзя пожертвовать богатой неопределенностью Белкина, которая и входила в пушкинский замысел» (Бочаров 1974: 132). Огромное количество истолкований образа подставного автора уже констатирует его неопределенность. Неуловимость, загадочность образа Белкина, которая задана во втором эпитафии, продолжает существовать в основных текстах повестей. В них весьма трудно выделить сознание Белкина, ибо оно сливается с разными, часто противоречивыми голосами.

Иногда высказывание звучит сентиментально или романтически, в частности в «Выстреле», где рассказ ведется от лица подполковника И. Л. П., который близок к Белкину по биографии (после отставки жизнь в деревне, ключница, которая рассказывает сказки, отказ от пьянства). Приведем два примера: «... к тому же его обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык имели сильное влияние на молодые наши умы. Какая-то таинственность окружала его судьбу» (VI, 85); «Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола» (VI, 90). Склонность подставного автора к романтическому стереотипу выражается и в «Станционном смотрителе», где он настойчиво подводит Дуню под ампулу жертвы соблазителя, даже когда она счастлива.

Во же время встречаются высказывания, иронизирующие над романтическими или сентиментальными литературными схемами, особенно в «Метели» и «Барышне-крестьянке», например, «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следовательно, была влюблена. Предмет, избранный ею, был бедный армейский прапорщик, находившийся в отпуску в своей деревне. Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстию и что родители его любезной, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать, а его принимали хуже, нежели отставного заседателя» (VI, 102-103). Или во время романтического признания Бурмина – «Я поступил неосторожно, предаваясь

милой привычке, привычке видеть и слышать вас ежедневно...» – «Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.-Preux» (VI, 115).

Или «Легко вообразить, какое впечатление Алексей должен был произвести в кругу наших барышень. Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того носил он черное кольцо с изображением мертвой головы. Все это было чрезвычайно ново в той губернии. Барышни сходили по нем с ума» (VI, 148).

Кроме того, подставной автор иногда делает эстетические суждения, литературные намеки, которые трудно отнести на его счет, если иметь в виду биографические данные, сообщенные о нем в предисловии. Приведем два примера. Первый из повести «Гробовщик»: «Просвещенный читатель ведаёт, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутивными, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу» (VI, 120). Второй из «Барышни-Крестьянки»: «Англоман выносил критику столь же нетерпеливо, как и наши журналисты» (VI, 146).

Такое сосуществование пестрых, разнообразных, часто противоречивых высказываний вызвало попытки исследователей выделить голос Белкина, пояснить его роль в повествовании. Так, С. Г. Бочаров полагает, что Белкин не имеет своего слова и своего голоса: «это лицо и характер, однако не персонаж «во плоти» и не воплощенный рассказчик со своим словом и голосом» (Бочаров 1974: 132). Напротив, В. Е. Хализев утверждает, что он имеет свой голос, даже два – сходный с пушкинским и отличный от него. Когда вымышленный автор, расходясь с манерой Пушкина, полагается на свою, получается смешно (Хализев, Шешунова 1989: 33-43). А. В. Чернов же считает, что «разделить пушкинское и белкинское не просто, а принципиально невозможно». Эта нерасчлененность задана изначально (Чернов 1991: 36).

На наш взгляд, белкинское сознание, пушкинское сознание и сознание рассказчиков так сложно переплетены, что разделить их невозможно¹. В этом состоит, по нашему мнению, авторская концепция Пушкина. Смешение разных голосов опять-таки подтверждает неопределенность фигуры Белкина. Слияние сознаний Белкина и рассказчиков уже было предвосхищено и обусловлено в предисловии. В этой связи очень важное наблюдение находим у М. Дрозды. Как он отмечает, для характера повествования в «Повестях Белкина» знаменательно помещение в самом начале, в предисловии, информации о первоначальных рассказчиках отдельных историй. В примечании к сообщению соседа Белкина о том, что отдельные повести «слышаны им от разных особ», издатель добавляет: «В самом деле, в рукописи г. Белкина, над каждой пове-

¹ Примеры, показывающие слияния сознаний Белкина и рассказчиков, см.: Дрозда 1981: 265-266. О роли рассказчиков в повествовании пишет В. И. Тюпа: «Пресловутые рассказчики же, ссылка на которых, в черновиках отсутствующая, по-видимому, позднейшего происхождения, напротив, голоса своего в "Повестях", по нашему убеждению, не имеют, они – простые "информанты", носители житейского материала, которому Белкин старательно придает "литературность"» (Тюпа 1983: 71).

стью рукою автора надписано: слышано мною от *такой-то особы* (чин или звание и заглавные буквы имени и фамилии). Выписываем для любопытных изыскателей. . . » (VI, 83). Если, отмечает чешский исследователь, данные о первоначальном рассказчике остались бы «над каждой повестью», он оказался бы резко выдвинутым, текст требовал бы четкого речевого закрепления нарративного жеста его личности. «Перенесение этих данных в примечание к предисловию издателя служит противоположной цели повествования в "Повестях Белкина", а именно стиранию различий между рассказчиками» (Дрозда 1981: 265-266).

Таким образом, характер Белкина отличается неопределенностью. Его неуловимый характер уже подразумевается в предисловии, которое мы считаем вторым эпитафом к циклу. Однако пестрые и противоречивые элементы в повествовании не кажутся чужеродными. «Для этого не хватает четкости в обрисовке литературно-эстетического горизонта Белкина. . . общее число литературно-эстетических намеков и суждений противоречит профилю центрального повествователя, но далеко не в каждом отдельном случае мы бы смогли отказать Белкину в авторстве такого намека» (Дрозда 1981: 264). При всей пестроте высказываний «в них же ярко обнаруживается тенденция к нивелировке стиля, реалистически мотивированная образом Белкина как "посредника" между "издателем" и отдельными рассказчиками» (Виноградов 1941: 538). Важно в замысле Пушкина не четкое разделение голосов, а неопределенность авторства отдельных высказываний, слияние нарративных субъектов.

* * *

Как мы видели, к каждой отдельной повести применяется одна та же процедура: в эпитафе задается исходный мотив, образ или тема, который или которая подвергается преобразованию и развертыванию в основном рассказе. Первоначальный образ из эпитафа, видоизменяясь в тексте повести, приобретает новые смыслы и расширяет семантику всего рассказа. Здесь важно сосуществование разных смыслов, разных точек зрения и разных аспектов в одном предмете. Пушкину не нужно было большого количества семантически четко очерченных мотивов. Его повести изобилуют разнообразными гранями одного мотива. Мастерство Пушкина как прозаика заключается в том, что посредством многочисленных мотивов он до края насыщает смысловое пространство повестей.

Мы можем сказать то же самое в отношении к целому циклу. Образ подставного автора, главные черты которого предвосхищены в двух эпитафах, переходя из рассказа в рассказ, подвергается видоизменениям. Особенно неуловимость, загадочность образа Белкина, заданная во втором эпитафе (предисловии «От издателя»), еще больше проявляются в основных рассказах, где голос Белкина неразрывно переплетается с сознанием Пушкина и сливается с голосами первоначальных рассказчиков. Неопределенность, смешение точек зрения повествовательных субъектов были стратегией Пушкина в его новой прозе. Его не интересовал повествователь, имеющий четкий собственный голос. Ему нужен был центр многоголосного повествования, который способен показать современные ему сложные, пестрые литературные явления. Современный Пушкину летописец должен был вмещать в себя разные полемизирующие голоса, поскольку на фоне господства поэзии поднималась проза, требующая нового, подходящего новому времени принципа.

Литература

- Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. Т. II. СПб., 1915.
- Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.:Л., 1962.
- Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Л., 1957.
- Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974.
- Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941.
- Вяземский П. А. Сочинения в 2 т. Т. I. М., 1982.
- Гей Н. Проза Пушкина. М., 1989.
- Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М., 1973.
- Дрозда М. Нарративные маски в «Повестях Белкина» // Wiener Slavistischer Almanach. Band 8. Wien, 1981.
- Жуковский В. А. Сочинения. М., 1954.
- Ключевский В. О. Собрание сочинений в 8 т. Т. VII. М., 1959.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003.
- Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1971.
- Петрунина 1987 – Петрунина Н. Н. Проза Пушкина и пути ее эволюции // Русская литература. № 1. Л., 1987.
- Пушкин 1962-1966 – Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т. М., 1962-1966.
- Пушкин А. С. Повести Белкина. Научное издание. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 1999.
- Сазонова Л. И. Эмблематические и другие изобразительные мотивы в Повестях Белкина // Пушкин А. С. Повести Белкина. Научное издание. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 1999.
- Русский архив. III. 1902.
- Терц Абрам [Синявский А.]. Прогулки с Пушкиным. СПб., 1993.
- Тюпа В. И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. Горький, 1983.
- Хализев В. Е., Шешунова С. В. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989.
- Чернов А. В. К проблеме повествования в «Повестях Белкина» // Болдинские чтения: К семидесятилетию Г. В. Краснова. Ниж. Новгород, 1991.
- Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996.
- Bethea D. M., Davydov S. Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetic of Parody in *The Tales of Belkin* // Publications of the Modern Language Association of America. Vol. 96. № 1. January 1981.

ДВОРЯНСКАЯ УСАДЬБА В ПОЭЗИИ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Проблема литературных традиций в произведениях В.В.Набокова постоянно вызывает интерес и споры исследователей. Порой высказываются даже противоположные точки зрения: так, некоторые исследователи рассматривают творчество Набокова в контексте традиций русской классики, другие же анализируют воздействие жанрово-тематических канонов массовой литературы на творчество писателя.

Особенности восприятия картин прошлого связаны для Набокова с широким спектром жизненных явлений, относящихся и к объективной, и к субъективной сторонам индивидуальной памяти. Здесь можно выделить три “пласта”, три уровня этого восприятия: во-первых, объективные реалии, относящиеся к русской истории начала XX века, во-вторых, их субъективное восприятие, обусловленное типом мышления творческой личности, писателя-эстета, когда важнейшее значение приобретают авторская эмоциональность и художественная образность, и в-третьих, сами особенности индивидуальной памяти становятся объектом изучающего внимания писателя-аналитика.

Мир русской усадьбы, представляющий собой истоки взглядов на жизнь героев произведений Пушкина, Л.Толстого, Тургенева, Гончарова, Чехова, в набоковской лирике трансформируется благодаря включению в иной историко-культурный контекст. Поэтому взаимодействие классических традиций и типа мышления человека XX столетия идет сложным, диалектическим путем.

Для стихотворений Набокова конца 1910-х гг., обращенных к усадебной теме, характерна подробнейшая детализация описаний. Так, например, в стихотворении “Звени, мой верный стих, витай, воспоминанье!” (1918) поэт в мельчайших деталях воссоздает картину весенней прогулки по усадебному парку, где присутствуют такие подробности, как “янтарный цвет солнца”, “синеющее майское небо”, “старые липы”, “белизна черемух”, “волна сиреневых кустов”; “раскрытые окна в сад”, кресло и паркет, освещенные утренними лучами. Идиллическая картина эмоционально однородна, отображает восторженность лирического героя, его умиление красотами загородной природы и поместья.

Звени, мой верный стих, витай, воспоминанье!

*Не правда ль, все – как встарь, и дом – все так же тих –
стоит меж старых лип? Не правда ли, страданье,
сомненье – сон пустой? Звени, мой верный стих...*

Пусть будет снова май, пусть небо вновь синее.

*Раскрыты окна в сад. На кресло, на паркет
широкой полосой янтарный льется свет,
и дивной свежестью весенний воздух веет.*

Стихи Набокова данного периода отличаются большой степенью литературности, в них используются традиционные для усадебной поэзии эпитеты и метафоры, своего рода речевые клише. Это и “узкая аллея”, и “незабываемая ночь”, и “памятное сновиденье” (см. стихотворение “Как пахнет липой и сиренью”, 1918).

И памятному сновиденью

*я предаюсь средь тишины...
Как пахнет липой и сиренью,
как золотеет серп луны!*

Такие поэтические штампы, как «предаваться сновиденью средь тишины», риторические восклицания и восторги, выраженные в строгом синтаксическом параллелизме стихотворных строк, пародировал в свое время Пушкин в «Евгении Онегине», иронизируя над романтической поэтикой Ленского. Звукопись этого и подобных стихотворений тоже несколько далека от совершенства: словосочетания «золотеет серп», «тропинки мшистые», «звонит ... жужжанье насекомых», «луч, по косяку взбегающий влутьмах», и др. труднопроизносимы и, видимо, предназначены лишь для молчаливого чтения, а не для декламации. В этом и ему подобных текстах наряду с наблюдательностью лирического героя и обстоятельностью изложения его чувств следует отметить излишнюю рассудочность, аналитичность, холодность восприятия как черты, русской усадебной лирике не свойственные.

Не случайно уже в первой строке происходит своеобразная контаминация времени: цветение сирени и липы невозможно в одно время, это – май и июль, а у Набокова восторг лирического героя по поводу ароматов их цветения описывается в одной строке текста, в картине одной лунной ночи. Таким образом автор и воссоздает конкретные детали, и абстрагируется от этой конкретики, обобщая свои воспоминания, возвышая их до ностальгического образа родной усадьбы – символа России.

Детали загородного поместья в набоковской лирике нередко олицетворяются, живут собственной жизнью и даже имеют свою **Память**. Эта философская и гносеологическая категория, столь важная для творчества Набокова в целом, переносится автором на все подробности воспоминаний об усадьбе. Даже лестница в господском доме (стихотворение «Лестница», 1918) наделена способностью помнить о разных поколениях владельцев поместья, о разных возрастах и настроениях лирического героя. Вспомним, с помощью каких глаголов автор описывает эту лестницу: «Ты .. вьшься, видишь, живешь, любишь, ненавидишь, бережешь следы бесчисленных шагов, силичишь вспомнить, повторяешь, не позабудешь, беседуешь с былым..».

Стихи данного периода характеризуются камерностью описываемых ситуаций, замкнутостью внутреннего мира лирического героя, его ориентацией на неспешное, наполненное подробностями воспоминание об усадебном мире и о себе, эмоционально погруженном в этот мир детства, любви, родины, столь глубоко связанный с традициями золотого века русской усадебной культуры.

Для подобного рода описаний у Набокова типичен усложненный синтаксис текста, обилие предложений с однородными членами, множество определений, характеризующих особенности сохранных авторской памятью деталей помещичьего дома, парка, окрестностей усадьбы. Наряду с традиционными эпитетами, своего рода литературными клише типа «ветер вольный», «темный сад», «росистые поля», «синие чащи» в лирике Набокова данного периода мы встречаем и самобытные образы, связанные с описанием особенностей усадебного общения, семейной жизни владельцев дворянского гнезда. Примерами такого рода избылиуют такие стихотворения, как «О, светлый голос,

чуть печальный”, “Все окна открыв, опустив занавески”, “В полнолуние, в гостиной пыльной и пышной” (все – 1923 г.), “Прелестная пора” (1926) и др.

Набоков-поэт часто обращается в усадебной лирике к воссозданию сцен жизни поместья, связанных с бытованием различных видов искусства: музыки, живописи, садово-парковой культуры. Особенно оригинальны описания домашнего музицирования, звуки фортепиано буквально материализуются в тексте, автор придает им цветовые качества, возможность передвигаться в пространстве, сравнивает их с шелковыми волокнами.

*Очарованье звуковое,
не умолкай, звени, звени,
Я вижу прошлое живое,
между деревьями огни
в усадьбе прадеда, и окна
открыты настезь, и скользят,
как бы шелковые волокна,
цветные звуки в темный сад,
стекая с клавишей блестящих
под чьей-то плещущей рукой
и умолкая за рекой
в полях росистых, в синих чащах.*

В усадебной лирике Набокова важнейшую роль играют литературные реминисценции, тексты стихов ориентированы на авторское эмоциональное отношение к миру и культуре русской усадьбы. Так, следует отметить явные, “преднамеренные” аллюзии, с помощью которых Набоков целенаправленно “адресует” читателя к известнейшим образцам культуры XIX в., используя и образы персонажей литературных произведений, и детали, эмоционально живописующие поместный быт, и явные цитаты из ряда прецедентных текстов, и композиционные построения, также ориентирующие на текст-первоисточник.

Например, в стихотворении “Святки” (1926) двуплановость прочтения поэтического текста обусловлена явным обращением автора к балладе Жуковского “Светлана”. Дважды повторенное в нем обращение “моя Светлана”, конечно, имеет исключительно литературный источник и в то же время связано с особенностями воплощения в набоковской лирике темы памяти о прошлом, об ушедшей эпохе, утраченных семейных нравственных ценностях, отраженных в усадебной культуре. Ассоциативные возможности человеческой памяти раскрываются в этом стихотворении в сложной, диалектической “цепочке”: звук – картина природы – дом – предки – литературный прецедентный текст – усадебная культура как национально-исторический феномен.

*Под окнами полозья
пропели, – и воскрес
на святочном морозе
серебряный мой лес.*

*Средь лунного тумана
я залу отыскал.
Зажги, моя Светлана,
свечу между зеркал...*

*И в зале, где блистает
под люстрой паркет,
пускай нам погадает
наш старенький сосед..*

*Ну что ж, моя Светлана?
Туманится твой взгляд...
Прелестного обмана
нам карты не сулят.*

*Сам худо я колдую,
а дедушка в гробу.
И нечего седую
допрашивать судьбу..*

Реминисценции из произведений Пушкина играют наиболее важную роль в набоковской усадьбной лирике. Проиллюстрируем это, например, на материале стихотворения “Изгнание” (1925), где Набоков выстраивает гипотетическую, умозрительную ситуацию: Пушкин среди эмигрантов, “простой изгнанник, как и мы”. Текст полон различными аллюзиями, в него включены и явные цитаты:

*Так, удалясь в края чужие,
он вправду был бы обречен
“вздыхать о сумрачной России”,
как пожелал однажды он.*

С пушкинскими строками соотносятся и следующие строфы, построенные на основе композиционно-синтаксического параллелизма:

*Быть может, нежностью и гневом -
как бы широким шумом крыл, -
еще неслыханным напевом
он мир бы ныне огласил.*

*А может быть и то: в изгнание
свершая страннический путь,
на жарком сердце плащ молчанья
он предпочел бы запахнуть...*

Таким образом автор «отсылает» читателей к “Евгению Онегину”, лирическому отступлению о возможной судьбе Ленского (глава 6, строфы 37-39), и к пушкинским автобиографическим образам (лирического героя стихотворений “Няне”, “Зимний вечер”, “Вновь я посетил...” и др.)

*Но знал бы он: в усадьбе дальней
одна душа ему верна,
одна лампада тлеет в спальне,
старуха вяжет у окна.*

*Голубка дряхлая дождется!
Ворота настежь... Шум живой...
Вбежит он, глянет, к ней прижметя
и все расскажет – ей одной...*

Характерны для набоковской усадебной лирики, конечно, и мотивы, восходящие к архетипу блудного сына, мотивы судьбы бесприютного странника, вспоминающего о детстве в фамильном поместье на родине предков. Наряду с идеализацией образа усадьбы в ряде произведений подобной тематики у Набокова встречаются и иронические ноты. Автор противопоставляет судьбу путешественника, "счастье странного паломника" и — покой, скуку, медленную бессобытийность деревенской жизни. Реминисценция из романов Пушкина «Евгений Онегин» и Гончарова «Обломов» в стихотворении Набокова "Паломник" (1927) связана, например, с символическим образом старого халата помещика-домоседа:

*Я возвращусь в усадьбу отчую
среди клеверных полей;
дом обойду, зерном попотчую
знакомых голубей.
Дни медленные, деревенские...
ложится жаркий свет
на скатерть и под стулья венские
решеткой на паркет.
Там в доме с радужной верандою,
с березой у дверей,
в халате старом проваландаю
остаток жизни сей.*

В дальнейшем усадебный мир у Набокова все чаще ассоциируется с мотивом сна, мечты, резко противостоящей реальности, окружающей лирического героя. Не случайны в этом отношении такие образы, как "обратная вечность", "сон о родной стране", который "всякой яви совершеннее", название стихотворения 1926 г. — "Сны". Мотив возвращения домой (см. одноименное стихотворение "Домой!" и др.) становится своего рода навязчивой идеей, в нем выражена ностальгия о молодости и весне, о недостижимой родине, воплотившейся в образе усадьбы предков, родового гнезда.

Мечтая о подобном возвращении, лирический герой вместе с тем сознает, что лишь в его памяти сохранились все подробности бытования усадебного мира и богатство историко-культурных ассоциаций, с ним связанных. Реальное же возвращение сулит ему разочарование, осознание глубины и невозвратности потери, поэтому, например, в стихотворении "Зимы ли серые смыли" (1956) центральным становится образ пепелища, в которое оказалась обращена бывшая красота усадьбы.

*Зимы ли серые смыли
очерк единственный? Эхо ли
все, что осталось от голоса? Мы ли
поздно приехали?*

*Только никто не встречает нас. В доме
рояль — как могила на полюсе. Вот тебе
ласточки. Верь тут, что кроме
пепла есть оттепель.*

Таким образом, мы можем прийти к выводу, что для усадебной лирики Набокова характерно сложное, диалектическое взаимодействие с традициями русской усадебной культуры. В стихах Набокова совмеща-

ется три временных пласта: давно прошедшее (память рода, предков и – шире – русской усадебной культуры), индивидуальное прошлое лирического героя (воспоминания об усадьбе, о музыке, звучавшей в ней, о деталях родного дома и т.д.) и настоящее время, которое изображается в двух пространственных характеристиках: чужбина и – родной дом сегодня, нежилой, заброшенный, запленный и молчаливый. В итоге для лирического героя тени прошлого, сны о былом оказываются ближе и дороже, чем окружающее его настоящее. Память, свободно манипулируя пространственно-временными категориями, утверждает непреходящую ценность прошлого для индивида. Детство, усадьба и Россия – это тот мир, который живет для автора в нем самом, в его отношении к русской истории, культуре и к родному языку.

**ЦВЕТОВЫЕ СООТВЕТСТВИЯ НА ЛЕКСИЧЕСКОМ И ГРАФО-ФОНЕТИЧЕСКОМ
УРОВНЯХ В ПОЭЗИИ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА
(на материале ряда стихотворений из цикла «Камень»)**

К понятию «звукосимволизм» в последнее время обращаются очень часто. Лингвистический энциклопедический словарь раскрывает его так: «Звукосимволизм (звуковой символизм, фонетический символизм, символика звука) – закономерная, не произвольная, фонетически мотивированная связь между фонемами слова и полагаемым в основу номинации несзвуковым (неакустическим) признаком денотата (мотивом)... Различают звукосимволизм субъективный (связь между звуком и значением в психике человека) и объективный (связь между звуком и значением в словах языка)» [Лингвистический энциклопедический словарь 1990: 166]. Вопрос о связи между звуком и значением ставился многими учеными, но в данной статье мы обратимся к одной из наиболее интересных современных теорий звукосимволизма – к теории звукосимволизма А.П. Журавлева.

А.П. Журавлев предполагает, что каждому звуку соответствует определенный цвет и что цветовые картины, описанные поэтом в стихотворении, соответствуют цветовой гамме, образованной преобладающими в данном стихотворении гласными. В результате эксперимента (информантам предлагалось написать, в какой, по их мнению, цвет окрашены гласные Е, О, Ы, У, И, А) выяснилось, что гласные звуки речи в нашем восприятии вполне определены и для большинства одинаково окрашены, хотя мы этого не осознаем. Это дало А.П. Журавлеву возможность охарактеризовать звуко-цветовые соответствия для гласных следующим образом: А – густо-красный; Я – ярко-красный; О – светло-желтый или белый; Е – зеленый; Ё – желто-зеленый; Э – зеленоватый; И – синий; У – темно-синий, сине-зеленый, лиловый; Ю – голубоватый, сиреневый; Ы – мрачный темно-коричневый или черный [Журавлев 1991: 102].

А.П. Журавлев предлагает методику, в соответствии с которой выявляются цветовые соответствия на лексическом и графо-фонетическом уровнях. Необходимо подсчитать количество всех звуков в стихотворении (ударные гласные удваиваются при счете; Э считается вместе с Е, О – с Ё, У – с Ю, А – с Я). Результаты дальнейших подсчетов сводятся в таблицу. Чтобы вычислить долю каждой звукобуквы в тексте, необходимо разделить количество этих звукобукв на общее число всех звукобукв в тексте. Далее высчитывается отношение долей звукобукв в тексте к норме. Нормальные доли звукобукв были экспериментально выведены А.П. Журавлевым путем анализа нейтральной, не поэтической речи. Далее определяется место звукобукв по их преобладанию над нормой и вычисляются цвета звукобукв (см. выше), отношение долей которых в тексте превысило норму (то есть было больше единицы). Таким образом получается цветовая картина стихотворения на графо-фонетическом уровне, которую можно сравнивать с цветовой лексикой данного лирического произведения.

Лишь немногие из мандельштамоведов обращались к исследованию цветовой лексики О. Мандельштама (в частности, С.С. Аверинцев связывает

черно-желтую цветовую символику в лирике О. Мандельштама с темой враждебной человеку государственности [Аверинцев 1990: 38], а К. Тарановский – с еврейской темой [Тарановский 2000: 77]). Вероятно, это связано с особенностями поэтики Мандельштама, которые выделяет С. Аверинцев: «принцип аскетической сдержанности» [Аверинцев 1990: 13], «жесткий отбор» поэтических средств и лексики [там же: 14], «строгая прозрачность» [там же: 14], «стускленный», матовый колорит [там же: 15].

Для анализа в соответствии с теорией звуко-символизма А.П. Журавлева нами был выбран ряд стихотворений из цикла «Камень», в которых представлена лексика, выражающая цвет прямо (красный, черный и т. д.), косвенно (снег, золото и т. д.), символически (луна, звезда и т. д.). В данной статье подробно будут рассмотрены три стихотворения: «На бледно-голубой эмали...» [Мандельштам 1996: 13], «На перламутровый чепок...» [там же: 14], «Медлительнее снежный улей...» [там же: 16].

*На бледно-голубой эмали,
Какая мыслима в апреле,
Березы ветви поднимали
И незаметно вечерели.*

*Узор отточенный и мелкий,
Застыла тоненькая сетка,
Как на фарфоровой тарелке
Рисунок, вычерченный метко,*

*Когда его художник милый
Выводит на стеклянной тверди,
В сознании минутной силы,
В забвении печальной смерти.*

В тексте называется лишь бледно-голубой цвет, но представим себе картину, описанную в стихотворении, чтобы определить все соответствующие ей цвета: черные ветви белых берез на голубом фоне вечернего апрельского неба, легкая зеленоватая дымка готовых раскрыться почек.

Рассмотрим фонетическое построение стихотворения.

Всего звукобукв 290.

звуко- буквы	количество звукобукв в тексте	доли звукобукв в тексте	нормаль- ные доли звукобуква	отноше- ние звукобукв в тексте к норме	место звукобукв по их преоблада- нию над нор- мой	цвета преоблада- ющих звукобукв
Э + Е	38	0,131	0,085	1,54	2	зеленова- тый
О + Ё	32	0,11	0,109	1,01	4	белый
Ы	12	0,041	0,018	2,28	1	черный
У + Ю	7	0,024	0,035	0,69	6	
И	23	0,079	0,056	1,41	3	синий
А + Я	31	0,107	0,117	0,91	5	

На первый план выходит черный цвет – цвет ветвей березы. А если вспомнить, что в этом стихотворении упоминается образ смерти, то преобладание именно черного не будет вызывать удивление. Превышающие норму на графо-фонетическом уровне зеленоватый, синий, белый цвета (последний – незначительно) полностью соответствуют цветовой картине, заявленной на лексическом уровне. Причем появление зеленого цвета обращает наше внимание на то, о чем прямо в тексте не говорится: весна пробудила жизненные соки дерева, готового превратить едва заметную зеленоватую дымку набухших почек в стремительный поток листвы. Уместно вспомнить о том, что береза – символ перехода от зимы к весне, символ смерти и воскресения [Энциклопедия символов, знаков, эмблем 2001: 77].

Заключительные строки стихотворения приоткрывают завесу, разделяющую видимое и сокрытое, и нам является сущностное – чувство творца, созидającego мир, причем и необъятный мир, окружающий нас, и крошечный по сравнению с ним мир лирического произведения. Образ бездонного синего неба создает ощущение монументальности, бесконечности, вечности. Стоит отметить, что образ неба и образ смерти часто связаны друг с другом в лирике О. Мандельштама: поэт как будто предчувствовал, что могила его будет утеряна, и еще в стихотворении «Заблудился я в небе...» [Мандельштам О.Э., 1996.: 193] словно просил потомков:

*...Лучше сердце мое разорвите
Вы на синего звона куски.*

Полное цветовое соответствие на лексическом и графо-фонетическом уровнях выявляется в большинстве проанализированных нами стихотворений: «Сусальным золотом горят...», «Невыразимая печаль...», «Скудный луч холодной мерою...», «Смутно-дышащими листьями...», «О небо, небо, ты мне будешь сниться!», «От легкой жизни мы сошли с ума», «Дворцовая площадь» и др. Но больший интерес для нас представляют случаи противоречия на лексическом и графо-фонетическом уровнях, поэтому обратимся к стихотворению «На перламутровый челнок...».

*На перламутровый челнок
Натягивая шелка нити,
О пальцы гибкие, начните
Очировательный урок!*

*Приливы и отливы рук –
Однообразные движенья,
Ты заклинаешь, без сомненья,
Какой-то солнечный испуг,*

*Когда широкая ладонь,
Как раковина пламенея,
То гаснет, к теням тяготея,
То в розовый уйдет огонь!*

В стихотворении присутствуют оттенки красного: «розовый огонь», «пламенея». В центре – образ перламутрового челнока. Чтобы полнее представить цветовую картину стихотворения, напомним, что перламут-

ровый – это переливчатый, серебристо-розовый, напоминающий радужную окраску перламутра [Ожегов, Шведова 1999: 513].

Подсчитаем частотность звуков.

Всего звукобукв 267.

звуко- буквы	количес- тво звуко- букв в тексте	доли звукобукв в тексте	нормальные доли звукобукв	Отноше- ние зву- кобукв в тексте к норме	место звукобукв по их преобла- данию над нор- мой	цвета преоб- ладаю- щих звуко- букв
Э + Е	21	0,079	0,085	0,93	5	
О + Ё	37	0,139	0,109	1,28	3	белый, желто- зеле- ный
Ы	9	0,034	0,018	1,89	1	черный
У + Ю	8	0,03	0,035	0,86	6	
И	20	0,075	0,056	1,34	2	синий
А + Я	38	0,142	0,117	1,21	4	крас- ный

Первое место по преобладанию над нормой занимает черный цвет, хотя в тексте нет даже косвенных указаний на черный. Также преобладают синий, белый, желто-зеленый (цвета переливающегося перламутра) и красный цвет, на который прямо указывается в тексте.

Но обратимся к черному. Черный цвет часто служит для обозначения мрака, хаоса и смерти и ассоциируется с подземным миром [Энциклопедия символов, знаков, эмблем 2001: 531]. Как уже было отмечено, ведущим образом в стихотворении является образ челнока. Чтобы уточнить, какое семантическое наполнение он получает в лирике О. Мандельштама, необходимо обратиться к некоторым особенностям его поэтики. Для лирики поэта характерен мотив движения как в вертикальной, так и в горизонтальной плоскости: полет птицы, движение луча, полет дротика, качание маятника и т.д. Это позволяет выстроить самый древний образ взаимосвязи времени и пространства – образ мифологического древа. Временное перемещение в горизонтальной плоскости и пространственное – в вертикальной как символ постоянной связи прошлого, настоящего, будущего и трех миров находят свое отражение в поэзии О. Мандельштама, проникая в самые глубинные пласты его культурософской символики. Поэтому в лирике О. Мандельштама и возможно изображение времени как возвращения к культурному прошлому, по которому тоскует поэт. Ведь мифологическое время и пространство подчиняются своим, не логическим законам, чуждым рационального восприятия. Кроме того, знакомый с античной культурой, принявший ее как свою собственную, Мандельштам заимствует из нее множество мифологических образов. Поэтому возможна трактовка образа находящегося в постоянном движении челнока как ладьи мертвых, которая в своем поступательно-возвратном движении связывает наш мир с миром потусторонним. Таким образом, становится понятным неожиданное, казалось бы, появление черного цвета. С.Г. Шиндин, обращаясь к образу ладьи мертвых, отмечает, что Ман-

дельштам в своей статье «О природе слова» уподоблял ладье мертвых стихотворение [Мандельштам О.Э., 1994.: 163], причем, по мнению исследователя, именно акмеистическое стихотворение [Шиндин 1996: 361].

Еще больший интерес для нас представляет анализ стихотворения «Медлительнее снежный улей...».

*Медлительнее снежный улей,
Прозрачнее окна хрусталь,
И бирюзовая вуаль
Небрежно брошена на стуле.*

*Ткань, отъяненная собой,
Изнеженная лаской света,
Она испытывает лето,
Как бы не тронута зимой;*

*И, если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь – трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых*

Стихотворение построено на противопоставлении двух миров, разграниченных стеклом окна: холодного мира зимы и по-летнему теплого мира комнаты. Знаком первого мира является белый снег, второго – бирюзовая вуаль. В центре стихотворения (второе четверостишие) – образ вуали, первое и последнее четверостишия построены на сопоставлении образов: первая и вторая строка посвящены образу снега, третья и четвертая – образу вуали. Прямо названы синий (синеглазые стрекозы) и бирюзовый цвет, косвенно – белый (цвет снега). Уточним значение слова «бирюзовый». Бирюзовый – зеленовато-голубой, цвета бирюзы – матового драгоценного камня голубого или зеленоватого цвета [Ожегов, Шведова 1999: 48].

Обратимся к фонетическому построению стихотворения.

Всего звукобукв 279.

звукобуквы	кол-во звукобукв в тексте	доли звукобукв в тексте	нормальные доли звукобукв	Отношение звукобукв в тексте к норме	Место звукобукв по их преобладанию над нормой	цвета преобладающих звукобукв
Э + Е	35	0,125	0,085	1,47	2	зеленоватый
О + Ё	27	0,097	0,109	0,89	6	
Ы	9	0,032	0,018	1,78	1	черный
У + Ю	11	0,039	0,035	1,11	4	голубоватый, синезеленый
И	16	0,057	0,056	1,02	5	синий
А + Я	37	0,133	0,117	1,14	3	красный

Удивительно то, что преобладающими оказались черный и красный цвета, хотя в тексте они не упоминаются. Также превышают норму зеленоватый, синий, голубоватый, сине-зеленый цвета, что полностью соответствует лексике.

Выделим в данном стихотворении несколько блоков и проанализируем отдельно каждый блок, чтобы яснее выявить противоречия. В последнем четверостишии явно противопоставлены образ вуали и образ снега, зимы. Рассмотрим блок, в котором описано холодное царство льда и снега (первые две строки последнего четверостишия). Логично ожидать преобладания на графо-фонетическом уровне белого цвета.

Сделаем расчеты.

Всего звукобукв 47.

звуко- буквы	количество звукобукв в тексте	доли звукобукв в тексте	нормаль- ные доли звукобукв	отношение звукобукв в тексте к норме	место звукобукв по их преоблада- нию над нор- мой	цвета преобла- дающих звуко- букв
Э + Е	5	0,106	0,085	1,25	3	зеле- нова- тый
О + Ё	4	0,085	0,109	0,78	5	
Ы	2	0,043	0,018	2,39	1	черный
У + Ю	1	0,021	0,035	0,6	6	
И	5	0,106	0,056	1,89	2	синий
А + Я	6	0,128	0,117	1,09	4	крас- ный

Выясняется, что в этом блоке, как и во всем стихотворении, преобладает черный цвет; за ним следуют синий, зеленоватый, красный цвета вместо ожидаемого белого. Известно, что белый цвет – сложный цвет, способный распадаться на основные цвета спектра. Как правило, снег, преломляя солнечный свет, искрится, переливаясь разноцветными огоньками. Можно предположить, что синий, зеленоватый, красный цвета в этом блоке «рисуют» преломляющие солнечный свет снежные кристаллы, ведь и при анализе стихотворения в целом не был выявлен белый цвет на графо-фонетическом уровне.

Рассмотрим следующий блок – описание даже не столько самой вуали, сколько ощущений лирического героя, которые вызывает цвет этой вуали (последние две строки последнего четверостишия).

Всего звукобукв 50.

звуко- буквы	количество звукобукв в тексте	доли звукобукв в тексте	нормальные доли звукобукв	отношение звукобукв в тексте к норме	место звукобукв по их преоблада- нию над нор- мой	цвета преобла- дающих звуко- букв
Э + Е	7	0,085	0,085	1,65	2	зелено- ватый

О + Ё	3	0,06	0,109	0,55	6	
Ы	2	0,04	0,018	2,22	1	черный
У + Ю	2	0,04	0,035	1,14	4	сине-зеленый, голубоватый
И	4	0,08	0,056	1,43	3	синий
А + Я	4	0,08	0,117	0,68	5	

Преобладающие цвета (за исключением черного) вполне соответствуют лексическому уровню, где синий цвет назван прямо, а прочие оправданы бирюзовым цветом вуали в целом.

Но если мы обратимся к центральному четверостишию стихотворения и, соответственно, центральному образу, то картина несколько изменится.

Проанализируем звуковую систему второго четверостишия.

Всего звукобукв 89.

звуко-буквы	количество звукобукв в тексте	доли звукобукв в тексте	нормальные доли звукобукв	отношение звукобукв в тексте к норме	место звукобукв по их преобладанию над нормой	цвета преобладающих звукобукв
Э + Е	9	0,101	0,085	1,19	4	зеленоватый
О + Ё	13	0,146	0,109	1,34	3	белый
Ы	4	0,045	0,018	2,5	1	черный
У + Ю	1	0,011	0,035	0,31	6	
И	3	0,034	0,056	0,61	5	
А + Я	15	0,169	0,117	1,44	2	красный

Появление белого цвета связано, очевидно, с упоминанием зимы, зеленоватого – с образом бирюзовой вуали, но красный и черный цвета не соответствуют лексическому уровню. Ткань здесь – поглошение лета с его теплом, жизненными силами, творческой активностью; она – средоточие лета, она пропитана им, она сама есть лето. Не зря метафорой вуали в последнем четверостишии выступают стрекозы, одни из «представителей» лета, причем не просто стрекозы, а «*трепетание* стрекоз», и не просто стрекоз, а «*быстроживущих*» стрекоз. Это образ динамичный, активный, предельно наполненный жизнью и движением. Противопоставленный образу вуали образ зимы статичен. Зима – замирание жизни, сон, а может быть, и смерть; это время, когда жизненные силы замерли, все неподвижно. Не зря возникает метафора «ледяные алмазы»: алмаз – самый твердый из всех элементов, он ассоциируется с постоянством, неизменностью, в нем нет жизни; поэтому и появляется образ вечности в этих строках. И если ткань противопоставлена зиме так, как жизнь, активность, динамика противопоставляются статике, постоянству, неподвижности, то появление красного цвета на графо-фонетическом уровне во втором четверостишии объяснимо, так как красный цвет как цвет жизни,

жизненных сил, активного проявления себя [Энциклопедия символов, знаков, эмблем 2001: 77] является контрастным белому, выражающему вечность и экстаз [там же 2001: 533].

Отдельно следует рассмотреть черный цвет, который значительно превышает норму во всем стихотворении в целом и в отдельных его блоках, несмотря на то, что он не назван на лексическом уровне.

Поэзию О. Мандельштама нельзя исключить из единого контекста поэтической культуры, его мышление – это «мышление культурно-историческими эпохами, осмысление современности и ее перспектив через призму историко-культурных ассоциаций и параллелей, это вовлечение в свою орбиту иных художественных миров» [Леонтьева 1997: 214]. В его поэзии можно найти многочисленные образы и фразовые реминисценции, указывающие на отдельных авторов или целые литературные эпохи. В данном случае вспоминается имя Ф. Тютчева. Уже само название цикла «Камень», из которого взято рассматриваемое стихотворение, да и сам образ камня в поэзии Мандельштама – аллюзия на камень из стихотворения Тютчева «Проблема». В статье «Утро акмеизма» О. Мандельштам писал: «Но камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низринут мыслящей рукой», – есть слово... Акменсты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» [Мандельштам 1994: 258].

Кроме того, образ стрекозы вызывает в памяти другие строки Мандельштама: «Дайте Тютчеву стрекозу...» [Мандельштам 1996: 133]. Как отмечает О. Ронен, на тютчевский подтекст этих строк указал К. Ф. Тарановский:

*В душном воздухе молчанье,
Как предчувствие грозы,
Жарче роз благоуханье,
Звонче голос стрекозы...* [Ронен 2002: 32].

Обратимся к образу вуали в стихотворении Мандельштама. Возможно, и здесь сказалось влияние Тютчева. Для лирики Тютчева характерен образ покрыва, накидки, вуали, которая скрывает от нас под своей светлой красотой мир сущностный – мир тьмы, где преобладает хтоническое начало. Возможно, Мандельштам принимает эту традицию, и его бирюзовая вуаль скрывает черные хтонические силы, служит тончайшим барьером между ними и миром людей. Вероятно, эта тонкая аллюзия и повлияла на преобладание на графо-фонетическом уровне черного цвета. Кроме того, ткань, завеса, вуаль – это древний символ, знак покрывала, скрывающего истину, прикрывающего природные силы. [Энциклопедия символов, знаков, эмблем 2001: 495].

При более подробном анализе поэзии Мандельштама видно, что черный цвет вносится поэтом на графо-фонетическом уровне во многие стихи и значительно превышает норму. Можно предположить, что это связано с трагическим мироощущением поэта, с подсознательным выражением им неустроенности жизни, внутреннего дискомфорта. Так, А.П. Журавлев, говоря о таланте Арсения Тарковского, отмечает, что поэт не ставит перед собой задачи намеренно подобрать цвет звуков под колорит картины, он делает это подсознательно, это «поэтическая интуиция мастера соединяет в своем «сверхсознании» выразительность колорита красок с выразительностью звуков речи» [Журавлев 1991: 111]. То

есть выбор слов с определенным звуковым составом осуществляется поэтом подсознательно, и таким образом в стихотворение выносятся его ощущения, настроения, представления об описываемом.

Возможно, теория А.П. Журавлева не является универсальной и содержит некий элемент авторского субъективизма, однако можно говорить о справедливости наблюдений исследователя. Несмотря на то, что ярких и насыщенных цветов в лирике Мандельштама немного, благодаря теории звуко-символизма А.П. Журавлева мы смогли выявить цветовые соответствия на лексическом и графо-фонетическом уровнях на примере ряда стихотворений, а некоторые противоречия привели нас к более глубокому анализу и осмыслению поэзии Мандельштама.

Литература

- Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения. – М., 1990. – С. 5-64.
- Журавлев А.П. Звук и смысл. – М., 1991.
- Леонтьева А.Ю. Осип Мандельштам. //Русская литература Серебряного века/ Под ред. проф. В.В. Агеносова. – М., 1997. – С. 213-229.
- Лингвистический энциклопедический словарь. Под ред. В.Н. Ярцевой. – М., 1990.
- Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения. Переводы. – Тула, 1996.
- Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза. – Тула, 1994.
- Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1999.
- Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. – СПб., 2002.
- Тарановский К. О поэзии и поэтике. – М., 2000.
- Шиндин С.Г. О некоторых смысловых составляющих мотива полета в художественном мире Мандельштама. //Концепт движения в языке и культуре. – М., 1996. – С. 353-370.
- Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М., 2001.

РУССКО-ЯПОНСКАЯ ВОЙНА 1904-1905 ГГ. В ПОЭЗИИ СИМВОЛИСТОВ

В довольно обширном спектре тем, связанных с отражением Востока в русской поэзии начала XX века, свое место занимает и тема русско-японской войны, столетие с окончания которой отмечается в этом году.

В начале века в связи с начавшейся войной внимание к Востоку усилилось. Оно наложило на закономерный интерес русской поэзии к художественному наследию Дальнего Востока и на утверждающуюся моду на все "дальневосточное". Событие большой исторической важности не только повлияло на дальнейшую судьбу России, но и в какой-то мере изменило отражение дальневосточной тематики в русской лирике. "Восток" на этот раз приходит в Россию не с "Запада", как неоднократно бывало ранее, а непосредственно, из повседневности.

Собранный нами по данной теме материал может служить основой небольшого спецкурса для иностранных учащихся в рамках большой темы «Восточные мотивы в русской поэзии».

В начале века о войне писали много – как стихов, так и прозы. Если говорить о стихах, то можно найти около 50 стихотворных произведений, в которых так или иначе отразилась война (В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, В.А.Шуф, А.Блок, И. Анненский и др).

Война нашла отражение в творчестве авторов различных поэтических направлений. Само это отражение (как и оценка событий) также различно. Одни стихотворения посвящены самой войне, другие – ее непосредственным последствиям, в ряде стихотворений тема войны затрагивается лишь косвенно. Значительное место среди стихов этой тематики занимают 28 сонетов о войне очевидца событий – В.А.Шуфа, творчество которого должно стать темой отдельного исследования).

Тема русско-японской войны в русской поэзии являлась объектом внимания исследователей, насколько нам известно, лишь эпизодически. Отметим, например, статью В.Э. Молодякова "Япония и русский символизм: отражение и влияние"¹. Исследования, целиком посвященные данной теме, нам не известны.

Первые стихотворные произведения, затрагивающие тему войны, появляются в январе 1904 года, еще до начала активных боевых действий. 27 января (в день, когда началась оборона Порт-Артура) Валерий Брюсов пишет стихотворение "К Тихому океану", которое через два дня было напечатано в газете "Русский листок". Всего у В. Брюсова пять стихотворений о войне (впоследствии все они были включены автором в сборник "Stephanos", в раздел "Современность"). На наш взгляд, В. Брюсов – единственный из значительных поэтов того времени, последовательно воплотивший в своем творчестве официальную точку зрения на характер войны. Есть мнение, что это связано с его работой как редактора двух номеров журнала "Весы" (за октябрь и за ноябрь 1904 года), в значительной части посвященной японской культуре (см. указанную статью В.Э. Молодякова, с. 41-42).

¹ Вестник Московского Университета, сер. 13. Востоковедение. М., 1990, № 2. с. 40-49.

Стихотворение "К Тихому океану" – апология притязаний России на доминирующее положение в дальневосточном регионе. Поэт не подвергает сомнению "историческое предназначение" России на Тихом океане, а возможные недруги недвусмысленно "предостерегаются":

*Брат Океан! Ты – как мы! дай обнять
Братскую грудь среди враждебных станов.
Кто, дерзновенный, захочет разять
Двух великанов?*

Включая стихотворение в сборник "Stephanos", Брюсов счел необходимым снабдить его примечанием: "Будущее, уже пережитое нами, опровергло последние слова стихотворения. Я не счел, однако, необходимым, исключить его из сборника, и должен сознаться, что, подобно многим, ошибался, ожидая конечного торжества России в начинавшейся войне"¹. Показательно, что в дальнейшем в свое собрание сочинений В.Брюсов это стихотворение не включил, видимо, как неуместное.

За стихотворением "К Тихому океану" в сборнике "Stephanos" следует стихотворение "Война", представляющее собой стихотворное изображение древнеримской богини войны Беллоны – дочери Раздора и Силы, вскормленной пантерой. Древнеримскими реминисценциями изобилует и весь цикл "Современность". Вероятно, для В.Брюсова, в целом поддерживавшего имперские идеи тогдашнего правительства, аналогии с римской историей казались уместными. Так, в стихотворении "Цусима" говорится о "венце Третьего Рима", а стихотворение "К согражданам" целиком построено на параллелях с древнеримскими реалиями, причем предполагаемое возвышение России выражено строкой "встанет Рим как властелин".

Стихотворение "Война" (1904) восхищает совершенством формы, которая передает гнетущее, тяжелое впечатление от жестокости, бесчеловечности войны:

*Как высший судья, всевластно
Проходишь ты тропой веков,
И кровь блестит полоской красной
На жемчугах твоих зубов.*

С другой стороны, война квалифицируется как "высший судья", и приходится не согласиться с В.Э.Молодяковым в том, что здесь Брюсов "не идеализирует войну"².

Декабрем 1904 года помечены стихотворения "На новый 1905 год" и "К согражданам". В первом итоги завершающегося года расцениваются как "кровавый сон" и "глухо душащий кошмар", а второе стихотворение представляет собой патетический призыв к всеобщему единению перед лицом испытаний, потому что к декабрю 1904 года, после ряда неудачных сражений и падения Порт-Артура, исход войны уже угадывался:

¹ Брюсов В.Я., Собр. соч. в 7 т. М., 1973. т. 1, с. 631.

² Молодяков В.Э., там же, с. 43.

*Теперь не время буйным спорам,
Как и весёлым звонам струн.
Вы, ликторы, закройте форум
Молчи, неистовый трибун!*

Содержание этих строк проясняется, если учесть, что в конце года по России прошла волна демонстраций и массовых митингов с требованием созыва Учредительного собрания, амнистии и прекращения войны. Под "ликторами" в этом случае В. Брюсов подразумевает полицию и жандармерию, а под "трибуном" – выразителей всеобщего недовольства. Факт из ранней римской истории – уход плебеев на священную гору Авентин – сравнивается Брюсовым со всеобщей забастовкой, которая неуместна "в такие дни". Вывод поэта однозначен:

*(...) В час сражений, в ратном строе,
Все – с грудью грудь! и тот не прав,
Кто назначенье мировое
Продать способен, как Исав!*

Как видим, идеи о "назначеньи мировом" еще вполне владеют поэтом.

Завершает цикл брюсовских стихов о русско-японской войне стихотворение "Цусима", которое было написано 10 августа 1905 года, через три месяца после гибели российской эскадры в Цусимском проливе и незадолго до заключения Портсмутского мира. В.Э. Молодяков пишет, что Брюсов создал «скорбный и величественный реквием русским морякам» и одновременно выразил «осуждение тем, кто послал их на войну»¹. В самом деле, стихотворение не только отточено по форме, но и действительно проникнуто искренним сопереживанием случившемуся. Вместе с тем нельзя не заметить и некоторой эстетизации картины поражения, достаточно, как представляется, неуместной:

*Мы в бездну канули с лазури,
Мы пили смертную волну.
...
И только слезы, только горе,
Толпой рыдающих наяд,
На стрелах солнце сходят в море,
Где наши острова лежат.*

Вызывает недоумение и эпиграф, взятый из стихотворения Пушкина "Наполеон" – "Великолепная могила!". Осуждения тех, кто послал моряков на войну, мы в стихотворении не обнаруживаем. Оценка же самой заканчивающейся войны достаточно противоречива: с одной стороны, война названа "России затеей роковой", с другой – в концовке опять повторяется мотив о "скипетре Дальнего Востока" для России, по-прежнему желанном сердцу поэта. Заметим вместе с тем, что поражение при Цусиме отчетливо осознавалось Брюсовым как некий исторический рубеж, и

¹ Там же, с. 43.

уже через три дня после катастрофы он пишет свои известные слова о том, что с гибелью Второй эскадры "пошла ко дну и вся старая Россия (ныне и я должен признать это)"¹. Уточнение в скобках свидетельствует, как видно, о типичности такого восприятия событий и о сожалениях В. Брюсова. Впоследствии он уже не меняет своего отношения к войне, уже после заключения мира замечая в частном письме, что не может "освободиться от бреда, от кошмара войны. «Мне все снится, что рубеж был, что новая эпоха истории настала», - пишет он."²

В совершенно ином ключе отразилась русско-японская война в творчестве соратника В. Брюсова по символизму Константина Бальмонта. В вышедшем в декабре 1904 года сборнике "Литургия красоты" (1904) находим циклы "Война" и "Война, не вражда". В отличие от революции 1905-1907 годов война с Японией не вывела поэзию К. Бальмонта за пределы тем и мотивов, характерных для его творчества, и если бы не даты первых публикаций, мы бы могли не соотнести стихи данных циклов с конкретной войной. В стихотворениях нет никаких привязок к реальным историческим событиям, даже не названы противники, а описание войны носит "отвлеченно-поэтический характер". Какие-то обороты более удачны ("свирепый пулемет", "сонмы пчел убийственных"), какие-то – менее ("помыслы лиддитные", "напевы пуль"). Вместе с тем вошедшие в "Литургию красоты" стихотворения о войне не лишены искренности: "Явственно я чувствую весь ужас трепетанья тысяч рук оторванных...". Ужасы войны контрастно подчеркиваются описанием жизни в тылу:

*А далёко, в городе, где вор готовит сметы,
Люди крепковейные смеются, пьют, едят.
Слышится: "Что нового?" Слегка шуришат газеты.
"Вы сегодня в опере?" – "В партере, пятый ряд".*

К. Бальмонт умышленно, в соответствии со своим эстетическим credo, абстрагируется от анализа характера войны, от попыток объяснить ее причины:

*Мне странно подумать, что трезвые люди
Способны затеять войну.
Я весь – в созерцательном, радостном чуде,
У ласковой мысли в плену.*

Такая поэтическая позиция приводит поэта к достаточно глубоким выводам общечеловеческого характера (ср. также название цикла "Война, не вражда"):

*И знал бы, убивши, легко умирая,
Что все же мы братья сейчас,
Что это ошибка, ошибка чуждая
На миг затуманила нас.*

¹ Брюсов В. Я., Собр. соч. в 7 т. М., 1973. т. 1, с. 632.

² Там же. С. 632.

Очень резка оценка войны в стихах еще одного из "столпов" символизма – Федора Сологуба, который написал десять стихотворений, связанных с данной темой. Если цикл из четырех стихотворений "Соборный благовест" (все написаны 24 ноября 1904 г.) связан с войной лишь косвенно, являясь откликом на рост оппозиционного движения в стране, то написанные 3 и 4 декабря пять различных по характеру стихотворений прямо посвящены продолжающейся войне и выражают однозначное ее осуждение:

*И, о мире вздыхая,
Слэзно Господа моля,
Вся от края и до края
Стонет русская земля.*
(*"Жестокие дни"*)¹

В "Иване-царевиче" военные неудачи России подаются в "сказочном" ключе, а в стихотворении "Все были сказаны давно..." применительно к современным событиям "перевертывается" евангельский рассказ о браке в Кане Галилейской:

*Что было светлою водою,
То сердцем в кровь претворено.
Какое крепкое вино!
Какою бьет оно струю!*

Пожалуй, наиболее интересно из стихов Ф.Сологуба о войне объемное стихотворение "Да, были битвы (Подражание Лермонтову)" – переложение "Бородина", отражающее резкое неприятие Ф.Сологубом войны с Японией. Написанное размером "Бородина", оно представляет собой рассказ солдата, вернувшегося с продолжающейся еще войны инвалидом. Негативное отношение автора к войне, его ядовитая ирония сквозит уже в зачине-вопросе:

*Что ж, дядя, нешто ненароком
Сцепились мы в краю далеком
С толпами басурман?*

*Иль сдуру схватки боевые,
Да, говорят, еще какие?
К чему ж узнала вся Россия
Шах и Ляоян?*

И вот саркастический ответ солдата:

*Да, были битвы, это точно,
И мы пошли туда нарочно,
А не занес нас черт.
Мы стосковались о просторе.*

¹ Стихи Сологуба цитируются по изданию: Сологуб Ф., Б-ка поэта, Большая серия, 1978.

*Нам тесно, – вот в чем наше горе,
И на далеком теплом море
Нам очень нужен порт.*

.....
*Там крепость мы соорудили,
Японию этим досадили,
Зато уж тили, тили, тили,
Себя не берегли*

Солдат дает исторически подробный пересказ основных событий войны, все более и более катастрофичной для России. По нашему мнению, Ф.Сологуб достаточно адекватно воспроизводит сниженный простонародный язык, хотя автор не ставит, кажется, задачи достоверно передать солдатскую речь, ведь в стихотворении встречаются и обороты из иных стилистических пластов: "невзирая на ночь", "презрительная хула". Впрочем, условный солдат Сологуба – человек достаточно грамотный, он следит за освещением войны в газетах, недоумевая при этом, как связать, с одной стороны, оптимистичный тон официальной прессы и, с другой, трагические факты:

*Что дальше будет, я не знаю,
Газету каждый день читаю, -
В ней пишут мудрено:
Японец, вишь, обескуражен,
И в траур Ниппон весь наряжен,
А порт-артурский флот посажен
На самое на дно.*

Стихотворение завершается повтором, закрепляющим и без того очевидную позицию автора:

*Вот так-то. А расчислить точно,
Так что ж – пошли ли мы нарочно
Или понёс нас чёрт?*

*Что тосковать нам о просторе,
Не в тесноте же наше горе.
На кой нам прах на дальнем море
Какой-то лишний порт.*

Отражение войны с Японией в сатирическом ракурсе проявилось и в таком поэтическом жанре, как эпиграмма. Количество эпиграмм о войне было, безусловно, в то время значительное. Примером может служить эпиграмма того же Ф.Сологуба 1904 года (цитируется по антологии "Русская эпиграмма", "Б-ка поэта", Большая серия, 1988). Адресатом ее был адмирал Е.А.Алексеев, наместник на Дальнем Востоке и главнокомандующий армией и флотом в театре боевых действий (до октября 1904 года, когда он был смещен как не справившийся с обязанностями):

*Генерал наш, адмирал!
Хорошо ты воровал.*

*Утешайся в жизни сей,
Броненосцев в море сей,
Казнокрад и Алексей.*

Другую эпиграмму («Из альбома заезжего иностранца») на того же адмирала написал в 1905 году В.А. Дмитриев. Поводом для нее послужило награждение этого презираемого общественным мнением «воителя» орденом Св. Георгия III степени :

*По стискам храбрых кавалеров
Есть Алексеев – адмирал;
Хотя он доблести примеров
В войне японской не являл,
Но третьей степенью увешан
И справедливо награждён, –
В России есть такой закон:
"Тех чтить, кто должен быть повешен".*

"Удостоился" эпиграммы и преемник Алексеева генерал Куропаткин, также смещенный с поста главнокомандующего после разгрома российских сухопутных сил под Мукденом:

*Один генерал, проигравши кампанию,
Теперь раздражается длинной бранью,
Он выпустил в свет три огромные тома.
"Виновен не я, а Фома и Ерёма!" -
Твердит генерал, находясь в авантаже.*

.....
И надо бы хуже, да некуда гаже!

(Г. П. Альтерзон, 1907)

Среди прямых последствий русско-японской войны на первом месте, безусловно, – начавшаяся еще до Мукдена и Цусимы революция в России. События 1905-1907 годов нашли самое широкое отражение в русской поэзии, а своего рода связующим звеном двух трагических событий российской истории в поэзии можно считать известное стихотворение Т.Л.Щепкиной-Куперник "От павших твердынь Порт-Артура":

*От павших твердынь Порт-Артура,
С кровавых манчжурских полей,
Калека-солдат истомлённый
К семье возвращался своей.*

Стихотворение является непосредственным откликом на трагедию Кровавого воскресенья 9 января. Чудом уцелевший на войне солдат, вернувшись домой, узнает о том, что все его близкие погибли от рук соотечественников. Стихотворение завершается молчаливой "великой клятвой" солдата, в глазах которого "будущей мести гроза". Дальнейшая судьба стихотворения не связана с его сугубо поэтическими качествами. Впервые напечатанное анонимно за границей, оно стало чрезвычайно популярным, превратившись в народную песню. Сама Т.Л.Щепкина-

Куперник объясняла популярность песни тем, что "в ней нет ни слова вымысла: все упоминаемые факты имели место, я просто свела их воедино"¹.

Тема судьбы ветерана-инвалида (правда, в совершенно иной тональности) разрабатывается и в стихотворении Иннокентия Анненского "Гармонные вздохи" – первой части цикла из трех стихотворений, озаглавленного "Песни с декорацией". Цикл опубликован посмертно, в 1923 году, тематика же "Гармонных вздохов" позволяет с достаточной долей вероятности датировать стихотворение 1906 годом, которым помечена третья часть цикла. Импрессионистически отрывочное стихотворение развивает два параллельных мотива: пунктирное изложение одноногим матросом своей жизни, исковерканной русско-японской войной, и судьбы его подруги, ("с худою славою Ушедши за гульбой"). Все «жизнестроительные» планы матроса ("Как получу, мол, пенцию...") закончились "простреленной ногой":

*Под яблонькой, под вишнею
Сиди да волком вой...
И рад бы вытти лишнее,
Да лих карман с дырой.*

Еще трагичнее судьба бывшей подруги моряка:

*Ты стала хуже нищенки
И вскоре померла.*

Впечатляет тонкость поэтической манеры Анненского, сумевшего подать трагическую ситуацию в лирическом ключе. Не будет, вероятно, субъективным преувеличением предположить, что "Гармонные вздохи" – лучшее из созданного русскими поэтами по анализируемой нами теме.

Итак, многие русские поэты отразили в своих произведениях события, связанные с русско-японской войной 1904-1905 гг. Поэтическое наследие этой войны заслуживает внимания еще и потому, что оно отражает разные взгляды на характер русско-японской войны в русском обществе. Эта поэзия несомненно значительна и как литературное явление. В силу всех этих причин данная тема должна быть представлена в курсе русской литературы для иностранцев, особенно проживающих на Востоке.

¹ Цепкина-Куперник Т.Л., Избранное. М., 1954, с. 816.

ПОЭТИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА

Характерная черта поэзии Николая Гумилева – эклектичность. Он легко заимствовал мотивы и образы из различных культур, и при анализе его творчества нужно столь же обширное привлечение источников. Такой метод оказывается почти непреодолимым препятствием для ученого, который пытается пробраться через лабиринт аллюзий и реминисценций. Поэтому приходится по необходимости ограничивать себя. Мы не будем обращаться к теме оккультного у Гумилева, о которой уже много говорилось, потому что скольким бы ни был обязан Гумилев оккультной традиции своего времени, она сама по себе является вариацией на тему мифов и легенд, которые меня интересуют.

В центре нашего внимания будет тема поэта как культурного героя. Эта тема – не изобретение самого Гумилева, она присутствует в творчестве Цветаевой, Мандельштама, Хлебникова. Уникальность Гумилева в том, что его миф о культурном герое целиком антропоцентричен, вернее, поэтоцентричен. И все традиционные мифологические категории подвергаются соответствующим изменениям, чтобы соответствовать представлению Гумилева о месте поэта в мире.

Поэт – культурный герой, который, однако, не создан по образцу традиционного культурного героя индо-европейской мифологии. Лирический герой Гумилева – и божество, и культурный герой, и жрец, и жертва, лежащая в основе мирового порядка – все одновременно. Так его лирический герой и описан в раннем стихотворении “Иногда я бываю печален” (1905):

Брат усталый и бледный, трудися,
Принеси себя в жертву земле,
Если хочешь, чтоб горные выси
Загорелись в полуночной мгле.
Если хочешь ты яркие дали
Развернуть пред больными людьми,
Дни безмолвной и жгучей печали
В свое мощное сердце возьми.
Жертвой будь голубой, предрассветной...
В темных безднах беззвучно стори...
...И ты будешь Звездой Обетной,
Возвещающей близость зари.

В качестве божества лирический герой Гумилева наиболее тесно связан с солнцем в его грозном и благосклонном аспектах. Образец культурного героя Гумилева нельзя найти в индо-европейской мифологии, где ни один мифологический герой не сочетает в себе всех этих черт. Можно интерпретировать это слияние черт как мифологизирован-

ное христианство в духе оккультизма той эпохи. Однако если искать чисто мифологический прототип такого понимания культурного героя, то надо обратиться к мифологии ацтеков, богатой богами, которые сочетали в себе все вышеперечисленное. Гумилев мог ознакомиться с ритуалами ацтеков по знаменитой «Золотой ветви» Джеймса Фрейзера, впервые опубликованной в 1890. Фрейзер описывает ритуальные жертвоприношения в честь трех богов – Уицилопочтли, Кецалькоатля и Тескатлипоки. Тескатлипока был, так сказать, бог богов, всевидящий и, по видимому, всемогущий, бог созидания и разрушения. Ацтеки делили историю на несколько эпох, и в одну из этих эпох Тескатлипока был солнечным богом. Каждый год Тескатлипоку представлял по возможности красивый молодой человек, которого считали самим Тескатлипокой. Целый год он наслаждался жизнью, и ему поклонялись как богу. В конце года его приносили в жертву солнечному богу, вырезая у него сердце. Тот факт, что Гумилев знал Фрейзера, очевиден из его стихотворения “У цыган”, где современный пьяный дебош оказывается ужащающим ритуалом жертвоприношения:

Хочет встать, не может... кремень зубчатый,
Зубчатый кремень, как гортанный крик,
Под бархатной лапой, грозно подъятой,
В его крылатое сердце проник. <...>
Что ж, господа, половина шестого?
Счет, Асмодей, нам приготовь!
Девушка, смеясь, с полосы кремневой
Узким язычком слизывает кровь.

Сходство изображенного Гумилевым с обрядом ацтеков очевидно. Фрейзер делает следующее важное замечание: “жертвоприношение человеческого бога падало на пасху или несколько дней спустя <...> что соответствовало по времени, а также по характеру христианскому празднику смерти и воскресения Спасителя”. Таким образом, здесь подчеркивается мартирологический аспект, столь важный для Гумилева, поскольку его представления о поэте были по сути своей мартирологическими.

Спрашивается, если мы проводим такую параллель, то зачем вообще искать мифологические параллели, если есть прекрасная, куда более близкая и доступная Гумилеву модель – христианство, выстроенное на тех же идеях. Необходимость исследовать мифологический подтекст творчества Гумилева объясняется тем, что прямые параллели с христианством или с тем, что часто называется «христианской мифологией», хотя такой термин вряд ли бы пришелся по душе поэтам Серебряного века, подразумевали бы непосредственное отождествление поэта с Христом, которое было бы обыкновенным богохульством в духе русского сектантства. Мифологическая преграда между поэтом и Христом помогала дистанцировать поэта от прямолинейного обожения. Тема обоже-

ния была очень важной в православном богословии и в творчестве писателей 19-ого века, особенно Достоевского, часто превращаясь в предостережения против самообожения из гордыни, что заставляло Гумилева искать средства избежать прямолинейного самоотжествления с Христом. Мифология была прекрасным способом, потому что ее часто толковали как несовершенное предвосхищение христианского Откровения. Выбор Гумилева мог быть обусловлен тем фактом, что ни одна другая мифология, кроме ацтекской, не могла дать ему набора черт, которые состыковывались не только с христианством, но и с художественной мифологией русской культуры. Образы, центральные для культа Тескатлипоки и других ацтекских богов, – солнце и орел – немедленно отсылают русского читателя к солнцу и пророку русской литературы – к Пушкину, всевидящему светилу, пророку с орлиными зеницами. В конце 19-ого века, после периода забвения и поругания благодаря усилиям критиков вроде Писарева, Пушкин вновь становится высшим божеством русской литературной мифологии. Он – ПОЭТ, солнце и верховное божество поэзии, и лучше всего об этом свидетельствуют многочисленные попытки свергнуть его с трона и занять его место, предпринимавшиеся, например, Брюсовым и Хлебниковым. Миф Гумилева о поэте как культурном герое возникает на стыке христианский верованый и русской литературной мифологии, подкрепленных и античной мифологией, где Гелиос, бог солнца, в поздний эллинистический период отождествлялся с Аполлоном, богом поэзии. Мифотворчество Гумилева включает в себя широкий спектр идей и образов, заимствованных из разных культур, но все они органично сливаются в жизнеспособный и убедительный новый миф.

Миф Гумилева в этом отношении уникален. Мандельштам, например, так строит свой миф о поэте как культурном герое, что за фигурой поэта всегда ощущается присутствие высшей сущности, Бога. Миф Цветаевой близок к мифу Гумилева тем, что она тоже считает поэта ответственным за судьбу вселенной, но ее поэт не должен приносить себя в жертву. Ближе всего к Гумилеву Хлебников, хотя он расставляет в своем творчестве несколько иные акценты.

При такой роли поэта стоит ли удивляться, что вся вселенная в поэзии Гумилева подчинена этому поэтоцентрическому принципу. Пространство и время у Гумилева организованы по традиционным мифологическим схемам. Пространство организуется по вертикали мирового древа. Здесь Гумилев следует не только мифологии, но и Лермонтову с его “Выхожу один я на дорогу”, где лирический герой желает слиться с миром у подножия вечнопозеленого дуба, символизирующего мировое древо. Однако Гумилев идет дальше. Его мировое древо антропоморфно – может быть, под влиянием не столько греческой, сколько кельтской мифологии, которую он хорошо знал (С.Д. Грэм (S.D.Graham) опубликовала в *Irish Slavonic Studies* отрывок из «Красоты Морни»

(“The Beauty of Morni”), точно следующий ирландской легенде и свидетельствующий о знакомстве Гумилева с мифами и легендами кельтов.) Прекрасный пример такого древесного антропоморфизма – стихотворение “Деревья”:

*Мне кажется, деревьям, а не нам,
Дано величье совершенной жизни,
На ласковой земле, сестре звездам,
Мы – на чужбине, а они – в отчизне. <...>
Есть Моисей посреди дубов,
Марии между пальм... Их души, верно,
Друг другу посылают тихий зов
С водой, струящейся во тьме безмерной. <...>
О, если бы и мне найти страну,
В которой мог не плакать и не петь я,
Безмолвно поднимаясь в вышину
Неисчислимые тысячелетья!*

Влияние Лермонтова в этом стихотворении ощутимо не только в использовании мотивов звезд, земли и отчужденности от них людей, но и в самом антропоморфизме, восходящем к лермонтовскому переводу из Гейне “На севере диком стоит одиноко...”. В таком случае дуб и пальма появляются в стихотворении Гумилева совсем не случайно, указывая на “Выхожу...” и на “На севере...”. И все же Гумилев явно расставляет иные акценты, и в его стихотворении звучат мессианские ноты. Соединяя образ мирового древа, т.е. структурирующего принципа вселенной, с образами Моисея и Марии, воплощающими жизнь духа и отсылающими к Ветхому и Новому Заветам, Гумилев делает поэта физическим и духовным центром вселенной. Мировая структура опирается на поэта, и он же – дух, пронизывающий эту структуру. Но он осторожно отождествляет свои деревья – и себя – только с предвестником Христа, с Моисеем, поскольку он крайне осторожно относится к обожению.

Еще одна ключевая мифологическая черта восприятия пространства у Гумилева – семантически маркированная география. Разные страны обладают различными качествами. Так, Франция – страна культуры, например, в стихотворении “Франции”:

*Где пел Гюго, где жил Вольтер,
Страдал Бодлер, богов товарищ,
Там не посмеет изувер
Плясать на зареве пожара. <...>
Что значит в битве алость губ?
Ты только сказка, отойди же.
Лишь через наш холодный труп
Пройдут враги, чтоб быть в Париже.*

Рисовать Францию страной культуры вполне соответствует русской культурной традиции, и эту ассоциацию, казалось бы, можно не объяс-

нять мифологическими мотивами. Однако другие страны также оказываются настойчиво семантически маркированными, что уже сложнее объяснить исключительно культурой, политикой и т.д. Например, Китай – страна смерти. Стихотворения “Путешествие в Китай” и “Возвращение” настойчиво связывают Китай со смертью.

Все мы знавали злое горе,
Бросили все заветный рай,
Все мы, товарищ, верим в море,
Можем отплыть в далекий Китай. <...>
Праздником будут те недели,
Что проведем на корабле....
Ты ли не опытен в пьяном деле,
Вечно румяный, мэтр Раблэ? <...>
Будь капитаном. Просим! Просим!
Вместо весла вручаем жердь...
Только в Китае мы якорь бросим,
Хоть на пути и встретим смерть!

Пересечение водного пространства – традиционный путь в страну смерти, и последняя строка как бы играет с выражением “ждет верная смерть”, как бы на замененным на “хоть на путь и *встретим* смерть”. Если смерть ждет, то это означает опасность, но встретить смерть – значит умереть. Во втором стихотворении уже само название, “Возвращение”, напоминает о том, что смерть часто называют возвращением – к прежнему способу существования, к предкам, к Богу, в землю.

Я из дому вышел, когда все спали,
Мой спутник скрывался у рва в кустах,
Наверно, на утро меня искали,
Но было поздно, мы шли в полях.
Мой спутник был желтый, худой, раскосый.
О, как я безумно его любил!
Под пестрой хламидой он прятал косу,
Глазами гадюки смотрел и ныл.
О старом, о странном, о безбольном,
О вечном было его нытье,
Звучало мне звоном колокольным,
Ввергало в истому, в забытье.
Мы видели горы, лес и воды,
Мы спали в кибитках чужих равнин,
Порою казалось – идем мы годы,
Казалось порою – лишь день один.
Когда ж мы достигли стены Китая,
Мой спутник сказал мне: «Теперь прощай,
Нам разны дороги: твоя – святая,
А мне, мне сеять мой рис и чай.» -

На белом пригорке, над полем чайным,
У пагоды ветхой сидел Будда.
Пред ним я склонился в восторге тайном,
И было сладко, как никогда.
Так тихо, так тихо над миром дольным,
С глазами гадюки, он пел и пел
О старом, о странном, о безбольном,
О вечном, и воздух вокруг светлел.

Поэма наполнена признаками смерти, особенно упоминаниями вечности, которые звучат колокольным звоном, погружающим лирического героя в бессознательность и забвение. Семантически маркированная география создает странное смешение времени и пространства, поскольку Китай, будучи не просто страной, но страной мертвых, оказывается вечностью и связывает лирического героя с другими – со всеми другими временами и пространствами. И любовь лирического героя к странному спутнику – это героическая любовь к смерти, ведущая его все к тому же героическому обожению, к мифологической смерти божества и культурного героя.

Время в поэзии Гумилева циклично, это поэзия вечного возвращения, и изменения в этом понимании времени возникают опять же из-за особой роли поэта в мире. Мотив вечного возвращения оказывается связанным с тем, что обычно называется переселением душ. Время не просто повторяется в аналогичных переживаниях разных людей. Различные времена сливаются воедино в опыте лирического героя, как, например, в стихотворении «Египет»:

Не прикован я к нашему веку,
Если вижу сквозь бездну времен.
Исполняя царевны веленья,
Не при мне ли нагие рабы
По пустыням таскали камень,
Воздвигали вот эти столбы?
И столетье затем не при мне ли
Хороводы танцующих жриц
Крокодилу хваления пели,
Перед Ибисом падали ниц?
И, томясь по Антонии милом,
Полнямая большие глаза,
Клеопатра считала над Нилом
Пробегающие паруса.

И хотя термин «переселение душ» на слуху, его надо прилагать к Гумилеву с оговорками, и это становится очевидным при прочтении стихотворения «Современность»:

Я закрыл “Илиаду” и сел у окна.
На губах трепетало последнее слово.

Что-то тускло светило – фонарь иль луна,
И медлительно двигалась тень часового. <...>
Я так часто бросал испытующий взор
И так много встречал отвечающих взоров,
Одиссеев во мгле пароходных контор,
Агамемнонов между трактирных маркеров.

В качестве спутников по путешествиям во времени Гумилев выбирает не просто людей (как в “Заблудившемся трамвае”: “Нищий старик, конечно, тот самый, что умер в Бейруте год назад”). Гумилев выбирает литературных героев, вроде бы перевоплотившихся в клерков и маркеров. Однако Гумилев путешествует во времени не буквально, не вспоминая предшествующие жизни, он проживает множество жизней не за столетия и тысячелетия, но за реальные годы своей жизни в 20-ом веке, и позволяет ему это сделать литература. Читая, он переживает жизни тех, о ком он читает, и люди вокруг него преобразуются соответственно его литературному существованию.

Такое понимание переселения душ заимствовано из русской романтической традиции от Лермонтова до Достоевского. (Конечно, называть Достоевского романтиком необычно, но с романтизмом его связывает множество прочных нитей.) Печорин в «Фаталисте» размышляет о своей жизни: “Я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге”. Жизнь – всего лишь еще одна книга, которую надо прочитать. Единственные счастливые моменты Печорин переживает, читая Вальтера Скотта. Позже Достоевский подхватывает тему литературы, определяющей жизнь человека, в «Записках их подполья»: “Черт знает что бы дал я тогда за настоящую, более правильную ссору, более приличную, более, так сказать, *литературную!*” восклицает подпольный о своей ссоре с офицером. Такое понимание литературы нельзя объяснить исключительно неудовлетворением реальной жизнью или романтическим идеализмом. Такое понимание литературы – неотъемлемая часть русской литературной мифологии, объясняющая, почему литература оказалась так близка религии в творчестве Гумилева. Корень такого понимания литературы в том, что за печатным словом на странице всегда стоит Слово, которое было в начале, и было у Бога, и было Бог. Отсюда и уважение к литературе, и недоверие к ней, потому что есть в ней нечто узурпаторское, потому что она старается занять место Бога. Гумилев решал эту проблему вышеописанным способом, прибегая к посредничеству мифологии. Восприятие поэта как бога, жертвы и жреца, предвосхищающих Христа, но ни в коем случае не тождественных Ему, позволяло Гумилеву пользоваться положением господина слов. Опыт, заимствованный из книг, уже не был препятствием для настоящей жизни, не был ложью, возможно, состряпанной отцом лжи – этот опыт был предвосхищением, усилением, продолжением

ем реальной жизни. Это наиболее ясно проявляется в знаменитом «Заблудившемся трамвае», превосходном образце поздней поэзии Гумилева, где христианское, мифологическое и литературное сливаются в восхитительное целое, часто нелегкое для понимания.

Стихотворение начинается в настоящем Гумилева, оно описывает реальный трамвайный маршрут в Петербурге. Но трамвай движется не только в пространстве, но и во времени, по крайней мере с точки зрения лирического героя, и по мере этого движения сам лирический герой преобразуется из реального человека в героя повести 19-ого века, в героя «Капитанской дочки», написанной богом русской литературы, Пушкиным.

Пейзаж вокруг лирического героя также меняется, под стать метаморфозам самого героя. Двигаясь все дальше и дальше во времени, Гумилев перестает быть собой. И по мере того, как он перестает быть собой, меняется, мифологизируясь, хронотоп стихотворения. Нева, Нил и Сена сходятся вместе, превращаясь в семантически насыщенный водоворот пространства – и, следовательно, времени. Было уже отмечено, что Гумилев никогда не был в Египте, но в «Заблудившемся трамвае» появляется Нил. Появляется он потому, что все три реки – не просто путеводитель в стихах. Три реки – три мифологизированных указателя, отмечающие ключевые моменты в художественной вселенной Гумилева – Сена, река поэзии, Нил, река древней мудрости, Нева, река настоящего. Первое преобразование Гумилева делает его жертвой французской революции – которая тоже подверглась мифологизации и стала фактом не только истории, но и литературы. Потом погружение в литературу продолжается – Гумилев уже становится Петром Гриневым, а палач времен французской революции – Пугачевым из «Капитанской дочки».

Однако в стихотворении Гумилева роли, по сравнению с Пушкиным, меняются, как многократно отмечалось в критической литературе. К императрице идет не Маша, а Петр, и в конце он умирает, а она возвращается к жизни. Эти изменения можно объяснить мартирологической направленностью поэзии Гумилева. Перед нами – жертвоприношение, восстанавливающее жизни других, как и подобает сакральному жертвоприношению. Здесь акцент – не столько на жреце, сколько на жертве, хотя тот факт, что лирический герой заказывает панихиду по самому себе указывает на то, что он знает о своей смерти и по крайней мере согласен на нее, если не сам совершает это жертвоприношение.

Литература

Вейдле, В. «Петербургская поэтика» // Гумилев Н.С. Собрание сочинений в 4-х тт., М.: Терра, 1991.

Гумилев Н.С. Собрание сочинений в 4-х тт., М.: Терра, 1991.

Кленовский, Д. «Окультизм мотивы в русской поэзии нашего века» // Грани, №20, 1953.

- Крейд, В. Н. С. Гумилев. Библиография. Orange: Antiquary, 1988.
- Лермонтов, М. Ю. Собрание сочинений в 4-х тт., М.: 1964.
- Ломинадзе, С. Поэтический мир Лермонтова. М., "Современник", 1985.
- Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
- Мифы народов мира в 2 тт. Москва, 1981.
- Николай Гумилев и русский Парнас. СПб., 1992.
- Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография. СПб.: "Наука", 1994.
- Николай Гумилев: Pro et Contra. СПб., 1995.
- Тименчик, Р. Д. "Гумилев" // Русские писатели. Библиографический словарь в 3-х тт., 1990.
- Тименчик, Р. Д. "Заметки об акмеизме II" // *Russian Literature* 3, 1977
- Тименчик, Р. Д. "Заметки об акмеизме III" // *Russian Literature* 9, 1981
- Тименчик, Р. Д. "Заметки об акмеизме" // *Russian Literature* 7, 1974
- Eshelman, R. *Nikolaj Gumilev and Neoclassical Modernism*. 1993.
- Frazer, J.G. *Folk-lore in the Old Testament*. New York, 1923.
- Frazer, J.G. *The Golden Bough*. New York, 1940.
- Graham, S.D. "N.S. Gumilev and Irish Legend: An Unpublished Fragment from 'The Beauty of Morni'" in *Irish Slavonic Studies*, #5. Belfast, 1984
- Gumilevskiiie chteniia*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 15. Wien, 1984
- Masing-Delic, I. "The Time-Space Structure and Allusion Pattern in Gumilev's 'Zabludivshisja Tramvai'" // *Essays in Poetics*, vol.7. 1982.
- Nikolaj Gumilev 1886-1986. Papers from The Gumilev Centenary Symposium*. Berkeley Slavic Specialties, 1987.
- Thompson, S. *Motif-Index of Folk Literature*. Indiana University Studies, vols.19-23, Bloomington, Indiana, 1932-1935.

К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА В ПОЭМЕ «ДВЕНАДЦАТЬ»

1

Под термином «поэма» в «Двенадцати» А. Блока подразумевается не только «большое стихотворное произведение», но и поэма «как народная эпопея». ¹ Л. Долгополов в своей книге «Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX веков» подчёркивает этот аспект: «Блок восстановил в правах жанр поэмы как эпопеи, повествующей о важнейших событиях в жизни всего народа. И в этом смысле «Двенадцать» – эпопея народной жизни, стоящая в одном ряду с «Медным всадником», «Мертвыми душами», «Кому на Руси жить хорошо» [Долгополов 1964: 145]. Соглашаясь со взглядом Долгополова, П. Громов называет поэму «обобщающе-монументальным жанром» [Громов 1986: 464], более того, представляет «Двенадцать» «трагедийным эпосом». Сам Блок заявил, что «поэма обозначает переход от личного к общему. Вот главная её мысль». ² Известные слова поэта: «Революция – это: я – не один, а мы», произнесённые после окончания поэмы, также передают нам то стремление к народности, которым было охвачено сознание поэта в период создания «Двенадцати».

При этом следует отметить, что жанровое определение такого рода имеет отношение только к тематическому плану произведения. Показательно, что Громов, оценивая блоковскую поэму как произведение в эпическом, монументальном жанре, подчёркивает её содержательные и идейные планы: «Новые и значительнейшие создания поэта следует причислять к эпическим, монументальным родам поэтического творчества прежде всего с точки зрения их содержательных, идейных качеств, а не только формы» [Громов 1986: 457]. Однако, на наш взгляд, дело не столько в том, что «Двенадцатью» восстанавливался жанр поэмы как народной эпопеи, прекративший свое существование после поэм Некрасова, сколько в том, что воссоздание эпических событий осуществляется по новым художественным законам. В этом отношении существенным представляется замечание Долгополова о «Двенадцати»: «Это был категорический отказ от традиционной эпической формы повествования, от сюжетно-повествовательной манеры, от новеллистичности и бытовой доказательности» (Долгополов 1964: 145).

До появления «Двенадцати» Блок испытал неудачу в работе над поэмой «Возмездие», в которой он намеревался «возродить поэмы с бытом и фабулой». ³ Ему не удалось воспроизвести современную историю в традиционной большой эпической форме, т.е. в «поэме». По этому поводу П. Громов говорит о том, что Блок «не в силах создать широко разветвленную картину современности, эпически обобщённый образ настоящего» (Громов 1986: 464). Почему Блок не смог создать «широко

¹ О двойственном употреблении термина поэмы см.: Долгополов 1964: 8-11.

² Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 304. В дальнейшем ссылки на это издание даются в сокращении (ЗК, с указанием страницы)

³ Эти слова принадлежат Н. Павловичу, автору воспоминаний о Блоке. См.: Долгополов 1964: 80-81.

разветвленную картину современности»? С ответом самого поэта на данный вопрос мы встречаемся в записи 1916 года, касающейся драмы «Роза и крест»: «(...) Современная жизнь очень пестрит у меня в глазах и слитно звучит в ушах. Значит, я ещё не созрел для изображения современной жизни, а может быть, и никогда не созрею, потому что не владею ещё этим (современным) языком. Мне нужен сжатый язык, почти поговорочный в прозе, или – стихотворный» [Блок 1965: 288]. Эта исповедь свидетельствует о том, что при воспроектировании современной жизни Блок, сознавая присущую ему лично «несозрелость для изображения современности», тщательно искал поэтической формы, «современного языка», который соответствовал бы сущности жизни эпохи.

Величественность значения эпохи не раз была подчеркнута поэтом: «Близок огонь опять, – какой – не знаю. Старое рушится (...) Какое важное время! Какое великое время!»¹; «Весьма вероятно, что наше время – великое и что именно мы стоим в центре жизни, т.е. в том месте, где сходятся все духовные нити, куда доходят все звуки» (VII, 69); «Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несёт новое и неожиданное; (...) Гул этот всё равно всегда – *о великом*» (VI, 12 – Курсив Блока). В статье «Интеллигенция и революция», написанной почти одновременно с «Двенадцатью», поэт выражает сложное, противоречивое мироощущение, в котором доминировало предчувствие катаклизма, овладевшее вообще писателями-художниками того времени, включая самого Блока: «России суждено пережить муки, унижения, разделения; но она выйдет из этих унижений новой и по-новому – великой. В том потоке мыслей и предчувствий, который захватил меня десять лет назад, было смешанное чувство России: тоска, ужас, покаяние, надежда. (...) Всё это продолжалось немного лет» (VI, 9). Как сказано в «записке о «Двенадцати»», «Смешанное чувство России» у Блока ко времени октябрьского переворота превращается в «шум слитный»: «(...) во время и после окончания «Двенадцати» я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг – шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира)» (III, 474)². И в той же записке Блок, сравнивая революцию со стихией природы – «бурей», признался, что «Двенадцать» была написана в согласии с этой «стихией». Исходя из упомянутых высказываний поэта, можно полагать, что Блок воспринимал современную жизнь как совокупность стихийных событий величайшего масштаба, по сути неделимых, не поддающихся рациональному осмыслению. В связи с этим напомним исповедальные слова: «Я не имею ясного взгляда на происходящее», – произнесённые поэтом как «художником-свидетелем» (ЗК, 316) накануне революции.

В записной книжке от 3 июня 1916 года, имея в виду поэму «Возмездие», Блок пишет: «Формула вместительна, на первый взгляд – растя-

¹ А. А. Блок. Собр. соч. в восьми томах. М.-Л., 1960-1963. Т. 8. С. 131. В дальнейшем ссылки на это издание даются в сокращении (с указанием тома и страницы).

² Здесь мы видим один четкий пример «музыкального» представления поэта. Ещё раз мы с ним встречаемся, например, в следующей дневниковой записи: «В начале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растает в упругих ритмах. Рост задерживается, чтобы потом «хлынуть». Таков закон всякой органической жизни на земле – и жизни человека и человечества. Вольные напоры» (VII, 369). Вопросы о роли «музыкальной» символики в мировоззрении Блока исчерпывающе изучены Д. Магомедовой. [Магомедова 1975].

жима, неясна, многозначна. Но это, надеюсь, только на первый взгляд» [Блок 1965: 304]. В этих записях также выражены представления Блока о сути и «формуле» его новой поэмы «Двенадцать». Как мы узнаём из записи, Блок, хотя и признаёт зыбкость «формулы» поэмы, об этом не очень жалеет, и желание исправить «недостатки» поэмы тут отсутствует. Если применить эти мысли к «Двенадцати», можно сказать, что в ней в максимальной степени активируются такие «недостатки», как «вместительность», «неясность», «многозначность».

Определяя жанр «Двенадцати» необходимо учитывать одно из самых распространённых понятий, служащих для характеристики «Двенадцати», – а именно многоголосье. Многоголосье, которое многие исследователи, начиная с Долгополова,¹ считают одним из важнейших эстетических принципов поэмы, проявляется на разных уровнях: речевом, стилистическом, идейном. Оно в конечном счёте означает синтезирование разных жанровых форм. «Сочетание сатирического и героического, трагедийного и космического, бытового и бытийного, чувственного и духовного, а также эпического, драматического и лирического определяет жанровое своеобразие поэмы» [Глинин 2000: 242].

Многоголосье «Двенадцати», как отмечает Д. Максимов, имеет особое отношение к стремлению поэта создать образ человека из толпы, которого не знала до «Двенадцати» его поэзия: «В своей лирике и в «Возмездии» Блок говорит о пути интеллектуальной, даже «элитной» личности. В «Двенадцати» выдвигается «массовый герой», совершающий общенародное дело революции, действующий на фоне враждебного или нейтрального окружения. В результате возникает многоголосье объективного социального мира» [Максимов 1981: 148]. В 1916 году Блок, задумываясь об «ужасном» положении в России, говорит, что это «не исправить отдельным людям, какими бы хорошими они ни были» (VIII, 454).² Эта мысль не оставляет поэта в течение трёх лет и получает окончательное оформление в статье «Крушение гуманизма», в которой выражены культурно-исторические воззрения поэта. Главная идея этой статьи заключается в том, что современная поэту мировая цивилизация, в основе которой лежит индивидуализм, закономерно сменится новой культурой, рождающейся из «духа музыки». И тут поэт утверждает: «Хранителем духа музыки оказывается та же стихия, (...) тот же народ, те же варварские массы» (VI, 111). На основе такой исторической перспективы Блок воспринимает революцию таким образом: «(...) народ русский, как Иванушка-дурачок, только что с кровати схватился и (...) в его мыслях (...) есть великая творческая сила» (VI, 14).

При этом исключительно знаменательно, что Блок, создавая образ народа, включает в свой художественный кругозор городскую массовую культуру, отличающуюся примитивной и простодушной пошлостью. Б. Гаспаров и М. Лотман при анализе «Двенадцати» сосредоточивают внимание на обращении поэта к народным культуре и искусству. С их точки зрения, Блок в «Двенадцати» стремился «создать новую поэзию, опираясь на материал народного примитива», и это «позволяло разорвать со всеми формами господствовавшего в его время искусства»

¹ См.: Долгополов 1979: 33.

² См.: Пьяных 1976: 19.

[Гаспаров, Лотман 2002: 726]. В народную культуру, которую Блок превращает в материал для своей новой поэмы, включаются, как указывает Лотман, святочный карнавал, кукольный балаган, частушка и кинематограф.¹ В результате переплетения всех этих видов народного творчества создана полифонически сотканная, карнавальная структура «Двенадцати» [Гаспаров, Лотман 2002: 720].

В то время как вышеуказанный аспект (многоголосье, карнавальность, жанровый синтез) находился в центре внимания и в достаточной степени был рассмотрен во многих работах о «Двенадцати», другая, с нашей точки зрения более важная, черта «Двенадцати» – слияние лирического и эпического, из которого складывается фундамент художественной структуры поэмы, – была относительно скудно освещена. Как заявляет Руднев, «Двенадцать» – поэма лирико-эпическая [Руднев 1968: 227].² В поэме разрушены границы между лирикой и эпосом. Слияние «лирики и эпоса» является, на наш взгляд, высшим из всех художественных принципов поэмы, который обуславливает идейно-художественные функции всех образов, мотивов и создаёт определённый порядок в сложнейшем сплетении художественной ткани «Двенадцати». В этом плане совершенно справедливо замечание Руднева: «вне понимания такой диалектики личного и общего, субъективного и объективного, лирического и эпического, характерной для поэмы «Двенадцать», невозможно, по нашему мнению, познать и всей сложности поэтического и – конкретнее – стихотворного стиля этого произведения» [Руднев 1968: 227]. При этом важно отметить, что в понятии сопряжения лирики и эпоса содержится не только характеристика формы, но и тематическая суть, которую кратко сформулировал Л. Тимофеев: «причудливое сплетение грандиозных событий и личных страстей и помыслов» [Тимофеев 1963: 145].

Примечательно, что большинство исследователей, затрагивающих вопросы соотношения лирического и эпического в «Двенадцати», подходит к ним с точки зрения преемственности лиризма. Пример такого подхода мы видим у Громова, с точки зрения которого «дореволюционная лирика Блока находится в определённых соотношениях с его после-революционным эпическим творчеством» [Громов 1986: 458]. Он пишет: «Из прямого смысла блоковских слов выходит, что именно эпические, общие, исторические начала поэмы автор связывает со своей предшествующей лирикой. Иначе говоря, по Блоку, в «Двенадцати» находят последнее, завершающее, обобщённое выражение его художественные искания в области лирической поэзии, органическое слияние лирического элемента в собственном смысле слова с началами «времени», общеисторическими и эпическими («гоголевскими», по Блоку)» [Громов 1986: 473].

В основном соглашаясь с мнением Громова, отметим, что вопросы соотношения лирического и эпического начал не ограничены вопросом о соотношении лирического творчества поэта до революции и «Двенадцати». Данный аспект, включая в себя вопрос о связи лирики и поэмы

¹ См.: Лотман 1981: 19-24.

² Сомнительно, на какой основе О. Смола утверждает, что «Двенадцать» в целом лишена лиризма. См.: Смола 1993: 35.

«Двенадцать», включает ещё вопросы взаимоотношения и взаимоотношения личностного и общего, высокого и низкого, символического (мифологического) и реального, так как фактически все основные антиэпизоды отражают существующую оппозицию лирического и эпического. В итоге рассмотрение данных вопросов служит целостному разъяснению художественной структуры поэмы.

Итак, выдвинув этот новый для блоковедения тезис, попытаемся далее, анализируя текст «Двенадцати», рассмотреть ряд поставленных вопросов.

2

Хотя это может показаться схематичным упрощением, рискнём утверждать, что в «Двенадцати» происходит низложение жанровой инерции, поскольку в ней общенародные (эпические) события – революция – в основном воплощаются в лирические образы-символы, а события личностные (лирические) – любовная драма – передаются через эпическую (повествовательную) манеру. Такая специфика построения произведения основывается на собственном блоковском подходе к исторической действительности, на который указывает Долгополов: « (...) Блок подошёл к ней (революции – *И. М. Х.*) не только и не столько с точки зрения конкретного исторического содержания революционных событий, сколько с точки зрения их соответствия сложившейся в его представлении исторической концепции» (Долгополов 1964: 146). Историческую концепцию Блока, которая играет решающую роль в художественном замысле поэмы, осмысляет с точки зрения эволюции блоковского романтизма А. Микешин. По его мнению, обращение автора «Двенадцати» к «революционной романтике» было обусловлено как объективно-историческими, так и субъективно-мировоззренческими причинами: «С одной стороны, Октябрьская революция с её масштабностью и величавостью содержала в себе немало высокой романтики. (...) С другой стороны, Октябрьскую революцию сам А. Блок воспринял в свете своих идеалов, сложившихся ещё ранее, в преддверии революции (...), – не столько в её реально-историческом содержании (экономическом, социальном, политическом и пр.), сколько романтически отвлечённо – как явление, «имеющее космические соответствия» (VI, 114)» (Микешин 1990: 106-107). Революция, как событие, «имеющее космические соответствия», в рамках блоковской поэтики не могла воплощаться в повествование с описанием конкретных деталей, а требовала глубоко символического и широко обобщённого выражения, что предопределяло ориентацию на высокий лиризм.

Эпическая тема воплощается здесь прежде всего через традиционную для Блока «поэтику контраста», именно «чёрно-белого контраста», которым открывается художественный мир «Двенадцати». Думается, можно трактовать «чёрно-белый контраст» как романтическое восприятие мира, поскольку Блок «по складу художественного мироощущения был поэтом романтической ориентации, воспринимавшим действительность в контрастных чертах, в противоречиях и противопоставлениях» (Долгополов 1979: 13). Вместе с цветовой гаммой, включающей черно-белый контраст и красно-красный цвет флага, символика стихийных образов (ветра, снега, выюги, пурги) составляет основной смысловой ряд поэмы, призванный отразить революционный пафос эпохи. Помимо

финала с образом Христа, который со дня выхода поэмы в свет и до сих пор вызывает споры, там, где идёт «описание вьюжной снежной ночи», мы больше всего чувствуем присутствие автора, слышим его «лирический голос».¹

Образы ветра, вьюги – также традиционно блоковские. Они постоянно появляются на протяжении всего творчества поэта,² а в циклах «Снежная маска» и «О чём поёт ветер» вьюга и ветер даже выступают героями произведений. По словам Долгополова, они являются «широкими символами», способными к обобщению эпохального масштаба действительности [Долгополов 1979: 20]. К этому нужно добавить, что эти стихийные образы являются не только художественными, но и идейно-философскими символами, так как в блоковском контексте они чаще всего означают субстанцию мира вместе с символом «духа музыки».³ Именно это значение актуально в «Двенадцати».

Основываясь на вышеуказанных фактах, прочитаем внимательно первую строфу 1-й главки поэмы.

*Чёрный вечер,
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер –
На всём божьем свете!*⁴

Строфа по семантике и по графике разделена на две части.⁵ Первая часть – первые две строки, – это установка художественного пространства и времени поэмы. Они абстрактно-символичны, т.е. в них совсем утрачена историческая конкретность действительности. Революционный город Петроград здесь «приобретает черты целого мира – вселенной» (Эткинд 1972: 50). Слова «чёрный» и «белый» – эпитеты, которые не столько определяют предметы, сколько утверждают и выделяют контрастность художественного мира. Ещё здесь установлена дистанция, которая отделяет автора-поэта от исторических событий. Эта дистанция – не только пространственно-временная, но и идейно-эмоциональная. Здесь максимально снижен авторский субъективизм (эмоциональный, моральный, политический и т.д.), и в соответствии с громадностью поэтического объекта авторский лиризм достигает высокой философско-символической степени.

¹ См. замечание Н. Богомолова: «Голос же собственный он (Блок-И. М. Х.) бережёт, разрешая ему прозвучать прежде всего в двух смысловых рядах: с одной стороны, это описание вьюжной снежной ночи, ветра, пурги, а с другой – те самые финальные строки (...)» (Финал «Двенадцати» 2000: 197).

² Привожу несколько стихов: «Ветер принёс издалёка / Песни весенней памёк» (1901) (I, 76); «И вздымает вьюга смерч, / Строит белый, снежный крест, / Заметает твердь...» (1907) (II, 230); «Дикий ветер / Стекла гнёт, / Ставни с петель / Буйно рвёт.» (1916) (III, 279).

³ Представления о стихии и их связи с концепцией «музыки» у Блока, кажется, одна из главных тем блоковедения. Эту тему раскрывает Д. Максимов в своей книге «Поэзия и проза Ал. Блока». См.: Максимов 1981: 60-66.

⁴ Все ссылки на «Двенадцать» даются по изданию: А. Блок. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 3. М.-Л., 1964. Цифра в скобках означает главу.

⁵ О значимости графики 1-ой главки см.: Руднев 1968: 228.

Во второй части изображён весь человеческий мир, охваченный революционным ветром. Показательно, что в этой части сама графика строк зрительно изображает ситуацию охвата всего мира ветром. Здесь универсальность революции подчёркивается разными путями. Легко заметить четырёхкратное повторение слова «ветер» и симметричность между парами строк. Ещё наблюдается усиление всеобщности в семантическом плане: «человек» означает именно «любой» человек; ветер несётся на «всём» божьем свете.

Итак, оказывается, что эти символические пространство и время являются не фоном эпических событий. Здесь никакие действия не происходят. Вся строфа – констатация сущности революции, которая постигнута автором. Справедливо звучит неоднократно цитированное замечание Громова по поводу этого «чёрно-белого пейзажа»: «Сама природа, сущность изображаемой эпохи, того, что обычно считается фоном изображаемого, такова, что к фону она сведена быть не может, и грандиозность блоковской поэмы в том-то и состоит, что историческая масштабность эпохи в художественном восприятии решительно выходит на самое первое место. То, что обычно бывает атмосферой времени, приобретает здесь огромное, определяющее, содержательное значение» (Громов 1986: 472).

Очень важным считается мотив «зыбкости» или «неустойчивости» [Есаулов 1998: 47], что в первой главе «Двенадцати» реализуется то в сатирическом тоне мотивом «расшатанности» (Руднев 1968: 228), то в трагическом тоне мотивом «тревоги». Кстати, Вл. Орлов в книге «Поэма Александра Блока «Двенадцать»», описывая общую атмосферу революционного Петрограда зимой 1917-1918 гг., оттеняет тревогу, господствующую над всей жизнью города: «Тревожные дни переживал тогда Петроград. Тревога чувствовалась во всём. (...) В первые январские дни тревога в Петрограде достигла крайнего напряжения» [Орлов 1967: 6-7]. Это – та тревога, которая сопровождает 12 красногвардейцев до конца их пути, и она уже предчувствуется в первых стихах поэмы как отражение всеобщего положения человеческого бытия, которому «не стоять на ногах». Если в первых двух строках декларирована трагически напряжённая контрастность революционного мира, в остальных выдвигается зыбкость и опасность всего человеческого существования. Именно в этих двух символических аспектах Блок видит эпическое начало своей эпохи.

3

Повествовательный план поэмы образуется из любовной истории Петрухи, Ваньки и Катьки, которая кончается трагическим убийством героини. Любовь – это основная тема лирики Блока. Сущность любви для поэта – стихия, одинаковая по своей сути со стихией революции. Громов, говоря о том, что в поэме изображение любви Петрухи прежде всего связано с лирикой Блока, подчёркивает единство любовной страсти и стихийного потока истории в блоковском сознании, а также трагическое начало, свойственное обеим стихиям [Громов 1986: 470-471].

Любовная история, несмотря на преемственность блоковского лиризма, имеет и существенно новые черты. Прежде всего она не поддаётся мистическо-символистской трактовке. Неоднократно отмечалось, что

любовная история «Двенадцати», в которой участвуют трое (Петруха-Катька-Ванька), перекликается с любовным треугольником из пьесы «Балаганчик» (Пьеро-Коломина-Арлекин). Однако, как справедливо утверждает Смола, «поэма, в отличие от драмы «Балаганчик», лишена, так сказать, «символики символов», свойственных искусству символизма» [Смола 1993: 53].

С такой же точки зрения Громов характеризует главные образы-персонажи поэмы: «Петруха, Катька, Ванька, коллективный образ-характер двенадцати – полностью живут самостоятельной индивидуальной жизнью и, не становясь только аллегориями, только символами более широких обобщений, не отрываясь от конкретной жизненности, в то же время несут в себе эти обобщения в полной мере» [Громов 1986: 480]. Оба исследователя утверждают, что в характерах-персонажах «Двенадцати» получает разрешение основная авторская творческая задача – стремление дать лирическим характерам эпическую, реальную основу [Громов 1989: 480] [Смола 1993: 53]. Петруха – «голытьба», Катька – «девка»-проститутка, и они – герой и героиня «уличной любви». В этом прежде всего реальная почва их бытия. В образах героев наблюдаются реалистические черты, что придаёт им «типичность». Если образы Петрухи и Катьки представляются какими-то широкими и обобщёнными характерами, то они ближе к символу-типу, чем к символу-мифологеме.

Некоторые исследователи, считая образ Катьки одной из вариаций блоковской мифологии «Вечной Женственности»,¹ делают вывод, что спасение 12 красногвардейцев невозможно, так как Катька – единственное творческое начало в поэме – погибла. На наш взгляд, творческое начало у Катьки, если оно есть, исходит не из её отношения к «Вечной Женственности», а из её характера как такового. Отказываясь от априорного предположения мифотворческого начала, мы думаем, что на самом деле в характере Катьки нет каких-либо метафизических достоинств вроде мифотворческой способности. Наоборот, достоинства Катьки заключаются прежде всего в её физических чертах – жизненности, здоровье, красоте молодости:² «Запрокинулась лицом, / Зубки блестят жемчугом... / Ах ты, Катя, моя Катя, / Толстоморденькая...» (4)³; «Эх, эх, попляши! / Больно ножки хороши!» (5). И этот портрет соответствует её таким не описанным прямо духовным свойствам, как простота, детскость, чувствительность и страстность: «Катьку-дуру обнимает / заговаривает...» (4); «В кружевном белье ходила – / (...) / С офицерами блудила (...) // Гетры серые носила / Шоколад Миньон жрала / С юнкерьём гуляет ходила – / С солдатъём теперь пошла?» (5). Интересно, что Блок среди этих черт акцентирует «толстомордость» именно как черту, выражающую «детскость» вместе со здоровьем и чистотой.⁴

¹ См.: Руднев 1968: 256; Финал «Двенадцати» 2000: 195. Тем более, В. Александр, связывая образ Катьки с мифологическим образом императрицы Екатерины II по поводу совпадения их имён, пытается найти традицию мифа о Петербурге в «Двенадцати» (Тут же).

² Следует обратить внимание на то, что в поэме изображение Катьки даётся преимущественно с точки зрения её внешности.

³ Цифра в скобках означает номер главы.

⁴ Речь идёт о словах из письма Блока к Ю. Анненкову, иллюстратору «Двенадцати»: Катька – здоровая, толстомордая, курносая русская девка, свежая, простая, добрая – здо-

«Детскость» – это новая черта характера, не свойственная блоковским героиням дооктябрьского творчества. Ещё Катьку характеризует страстность. Она способна любить кого-то и быть любимой. Именно с этими двумя чертами тесно связана трагическая судьба Катьки, её жертвенность.

Что касается коллективного образа 12 красногвардейцев, то существует мнение о присущих красногвардейцам марионеточности и механичности. Г. Глинин, отмечая, что двенадцать красногвардейцев повторяют чужие слова и что сам их революционный шаг механичен, делает вывод, что они «куклы». На этой основе он прямо относит образ Петрухи к образу Пьеро из «Балаганчика» (Глинин 2000: 238). Признавая, что в какой-то степени образ 12 героев, в том числе Петрухи, соотносён с «Балаганчиком», следует отметить, что отмеченные Глининым повторение чужих слов и продолжение механического марша имеют реальную почву. С точки зрения художественной условности эти качества могут считаться признаками кукольности. Впрочем, с точки зрения реальной мотивировки они воспринимаются как отражение, с одной стороны, невежества, с другой – коллективного характера героев. В этом отношении показательно, что в 11-й главе один из 12 патрульных обращается к врагу со словом «товарищ»: « – Всё равно, тебя добуду, / Лучше сдайся мне живём! / – Эй, товарищ, будет худо, / Выходи, стрелять начнём!» (12). Эта деталь считается важной в характеристике персонажей в поэме. Образы 12 патрульных, Катьки и Ваньки несут эпическое начало именно потому, что они были созданы как самостоятельные, «чужие» автору поэмы. Как известно, по бахтинской теории, отношение автора к герою как к «чужому» – основной фактор развития романного (эпического) жанра. «Двенадцать» отличается от всех других произведений Блока прямым, непосредственным изображением человека из народа [Громов 1986: 464]. Значение этого факта важно потому, что поэт больше не воспринимает характер и судьбу народа через призму судьбы интеллигенции, в том числе самого себя, как, например, в поэме «Возмездие». В «Двенадцати» Блок создаёт характеры, не зависящие от его личности. В изображении народа-персонажей трудно найти следы лирического субъекта. О героях поэт рассказывает «чужими словами»: у 12 героев свой язык, хотя в поэме порой трудно различать авторскую речь и речь персонажей.

Привожу стихи, посвящённые изображению 12 героев, принадлежащие относительно чистому авторскому голосу: «Гуляет ветер, порхает снег, / Идут двенадцать человек. // Винтовок чёрные ремни, / Крутом – огни, огни, огни... // В зубах – цыгарка, примят картуз, / На спину б надо бубновый туз!» (2); «И опять идут двенадцать, / За плечами – ружьёца. / Лишь у бедного убийцы / Не видать совсем лица... // Всё быстрее и быстрее / Уторапливает шаг. / Замотал платок на шее – / Не оправиться никак...» (7); «...И идут без имени святого / Все двенадцать – вдаль. / Ко всему готовы, / Ничего не жаль... // Их винтовочки стальные / На незримого врага... / В переулки глухие, / Где одна пылит пурга... / Да в сугробы пуховые – / Не утянешь сапога...» (11); «...Вдаль идут держав-

рово ругается, проливает слезу над романами, отчаянно целуется (...). «Голстомордость» очень важна (здоровая и чистая, даже – до детскости)» (VIII, 514).

ным шагом... // ...Так идут державным шагом...» (12). Как видно, в этих словах автора-рассказчика скудно излагается внутренний мир 12 патрульных. Мы можем называть всего 3 стиха, передающие их психическое состояние: «Не оправится никак...», «Ко всему готовы, / Ничего не жаль». В большинстве случаев, в том числе когда дело касается Катьки, авторское слово возникает при изображении внешности героев и описании ситуации, в которую они попадают. Так, в стихах «На спину б надо бубновый туз!» и «бедный убийца», несомненно, присутствует авторский голос, выражающий иронию и сочувствие. И в слове «державный» тоже присутствует оценочный взгляд. Тем не менее все эти слова нельзя прямо относить к собственному голосу поэта. Итак, здесь вообще не чувствуются личность поэта и его личные представления.

Внутренний мир 12 красногвардейцев передаётся преимущественно их собственными словами. Речи Петрухи, составляющие большую часть из реплик 12 человек, играют особенно важную роль в характеристике персонажей. Его речь, являясь в основном внутренним монологом,¹ отличается исповедательным началом. Его исповедь перед собратьями по ходу диалога между ними передаёт подлинность и пылкость чувства, чистосердечность, простоту души.

*– Ох, товарищи, родные,
Эту девку я любил...
Ночки чёрные, хмельные
С этой девкой проводил...*

*– Из-за удали бедовой
В огневых её очах,
Из-за родинки пуцовой
Возле правого плеча,
Загубил я, бестолковый,
Загубил я сгоряча... ах! (7)*

Это «самооткрытие»² Петрухи делает его образ-характер живой личностью и снимает с него всякое подозрение в «кукольности», возникающее из ассоциаций с драмой «Балаганчик». Искренность слов глубока до такой степени, что не столько образ Христа из концовки поэмы, сколько эти слова Петрухи, как кажется, оправдывают его и снимают с него вину и грех. Судя по речи Петрухи, можно предположить, что у остальных 11 красногвардейцев тоже может быть такое же личностное начало, как у него. Это подтверждается тем фактом, что убийство Катьки совершает не один Петруха, а все 12 патрульных вместе участвуют в этом грехе. Они вместе негодуют на Ваньку и гонятся за тройкой, на которой несутся Ванька с Катькой.

4

В бесчисленных работах, посвященных разъяснению значения образа Христа в поэме, можно выделить две основных точки зрения: точка

¹ Имеются в виду 5-ю и 8-ю главы.

² Это выражение принадлежит Г. Громову. См.: Громов 1986: 471.

зрения народной театральности и точка зрения мифологизма.¹ Последняя в свою очередь разделяется на две противоположных позиции: с одной – появление Христа среди вьюги – решительно кощунственный момент поэмы, с другой – Христос понимается как символ традиционных христианских морально-духовных ценностей. При всех возможных подходах к образу Христа следует учитывать, в первую очередь, его место и функцию во внутритекстовой логике произведения, а потом соответствие образа Христа «Двенадцати» всему контексту блоковского творчества, а также общекультурному контексту. Кроме того, нужно избегать попыток упрощения образа Христа. Образ Христа многозначен и противоречив больше всех других образов, которые составляют художественную структуру «Двенадцати». В нём пересекаются и конкурируют между собой разные смысловые планы – религиозно-этический, фольклорно-мифологический, социально-исторический. Как задано в чёрно-белом контрасте увертюры поэмы, символизирующем трагическую раздвоенность революционного мира, текст поэмы состоит из противопоставленных друг другу на разных уровнях элементов. Столкновения противоположностей наблюдаются также в характерах персонажей. Образ Христа также противоречив.

Хотя сам Блок после окончания «Двенадцати» задал себе вопрос: «А надо Другого?» (ЗК, 389), появление Христа, как справедливо утверждает Магомедова, подготовлено всей художественной логикой поэмы. Прежде всего, появление Христа мотивировано темой святости или темой религиозности. Можно называть стихи из поэмы вплоть до её финала, относящиеся к этой теме: «Чёрная злота, святая злота» (1); «Эх, Эх, без креста» (2); «Пальнём-ка пулей в Святую Русь» (2); «Мировой пожар в крови / Господи, благослови» (3); «Упокой, Господи, душу рабы твоя» (8); «– Ох пурга какая, Спасе!» (10); «И идут без имени святого» (11). Безусловно, образ Христа имеет мифологическую почву, и во всяком случае он не может быть отрешённым от смыслового поля христианско-гуманистической этики – этики сострадания, любви, признания ценности каждой человеческой жизни [Магомедова 1990: 44–45].

При этом приходится упомянуть о том, что образ Христа в поэме совсем лишён церковности, то есть официального христианского догматизма. В связи с этим напомним, что не только Евангелия, но и неевангельские тексты, в том числе «Жизнь Иисуса» Э. Ренана, которую читал Блок во время работы над поэмой, и план пьесы об Иисусе Христе, написанный под влиянием книги Ренана, – главные источники этого образа. Кстати, образ Христа в наброске пьесы явно демократизирован в ренановском духе [Найман 1996: 141], более того, тут утверждается, что «Исус – Художник» и у него «женственная восприимчивость».

Дело в том, что, во-первых, имя Христа названное в поэме, не Иисус, а «Исус», во-вторых, он «с кровавым флагом» и «в белом венчике из роз». Это, с одной стороны, Христос бытовой, народной веры, «Боженька» с иконы [Найман 1996: 145]. По народному обычаю, который Блоку должен был быть известен, иконы украшали венками из живых

¹ На тему народной театральности в «Двенадцати» написаны выдающиеся работы Б. Гаспаровым. См.: Гаспаров Б. М., Лотман М. Ю. 2000; Гаспаров Б. 1994. Ещё по поводу мотивов святочных обрядностей см.: Мерлин 1985.

или искусственных цветов [Орлов 1967: 108]. С другой стороны, это Христос из блоковской лирики, праобраз которого мы видим в ранних стихах поэта: «Вот он – Христос – в цепях и розах / За решёткой моей тюрьмы» (II, 84). Образ Христа в лирике Блока всегда отличается утратой церковности, и в его изображении чаще выделяются раскольничьи мотивы – уход из дома, распятие, самосожжение. Такой образ «распятого» Христа был свойствен поэзии Блока, поскольку для поэта миф о Христе имеет значение не столько с точки зрения мессианской, сколько как миф о вочеловечении, который заключает в себе «всечеловеческий опыт высшей, просветляющей духовности, жертвенной любви и служения человечеству, спасения его ценой страдания, смерти на кресте и воскресения к новой жизни» [Приходько 1994: 107]. Как известно, этот миф лежит в основе блоковской «трилогии вочеловечения», получая в ней переключку с жизненным путём лирического героя.

В этом плане можно говорить о сопряжении образа 12 красногвардейцев с образом Христа, идущего по главе 12 «апостолов» сквозь революционную выюгу. То есть их соединяет мотив пути, который, по замечанию Приходько, является одним из ключевых с точки зрения гностицизма мотивов христианского мифа, оказавшего значительное воздействие на темы и образы Христа у Блока [Приходько 1994: 106]. В связи с тем, что путь 12 красногвардейцев и Иисуса Христа, – это путь истории, по которому идёт весь русский народ и вся Россия, образ Христа – высочайший из лирических образов в «Двенадцати» – приобретает твёрдое эпическое начало.

Литература

- Блок Александр. Записные книжки. М.: Художественная литература, 1965.
- Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах М.-Л.: Художественная литература, 1960-1963.
- Гаспаров Б. М. Тема святочного карнавала в поэме А. Блока «Двенадцати» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994.
- Гаспаров Б. М. Лотман Ю. М. Игровые мотивы в поэме «Двенадцать» // Ю. М. Лотман. История и типология русской культуры. СПб.: «Искусство-СПб», 2002. .
- Глинин Г. Г. Автор и герой в прэмах А. Блока. Астрахан: Астраханский гос. пед. ун-т, 2000.
- Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. Л.: «Советский писатель», 1986.
- Долгополов Л. К. Поэма Александра Блока «Двенадцать». Л.: «Художественная литература», 1979.
- Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX-начала XX веков. М.-Л.: «Наука», 1964.
- Есаулов И. Мистика в поэме «Двенадцать» А. Блока // Литература в школе. М., 1998. № 5.
- Лотман М. Блок и народная культура города // Блоковский сборник IV. Тарту, 1981.
- Магомедова Д. М. Концепция «музыки» в мировоззрении и творчестве А. Блока. Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. М., 1975.

- Магомедова Д. М. Блок и Волошин (Две интерпретации мифа о бесовстве) // Блоковский сборник XI. Тарту, 1990. .
- Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: «Советский писатель», 1981.
- Мерлин В. В. «Снежная маска» и «Двенадцать» (К вопросу о святочных мотивах в творчестве Блока) // А. Блок и его окружение. Блоковский сборник VI. Тарту, 1985.
- Микешин А. М. «Двенадцать» А. Блока как романтическая поэма // Жанр и творческая индивидуальность. Вологда, 1990.
- Найман А. Русская поэма: четыре опыта // Октябрь, 1996. № 8.
- Орлов Вл. Поэма Александра Блока «Двенадцать». Страница из истории советской литературы. Изд. 2-е. М: Художественная литература, 1967.
- Приходько И. С. Мифопоэтика А. Блока. Владимир: ВГПУ, 1994.
- Пьяных М. Ф. «Двенадцать» А. Блока. Лекция. Л., 1976.
- Руднев П. А. О стихе поэмы А. Блока «Двенадцать» (Опыт смыслового анализа метрической композиции) // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сборник статей. Калуга, 1968.
- Смола О. П. «Чёрный вечер, Белый снег...». Творческая история и судьбы поэмы Александра Блока «Двенадцать». М., 1993.
- Тимофеев Л. И. Творчество Александра Блока. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1963.
- Финал «Двенадцати» – Взгляд из 2000 года // Знамя, 2000. 11. С. 190-206.
- Эткинд Е. Г. Композиция поэмы А. Блока «Двенадцать» // Русская литература. 1972. № 1. С. 49-63.

«КОФТА ФАТА»: МИФ, РИТУАЛ И АРТИКУЛЯЦИОННАЯ ФОНЕТИКА

Эта статья является попыткой истолкования одного стихотворения Маяковского в интеллектуальном контексте его времени, которое отличалось крайне распространенным интересом к мифу и к звуковой стороне стихов.¹

Не вмещающаяся в рамки того или иного литературного направления (символизма, футуризма, и др.), «Колфта фата», написанная в 1914-м году, является характерным образцом более общего примитивизма, который в так называемую «эпоху прогресса» старался вернуть искусство к мифологическим истокам, к ритуалу. Хотя и ранее вопросу о роли мифа в работе Маяковского было посвящено немало исследований, но в них мифы всегда были литературоведческими находками. Общее представление о поэте само основано на мифе о Маяковском как о *naif* и предполагает, что поэт не мог сознательно заниматься мифотворчеством. Нужно отметить, что речь здесь идет не только о мифотворчестве но и о «ритуалотворчестве». Малоизвестен тот факт, что в данном периоде этнографы четко отделяли миф от ритуала в мировых религиях. Миф представляет комплекс верований, а ритуал есть ряд действий, через которые вера входит в наш мир. В своих работах о Дионисе русские символисты Иннокентий Анненский и Вячеслав Иванов дали тщательное описание различий между мифом и ритуалом (Анненский 1894: lxvii-lxx, Иванов 1904: 19). Вслед за этнографами, они употребляли слово «культ» вместо «ритуал» в одном и том же значении. К 1914-му году уже было немало опытов включения мифа в стихи, и не только у русских символистов, которые известны как «мифотворцы» (Rosenthal 1991). И не удивляет, что те же поэты нередко старались сделать свои стихи «ритуальными» (Иванов 1974: 817). Следовательно, если бы Маяковский писал стихи на основе мифа и ритуала, он бы это делал в полном соответствии с культурным контекстом своего времени.

О МИФЕ

«Колфта фата» имеет четыре строфы. В первой строфе говорящий – «я», поэт, говорит о себе, особенно о своей одежде (на этой одежде, на заглавии стихотворения, сосредоточивается вся критика «Колфты фата» начиная с В. Брюсова). В четвертой, последней, строфе он ведет свою публику и дает ей инструкцию. Эти первая и последняя строфы представляют более ритуал, чем миф. Мифу Маяковский посвящает две средних строфы. В этом стихотворении миф находится в буквальном контексте ритуала. В средних строфах земля, обабившись, кричит, что поэт идет насиловать зеленые весны, и поэт бросает солнцу вызов, по-

¹ Посвящая эту статью светлой памяти любимой учительницы, А. Л. Горбачик, которая умела, лучше нас всех, наслаждаться говорением.

сле которого голубой цвет неба почему-то сильно акцентируется, и земля оказывается любовницей поэта. Очевидно, что все это касается космологической мифологии, но мы не находим в исследованиях никаких упоминаний об этом. В этой космической драме поэт сам играет роль flâneur'a, Дон Жуана, или фата, вссобщего, космического любовника.

В третьей строфе подразумевается, что небо и земля должны быть любовниками, но именно вызов поэта солнцу отвел эту роль. Тут высвечиваются очертания очень популярной в 1914 году мифологемы: совокупления матери-земли и отца-неба. С самого начала своих исследований фольклористы-компаративисты уделяли много внимания этой мифологеме. В 1871 году в своей очень популярной в русском переводе книге, «Первобытная культура», Эдвард Тайлор (Tylog, не путать с Taylor) писал о «неоднократно рассказанной истории» о том, как Небо и Земля являются Отцом и Матерью всего мира, а их детьми – все звери, люди, растения [Tylog 1889: т.1, 322]. Двадцать лет спустя Джордж Фрезер много писал о мифологеме совокупления матери-земли и отца-неба в своей работе «Золотая ветвь». Фрезер развил свое учение этой мифологемы в отдельном томе «Золотой ветви», который носит подзаголовок «Адонис, Аттис, и Осирис». «Адонис, Аттис и Осирис» сосредоточен на фигуре бога или полубога-героя-сына, который в своих разных ипостасях часто кастрирует отца и впоследствии становится любовником своей матери и сестер. В мифах собранных Фрезером есть сильная тенденция отождествлять землю с матерью, а небо – с отцом, добавляя к мифологеме о земле и небе фигуры сына-брата любовника и сестры-весны. Показательно, что Фрезер и каждая другая компаративистская работа того времени изучали мифологему матери-земли и отца-неба опираясь на греческую мифологию, к которой и обращаемся и мы.

Самая известная греческая версия мифологемы отца-неба и матери-земли содержится в «Теогонии» («О происхождении богов») Гесиода; строки 125–136:

*Гя же прежде всего родила себе равное ширью
Звездное Небо, Урана, чтоб точно покрыл ее всюду
И чтобы прочным жилищем служил для богов всеблаженных;
Нимф, обитающих в чащах нагорных лесов многотонных;
Также еще родила, ни к кому не всходивши на ложе,
Шумное море бесплодное, Поит. А потом, разделивши
Ложе с Ураном, на свет Океан породила глубокий,
Коя и Крия, еще – Гипериона и Напета,
Фею и Рею, Фемиду великую и Мнемосину,
Златовенчанную Фебу и милую видом Тефию.
После их всех родился, меж детей наиболее ужасный,
Крон хитроумный. Отца многомогущего он ненавидел.*

Крон станет настоящей проблемой для своего отца. Продолжается «*Теогония*» историей о том, как Гея и ее дети устроили заговор. Они задумали кастрировать первого отца, Урана. Взялся за это дело «наиболее ужасный, Крон хитроумный», который «отца многомошного [...] ненавидел». Крон отсек орган отца и бросил назад. В «*Адонисе, Атмисе и Осирисе*» Фрэзер рассматривает кастрацию отца сыном как универсальную мифологему и указывает на то, что повторяется и в самой «*Теогонии*», так как и Крон кастрировал своего сына Зевса, который в последствии стал новым богом неба [Frazer 1907: 235–38].

К 1914 году фольклористы изучили действие мифологемы матери–земли–отца–неба в славянском фольклоре [Снегирев 1837: 24, 60, 234; Афанасьев 1865: Т. 1, 126–28; Иванов, Топоров 1965: 100–109; Fedotov 1966: Т. 1, 11–15]. Как и их коллеги–компаративисты в Западной Европе они проводили параллели между славянской и антично–греческой версиями этой мифологемы. Русское и западноевропейское исследование компаративного фольклора, и именно данной мифологемы, дали материал русским деятелям искусства, театра, и литература самых разных школ. И написанные Маяковским в 1914 году стихи, в основе которых лежит мифологема мать–земля – отец–небо, вполне соответствуют общей тенденции в русской культуре, где интерес ко всякому примитиву вообще, и к этой мифологеме в особенности, был велик.

Во второй и третьей строках «*Кофты фата*» рассказывается история, которая вызывает ассоциации с данной мифологемой. Начнем с третьей строфы:

*Не потому ли, что небо голубо,
а земля мне любовница в этой праздничной чистке,
я дарю вам стихи, веселые, как би–ба–бо,
и острые и нужные, как зубочистки!*

Голубое – имя прилагательное, которое в этот период обозначало какую–то девственность в мужчине. Это подтверждает идею, что небо у Маяковского является кастратом. А как это произошло? В чем причина вопроса Маяковского, «Не потому ли, что...»? Посмотрим на два предыдущие стиха, где находится ответ.

По мифологеме ожидается, что сын кастрировал небо. В «*Кофте фата*» поэт не имеет дела с небом, а бросает вызов солнцу. Мы вполне вправе отождествлять небо и солнце. К 1914–му году этнографы–компаративисты нашли полное отождествление солнца и неба в религии примитивных народов, в особенности в религии примитивных индоевропейцев. В «*Истории*» Геродота т. 1, строки 131–132 читаем, что персы пазывали все небеса с небесными телами “Зевсом”. Историки языка в XIX веке открыли, что названия самых высших богов в индоевропейских языках, *Dyaus, Divus, Neos, Deus*, и др., вышли из одного слова, которое означало «сверкающий эфир», иными словами небо с

солнцем. В «Кофте фата» небо стало голубым в результате вызова поэта. По сравнению с Кроном, герой Маяковского кажется мягким.

Я брошу солнцу, нагло ослабившись:

«На глади асфальта мне хорошо грассировать!»

В первом процитированном стихе поэт ослабил зубы, что может напоминать «серб острозубый» с которым Крон делал свое дело. Греческое имя прилагательное кархародоус (karcharodous), буквально острозубый, которое употребил Геродот, употреблялось в основном в описаниях собак. Прimitивные греческие серпы представляли собой изогнутые обрубки дерева, на которых торчали куски кремня или обсидиана. Вещи были действительно похожи на челюсть с зубами [Theocharis 1973: 151, 194]. Следующий стих причудлив, так как он о картавости и требует, чтобы читающий картавил (скорее грассировал, но мы не будем обращать внимания на эту разницу). Слово «грассировать» должно быть произнесено картаво «грассировать» или даже «грассировать» чтобы рифмоваться с предыдущим «насиловать». Маяковскому вообще свойственно приписывать чудодейственную силу своему поэтическому голосу, и здесь его мощное грассирование адресовано бедному солнцунебу. Ключевую роль играет здесь артикуляция звуков, которая происходит в пределах человеческого рта. Подробнее об этом будет говориться в третьей части статьи, которая посвящена артикуляции.

Предыдущие две строки указывают на еще одну черту мифологии: кастрировавший сын как любовник сестры—весны.

Пусть земля кричит, в покое обабившись:

«Ты зеленые весны идешь насилывать!»

Эти строки обнаруживают сильные отголоски гомерова гимна «К Деметре», который пели во время ритуала элевсинских мистерий, и в котором Деметра (богиня которую иногда отождествляют с землей) оплакивает похищение дочери Персефоны (иногда богиня весны). В этот период было принято считать, что элизевские мистерии носили дионисийский характер [Кулаковский 1899: 89–98], и тут мы видим и дионисийский элемент в «Кофте фата», который не раз повторяется у Маяковского [Lahti: 1991, Петрова: 1993, Янгфельдт: 1993, Lahti: 1996, Lahti: 1999]. В это время Дионис был, может быть ложно, понят как ипостась Адониса, Аттиса и Осириса, особенно потому, что он был богом плодородия, которому женщины поклонялись в оргийных богослужениях.

Была версия Адониса, Аттиса и Осириса (с Дионисом) и в славянском фольклоре, где он являлся богом плодородия и любовником своей матери—земли и разных сестер. Речь идет о Яриле [Hubbs 1988: 74–77; Агапкина 1995: 250]. Ритуалы в честь Ярилы совершали весной женщины и девушки, которых описывали прилагательными «разнузданные». Ярило часто сравнивается с Дионисом, как это сделал Афанасьев в «По-

этических воззрениях славян на природу» [Афанасьев 1865: т. 1, сс.435–443; Fedotov 1966: т. 1, сс. 14–15]. В «Кофте фата» о поэте, фигуре лирического героя можно сказать, что он играет роль гибрида Адониса, Аттиса, Осириса, Диониса и Ярилы, любовника матери-земли и сестры-весны. Все ипостаси – Любовник с большой буквы. Совпадение проявляется и в том, что поэт сравнивает себя с Доном Жуаном в первой строфе. К сожалению, такой любовник должен кастрировать сияющее небо. В космических мифах другого пути к ложу матери и сестры нет.

О КУЛЬТЕ

Во второй строке третьей строфы («а земля мне любовница в этой праздничной чистке») поэт указывает на то, что эти стихи связаны с каким-то ритуальным событием. Напомним, что в своих стихах Маяковский не раз изображал поэта на фоне праздника. Это мы видим в начале «Владимира Маяковского: Трагедии» и «Флейты-позвоночника». В «Кофте фата» мы не знаем, что это за событие, почему происходит эта праздничная чистка. Хотя можем предполагать наличие каких-то ритуально-религиозных ассоциаций, которые чувствуются в прилагательном «праздничный» а может быть и в существительном «чистка».

Ответ на то, что эта за праздничная чистка, находим в первой и последней строфах. Две средние строфы описывают космические мифы о кровосмешении, а первая и последняя строфы показывают ритуальные действия. Как было упомянуто выше, в этих стихах миф находится в буквальном контексте ритуала. В первой и последней строфах доминируют элементы театральной постановки и ритуала. Так Маяковский придает «Кофте фата» облик *действия*, по-гречески, «дроменон». От этого греческого слова происходит позднее слово «драма». Такая этимология раскрывает ритуальную основу театрального действия. Идея была весьма популярной в тот период, о котором идет речь [Латышев 1899: 253; Зелинский 1909/10: 100; Harrison 1912: 42–44].

В первой строфе рассказывается о ритуальном надевании особой одежды. Любая театральная постановка, или религиозный ритуал, начинается тем же. К концу первой строфы поэт определяет местонахождение своих стихов: «По певскому мира, по лощеным полосам его/Профланирую шагом Дон Жуана и фата». Место для этой постановки-ритуала – какой-то Невский проспект космического масштаба. Тут поэт и дает себе роли-облики в этом освященном пространстве: *flanneur*, Дон Жуана, и фата. В последней строфе стихотворения, после того, как он оделся, дал себе пространство и роли, и представил мифы, поэт обращается к своей аудитории состоящей из женщин, велит, чтобы они закидали улыбками его, и говорит, что пришет эти улыбки на себя цветами. Такое отношение с аудиторией нередко встречается у раннего Маяковского, особенно в стихах «Мы», «Гимн здоровью», «Следующий

день», «Братья писатели» и «Флейта—позвоночник». Поэт говорит о себе «я» и о публике «вы». В четырех этих стихотворениях Маяковский ставит поэта перед публики на какую-то постановку, и во всех этих стихотворениях поэт руководит своей публикой.

Ритуальная практика, которую мы видим в «Кофте фата», основана на известных обрядах древнего мира. Не удивляет, что это обряды именно тем богам, о которых идет речь в мифологическом центре стихотворения: Яриле, Дионису, и богам—сыновьям, которые у Фрэзера: Адонису, Атгису, и Оссирису. Первая строка последней строфы, «Женщины, любящие мое мясо, и эта», напоминает дионисийских вакханок, которые ели сырое мясо животного, которое заменяло бога. А конечно слова «мое мясо» дают понять, что тут речь не идет ни о каком мясе и напоминает, что над обрядами названным богам, которые иногда были обряды—оргии, часто преобладала ужасающе сексуальная агрессия со стороны женских поклонниц в адрес бога или мужского существа, которое его заменяло: неодушевленного, животного, человеческого, или божественного.

В последней строке поэт обещает пришить себе женские улыбки цветами. Мы видим богов, украшенных цветами в популярных в 1914-м году в России изображениях греческих гермов. Гермы, украшенные цветами и привлекающие часто голых, нередко похотливых женщин, были популярными предметами для эротических открыток того времени и находили место и в более приличных публикациях (*Мир искусства* и др.). В народных русских богослужениях Яриле, который отождествлялся учеными того времени с Купалой, мы находим молодого человека, играющего Купалу, украшенного цветами. И в богослужении Дионису, Яриле, и Купале включался огромный фаллос, ростом в человека, сопровождающий людьми украшенными цветами [Pickard-Cambridge 1962: 137, 140—41; Афанасьев 1865: т. 1, сс. 438-444, т. 3, сс. 713, 726-728; Снегирев 1837: 13, 168—70; Hubbs 1988: 74—78]. И вообще закидывание цветами и без сопровождения фаллоса всегда использовали на примитивных ритуалах как символ женского плодородия. О каком виде плодородия мы уже знаем от мифологической части стихотворения: кровосмешении. Итак, в первой и второй строках последней строфы Маяковский пишет, «и эта/смотрящая на меня как на брата». Тут мы видим, что Маяковский совсем ввел мифологическое значение «Кофты фата» в ритуальную часть стихотворения. В последней строфе осталось толковать только улыбки, которыми женщины должны закидать поэта. Этому вопросу посвящена следующая и последняя часть этой статьи.

ОБ АРТИКУЛЯЦИОННОЙ ФОНЕТИКЕ

На основе анализа мифа и ритуала мы описывали некоторые более или менее пикантные моменты «Кофты фата», а сейчас возьмемся за формально—звуковой анализ стихотворения. Просмотрев транскрип-

цию, которая находится в конце этой статьи, видим, что звуковой доминантой в «Кофте фата» являются губные согласные [ф], [в], [п], [б], [м], а также гласный [у] и ударный [о]. Нам кажется несостоятельной методика поиска ономотопеи, потому что она предполагает несуществующую связь между звуками и значением, которая не существует. Однако существует физическая связь между звуками и их артикуляцией, которую давно изучает артикуляционная фонетика. Давно уже принято считать, что русские футуристы сосредоточивались на артикуляции [Иванюшина 2003: 200–205]. Обычно упоминают символистов, которые были сосредоточены на звуке, но вопрос не такой простой [Белый 1995]. В лингвистике это называется разница между артикуляционной и акустической фонетикой. Маяковский особенно уделял много внимания артикуляции. В своем дореволюционном творчестве он более сорока раз пишет о своих органах артикуляции: губах, языке, рте, даже целом лице, даже о целом теле. Тем более он заставляет читателя своих стихов ощущать во рту то, о чем идет речь. Мой личный любимый пример из «Человека»: «Кто целовал меня скажет, есть ли слаще слюны моей сока». Произнося вслух эти стихи, чувствуешь во рту жидкость, о которой поэт говорит. И следующие стихи «Человека» прославляют артикуляцию.

*Покоится в нем у меня
прекрасный
красный язык
«О-ГО-ГО» могу—
зальется высоко, высоко.
«О-ГО-ГО» могу—
и —охоты поэта сокол—
голос
мягко сойдет на низы.*

В стихотворении «Кофта фата» мы уже видели, как поэт заставляет своих читателей ощущать во рту то о чем идет речь, когда он заставил читателя грассировать. Главным элементом «Кофты фата» является артикуляция ее губных звуков. Губная доминанта чувствуется читающему эти стихи, и такие звуки действительно являются чаще в этом стихотворении, чем в обыкновенной русской речи (Kucera, Monroe 1968: 32–34). Такой артикуляцией Маяковский заставляет своих читателей не только «глассировать» а, как говорится, закидать улыбками поэта, иными словами заниматься с поэтом тем, чем поэт занимался с отцом-солнцем. И заметьте, пожалуйста, что в конце каждой строки последней строфы находится сильная анаграмма того, о чем идет речь.¹

Итак, мы видим, что очень немодные сегодня подходы к литературе, а именно поиск мифологических подтекстов и фонетический анализ,

¹ Обнаружил эти анаграммы Павел Лион, носитель языка. Желаящих удостовериться, что термин был в употреблении в 1914–м году, отсылаю к Engelstein.

могут дать совершенно новые толкования произведений авангардного поэта. Надо только чуть-чуть выйти за пределы стандартного понимания Маяковского и читать его стихи снова, желательнее вслух и ощущая артикуляцию. Опыт автора статьи показывает, что студенты зная об этом толковании, они охотно учат наизусть это стихотворение и на занятиях читают его с большим удовольствием.

йа сашйу с'иб'е чорныйи штаны
из бархъть гольсь м'йиво
жолтуйу кофту из тр'ох аршин закатъ
па нефскъму м'ира, па лашоннымъ пъласам йиво
пръфланируйу шагом дон жуана и фать

пустъ з'им'ла кр'ичит ф пакойи абаб'ифшис'
ты з'ил'оныйи в'осны ид'ош нас'ильвътъ'
йа брошу сонцу нагль аскаб'ифшис'
на глад'и асфал'ть м'н'е хърашо грасильвътъ'

н'и пъламу л'и што небъ гълубо,
а з'им'ла м'н'е л'убов'ниць в этъй праз'н'чнъй чистк'и
йа дар'у вам ст'их'и в'ис'олыйи как б'и ба бо
и острыйи и нужныйи как зубачистк'и

женщины л'уб'ашийи майо м'ась и етъ
девушкъ смотращъйъ на м'ин'а как на братъ
закидайт' улыбкъм' м'ин'а паеть
йа цв'итам'и нашйу их м'н'е на кофту фать

Литература

Агапкина Татьяна. Эротический аспект триоцко-купальской обрядности // Русский эротический фольклор: Песни, обряды и обрядовый фольклор, народный театр, заговоры, загадки, частушки. М., 1995.

Анненский, Иннокентий. Дионис в легенде и культе// Еврипид. Вакханки/ Пер. И. Анненского. С.Пб., 1894.

Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1865.

Белый, Андрей. Безрукая танцовщица//Московский вестник. 1995. № 1.Геродот. История.

Гесиод. Теогения. //Эллинские поэты./ Пер. В.В. Вересаева. М., 1963.

Зелинский Ф.Ф. Общий курс истории античной словестности. Пособие к лекциям, читанным студентам С.-П. Университета/ Сост. В.И. Ужинский, А.И. Афанасьев-Козлов. С.Пб., 1909/10 г.

Иванов, Вячеслав Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965.

- Иванов, Вячеслав И., Эллинская религия страдающего бога. Глава IV // Новый путь. 1904. № 8.
- Иванов, Вячеслав И. Примечания о дифирамбе // *Sobranie sočinenij*. Брюссель, 1974. т. 1.
- Иваношина, Ирина. Русский футуризм: Идеология, поэтика, прагматика. Саратов, 2003.
- Кулаковский, Юлиан. Смерть и Бессмертие в представлениях древних греков. Киев, 1899.
- Латышев В.В. Очерк греческих древностей. Пособие для гимназистов старших классов и для начинающих филологов. Часть 2: Богослужбные и сценические древности, 2-е изд. С.Пб., 1899.
- Линдгрен, Нелли. Символ матери-земли у Вячеслава Иванова и Достоевского // *Canadian-American Slavic Studies*. Т. 24 (1990), осень.
- Петрова Н.А. Мотив «флейты»: Маяковский и Мандельштам // *Литературное обозрение*. 1993. № 9/10.
- Снегирев И. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М., 1837.
- Янгфельдт, Б. "Крикотубый Заратустра": Предварительные заметки о влиянии Ницше на молодого Маяковского // *de visu*. 1993. № 7.
- Сох, George W. *The Mythology of the Aryan Nations*. Нью Йорк, 1882.
- Engelstein, Laura. *The Keys to Happiness*. Ithaca, 1992.
- Fedotov G. P. *The Russian Religious Mind*. Cambridge, MA, 1966.
- Frazer, Sir James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 3-е изд., испр. и доп.— Часть 4: Adonis, Attis, Osiris. Лондон, 1907.
- Harrison, Jane Ellen. *Themis*. Cambridge, 1912.
- Hubbs, Johanna. *Mother Russia*. Bloomington, 1988.
- Kucera, Henry, Monroe, George. *A Comparative Quantitative Phonology of Russian, Czech, and German*. Нью Йорк, 1968.
- Lahti, Katherine. *Mayakovsky's Dithyrambs*. Дисс. Ph.D. Yale University. Утв. 1991.
- Lahti, Katherine. *Vladimir Mayakovsky: A Dithyramb* // *Slavic and East European Journal*. Т. 40 (1996), лето.
- Lahti, Katherine. On Living Statues and Pandora, *Kamennye baby* and Futurist Aesthetics: The Female Body in *Vladimir Mayakovsky: A Tragedy* // *Russian Review*. Т. 58 (1999), июль.
- Rosenthal, Bernice Glatzer. A New Word for a New Myth: Nietzsche and Russian Futurism // *European Foundations of Russian Modernism*/Под. ред. Peter I. Bartha. Lewiston, ME, 1991.
- Theocharis, D. R. *Neolithic Greece*. Б.м.: National Bank of Greece, 1973.
- Tylor, Edward. *Primitive Culture*. Нью Йорк, 1889.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ НАГРУЗКА СРЕДСТВ КОММУНИКАТИВНОГО УРОВНЯ РУССКОГО ЯЗЫКА В ЗВУЧАЩЕЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПИСЬМЕННОГО ТЕКСТА

**(на материале классических ролей
О.Ефремова, О.Табакова и А.Калягина)**

Данная статья посвящена анализу соотношения единиц коммуникативного уровня в письменном художественном тексте и в его звучащей интерпретации. Работа выполнена в рамках школы семантического анализа коммуникативного уровня русского языка (основные понятия и инварианты средств описаны в [Безяева 2002, Безяева 2004]).

Наш материал – живой звучащий диалог, именно в нем максимально полно реализуются основные факторы, определяющие значения единиц коммуникативного уровня: 1) *позиция говорящего*, 2) *позиция слушающего*, 3) *осознаваемая и квалифицируемая ими ситуация*.

Коммуникативный уровень организуется понятием *целустановки*, это “языковой тип воздействия говорящего на слушающего, говорящего на говорящего, говорящего на ситуацию, либо фиксация типа воздействия слушающего или ситуации на говорящего (вопрос, требование, просьба, предостережение, возражение, подтверждение, угроза, удивление, возмущение, упрек, сочувствие и т.д.)” [Безяева 2004: 213]. Целустановка реализуется вариативным рядом конструкций, каждая из которых отличается собственным набором средств, коммуникативным значением и принадлежностью к тому или иному регистру. Семантический анализ средств коммуникативного уровня позволяет выявить инвариант значения каждого средства и его конкретные реализации в соответствии с алгоритмом развертывания значений.

Нас интересует эстетическая функция средств языка – их роль в создании художественных образов. Право формировать образ того или иного персонажа в звучащем художественном произведении (художественный фильм, художественное чтение) принадлежит актеру [Брызгу-

нова 1984], творческой языковой личности, профессионально создающей множество других различных языковых личностей в своих ролях.

Сравнения письменной основы (сценария) и ее актерской звучащей реализации (реально произнесенного текста) показывают, что ведущая роль в создании художественных образов отводится средствам коммуникативного уровня.

Работа актера по созданию образа всегда основывается на сценарии, в котором заложены и номинативный, и коммуникативный уровни. При профессиональном творческом подходе актер обязан сохранить неизменным номинативный уровень текста, на котором выстраивается развитие сюжета, и, отталкиваясь от заданной автором сетки коммуникативного уровня, имеет право изменить соотношение позиций говорящего, слушающего и ситуации, т.е. как раз то, что формирует значения этого уровня. Итак, актер модифицирует средства коммуникативного уровня языка в соответствии с собственным (и режиссерским) представлением о создаваемом образе. Хорошо известно, что один письменный текст позволяет разным актерам создавать совершенно разные звучащие образы ([Брызгунова 1984], [Коростелёва 2004]).

Осуществляя свой выбор, актер опирается на принципы той или иной школы актерского мастерства и собственную эстетическую и подчиненную ей языковую стратегию. Под стратегией актера мы понимаем совокупность предпочитаемых им средств и приемов их использования (об актерских стратегиях на материале возмущения см. [Великоборцева 2004]).

Даже тексты классических произведений претерпевают изменения при профессиональном подходе актеров [Федорова 2004]. Рассматриваемый нами в данной статье материал – экранизации русской литературной классики XIX в.: это Рудин, созданный О.Ефремовым в одноименном кинофильме, Обломов в исполнении О.Табакова (к/ф “Не-

сколько дней из жизни Ильи Ильича Обломова”) и Чичиков, сыгранный А.Калягиным (к/ф “Мертвые души”). Мы позволили себе сопоставить звуковые дорожки фильмов непосредственно с текстами романов, так как прямая речь героев в выбранных эпизодах была перенесена в сценарии в том виде, какой ее представили романисты.

Известно, что режиссеры и актеры чаще руководствуются принципом пиететного, уважительного отношения к классике, что, по общепринятому мнению, ограничивает свободу актера в основном фонетическими (сегментными и суперсегментными) языковыми средствами. Общая тенденция здесь – “осовременивание” речи, замена устаревших и письменных структур на более “живые”, свойственные сегодняшнему дню. Однако, как видно из нашего анализа, актеры модифицируют классический текст больше, чем это можно ожидать. Мы покажем, как в процессе работы по формированию образа средства коммуникативного уровня письменного текста трансформируется в зависимости от методов и целей актера.

Причины появления разного рода коррекций письменного текста-основы (сокращение, замена и внесение различных элементов коммуникативного уровня (частицы, междометия и т.п.), коммуникативное дублирование, изменения, вызванные появлением в звучащем тексте интонации, и др.) заключаются в стремлении исполнителя по-своему расставить акценты в тексте, максимально ярко и естественно выразить эмоции, убедительно имитировать неподготовленность речи, а также в желании наполнить текст теми смыслами, которые кажутся актуальными при создании определенного образа, и подать их в соответствующей характеру персонажа форме.

Обратимся к работе с текстом-основой каждого из трех рассматриваемых актеров.

Сравнение текста романа И.С.Тургенева “Рудин” и звуковой дорожки фильма демонстрирует склонность О.Ефремова, исполняющего главную роль, избегать эмоциональных элементов, дублирования, «длиннот» в речи. Так, например, в фильме не встречается ничего, подобного многословным репликам реакции, присутствующим в романе (Боже мой! Боже мой! – возразил Рудин, – это жестоко! Так скоро!.. Такой внезапный удар! /.../ – Стало быть, она считает меня за обманщика! Чем я заслужил это? и т.п.). Рудин Ефремова до предела краток и сдержан, на месте восклицаний в его речи звучат невыразительные, на первый взгляд, высказывания, интонированные с ИК-1* (нейтральный

1

1²

ввод информации): Стало быть, / она считает меня за обманщика... Но именно такое отсутствие выразительности можно считать “значимым нулем”, особой языковой стратегией актера.

Следующий пример подтверждает наш тезис. Ефремов не следует романной ремарке и вместо восклицания подает ключевую реплику диалога как тихое утверждение (ИК-1) в смягчающем повышенном фонетическом регистре, оно убедительно своей простотой:

Роман	Кинофильм
– ...вы не любите меня, а я никому не навязываюсь. – Я вас люблю! – воскликнул Рудин.	Наталья: Вы не любите меня... 1 Рудин: †Я вас люблю

Прослеживается и другая тенденция: Ефремов вносит в речь свои изблюбленные элементы коммуникативного уровня, при этом все вводимые актером средства делают его героя, оратора XIX века, более живым, естественным в звучании, более активным в коммуникации:

* Здесь и далее звездочкой отмечены средства коммуникативного уровня, инвариантные параметры которых описаны в [Безьева 2002] и названы непосредственно после средства.

ты?	
Лежнев, Михайло Михайлович? – спросил он, – разве он сосед ваш?	<p style="text-align: right;">2^н</p> <p>– Так Михайло Михайлович ↑ Ле жнев</p> <p style="text-align: center;">3</p> <p>/ – ваш сосе д?</p>

Многочисленные *так** (параметры – норма и следствие), возникающие в репликах Ефремова, дополнительно усиливают такую черту идеалиста-Рудина, как постоянное соотношение происходящего с нормой. В первых двух примерах *так* говорит о несоответствии последнего утверждения собеседника (Пигасов убежден; Пигасов ни во что не верит) норме его суждений, какой он представил ее ранее (Пигасов считает, что убеждений не существует; Пигасов доверяет только фактам), Рудин подводит слушателей к следствию о нарушении логики в высказываниях Пигасова и демонстрирует собственную безупречную последовательность мысли. В последнем примере ефремовский Рудин отмечает несоответствие полученной информации своим представлениям о норме (он не мог представить, что его старый друг находится недалеко) и показывает, что говорящий задумался о следствиях из этого (не ясно, какова будет после серьезного разрыва возможная встреча с Лежневым).

Следующий пример внесения дополнительного *да** (идея адекватности/неадекватности ситуации) в реплику Рудина свидетельствует о склонности Ефремова маркировать проверку получаемой информации на соответствие ситуации, такая черта мыслительного и речевого поведения является устойчивой характеристикой многих героев актера:

Роман	Кинофильм
– Мне кажется, трагическое в любви – это	Наталья: Разве трагическая любовь не несчастная?

	Ильича Обломова”
Куда же ты? – вдруг спросил Об	<u>6</u> <u>6</u> Ну. / куда же ты?
Ты никогда ничего не знаешь.	<u>4</u> <u>4</u> Понятно, / ты ничего никогда не знаешь.

В первом примере *ну* вносит дополнительное значение ожидания говорящим определенных действий от слушающего (Обломов ждет, что Захар останется выслушивать его ворчания, а Захар уходит), *ИК-6** (параметр привлечения внимания к названной и не названной информации) отсылает к невербализованным значениям, известным собеседнику (Захар, по мнению Обломова, знает, что Обломов хочет, чтобы он остался, но специально не делает этого). Оба средства, использованные актером, показывают зрителям, что подобный диалог не впервые происходит между баринем и слугой и является для них особой формой постоянно-противостояния.

Расхождение позиций говорящего и собеседника подчеркивается во втором примере с помощью *ИК-4** (параметр соотношения). Интересно, что интонация Табакова оказывается здесь “правдивее” слов кино-Обломова: контактоподдерживающее *понятно* приобретает в таком оформлении противоположное значение (герою Табакова понятно не то, что сообщает слуга, а то, что их позиции, как всегда, расходятся).

В следующем примере *ИК-4* с удлинением гласного центра и *так* маркируют несоответствие ситуации представлениям говорящего о норме и расхождение позиций говорящего и виновного в этом несоответствии адресата; с помощью этих дополнительных средств коммуникативного уровня Табаков намекает также на небенефактивные для слушающего следствия из ситуации и превращает вопрос в угрозу:

Роман “Обломов”	К/ф “Несколько дней из жизни Ильи
-----------------	-----------------------------------

	Ильича Обломова”
- ... Чего еще?	Захар: Чего еще?
- А это что? – прервал Илья Ильич, указывая на стены и на потолок. – А это? А это? – Он указал и на брошенное со вчерашнего дня полотенце, и на забытую на столе тарелку с ломтем хлеба.	4 4 4 Обломов: Так.../ А это что, / у стола ?
- ...У меня и блохи есть! – равнодушно отозвался Захар.	- У меня и блохи есть.
- Разве это хорошо? Ведь это гадость! – заметил Обломов.	2 – Это же га дость!

Добавим, что если сравнить эффекты добавления одного и того же *так* у Ефремова и у Табакова, ясно очерчивается разница не только образов Рудина и Обломова, но и языковых стратегий самих актеров. *Так* ефремовского героя рассудочно, оно отмечает следствие и расхождение с нормой как факт, как одно из звеньев логической цепочки, в то время как табаковский Обломов эмоционально выражает свою оценку обнаруженного расхождения с нормой, осложняет ее негативной оценкой расхождения своей позиции с позицией собеседника, а также своеобразно угрожающе окрашивает информацию о следствии.

Отметим еще одну черту стратегии Табакова – он часто усиливает смыслы в репликах своих героев с помощью коммуникативного дублирования (Ефремову эта черта не свойственна). Так, например, в послед-

ней реплике *же** (Это же гадость!) говорит о том, что нечто должное не имеет места. В короткой реплике Обломова это значение накладывается на значение частицы *это**: имеет место нечто недолжное. Получается коммуникативное дублирование смыслов, которое придает речи героя Табакова большую эмоциональность.

И последнее замечание, касающееся приведенного примера. Табаков последовательно избегает употребления *ведь** (расчет на общую информационную базу, единство знаний, представлений говорящего, слушающего и социума) в речи своего Обломова:

Роман "Обломов"	К/ф "Несколько дней из жизни Ильи Ильича Обломова"
Ведь это гадость! – заметимов.	2 – Это же га дость!
– Ведь ты же изломал. Ни подумаешь!	3 – Ты ж изломал.

В первом случае значение *ведь* (в романе Обломов отсылает слугу к общим представлениям о том, что блохи – гадость) заменяется упомянутым сочетанием *это+же* (Обломов в фильме указывает на то, что Захар должен знать, что блохи – гадость, должен стыдиться их, избавляться от них, а он не только не делает этого, но почти с гордостью констатирует их наличие). Таким образом, речь героя И.А.Гончарова звучит примиряюще: он акцентирует то общее, что объединяет его со строптивым слугой; герой Табакова, наоборот, подчеркивает обнаруженное противоречие, усиливая тем самым давление на собеседника, он более резок. Так проявляется здесь одно из ключевых свойств Табакова-актера – его любовь к контрастам, стремление не сгладить, а обострить ситуацию.

<p>– Не затрудняйтесь, пожалуйста, не затрудняйтесь. Пожалуйста, проходите.</p> <p>– Нет уж, извините, не допущу пройти позади такому приятному, образованному гостю.</p> <p>– Почему же образованному?.. Пожалуйста, проходите.</p>	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center; width: 50%;">1</td> <td style="text-align: center; width: 50%;">6</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">– Ой, Господи... / Ну-ну не за-</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">2</td> <td style="text-align: center;">6</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">трудня йтесь, пожалуйста, / ну кх /</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">2</td> <td style="text-align: center;">2</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">ну пожа луйста, / проходите!</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">– Нет уж нет, извините, не допущу</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">пройти позади такому приятному,</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">образованному гостю.</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">2</td> <td style="text-align: center;">2</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">2</td> <td style="text-align: center;">6</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">– Ойх. / Го споди! / Ну-ну / ну</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">2</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">почему же образованному?! / Ну я</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">2</td> <td style="text-align: center;">2</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">прошу вас, / проходите, пожа-</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">луйста.</td> </tr> </table>	1	6	– Ой, Господи... / Ну-ну не за-		2	6	трудня йтесь, пожалуйста, / ну кх /		2	2	ну пожа луйста, / проходите!		– Нет уж нет, извините, не допущу		пройти позади такому приятному,		образованному гостю.		2	2	2	6	– Ойх. / Го споди! / Ну-ну / ну		2		почему же образованному?! / Ну я		2	2	прошу вас, / проходите, пожа-		луйста.	
1	6																																		
– Ой, Господи... / Ну-ну не за-																																			
2	6																																		
трудня йтесь, пожалуйста, / ну кх /																																			
2	2																																		
ну пожа луйста, / проходите!																																			
– Нет уж нет, извините, не допущу																																			
пройти позади такому приятному,																																			
образованному гостю.																																			
2	2																																		
2	6																																		
– Ойх. / Го споди! / Ну-ну / ну																																			
2																																			
почему же образованному?! / Ну я																																			
2	2																																		
прошу вас, / проходите, пожа-																																			
луйста.																																			

Часто встречающееся в речи героев Калягина *ой*/ойх* вводит идею неготовности говорящего к имеющему место развитию событий, которые затрагивают его интересы, примечательно, что эта неготовность иногда наиграна, а иногда искренна, но в другом плане. Двусмысленность калягинских высказываний – одна из ведущих черт его языковой стратегии, она заключается в том, что чаще всего одна из трактовок, “верхний слой” высказывания, предназначена для восприятия непосредственно собеседником, второе же дно, более глубокие смыслы рассчитаны на понимание третьих лиц или зрителей. Так в нашем примере неготовность Чичикова к изысканной любезности хозяина, к его приятному вниманию в адрес гостя мнимы, но именно так воспринимает *ой(х)* Чичикова Манилов. Другое, истинное значение этого *ой(х)* – неготовность Чичикова к такой излишней и глупой задержке, из-за которой

Внося в реплику дополнительные средства коммуникативного уровня, Калягин насыщается ее семантически: это уже не только удивленное возражение, но и одновременно оценка слушающего. Так реализуется калягинская стратегия двуличности: Коробочка видит в реакции Чичикова первое, свою же критическую оценку собеседницы Чичиков-Калягин предназначает для зрителей. Междометное *о** отмечает мену предположения говорящего на знание (Чичиков подозревал, что Коробочка может не понять его, но не предполагал в ней такой тупости, которую она продемонстрировала). Первое значение *ну*, воспринимаемое Коробочкой, – Чичиков не ожидал, что мертвые могут пригодиться в хозяйстве, не думал об этом; другой смысл, заключенный в *ну* и доступный внимательному зрителю, частично дублирует *о* – Чичиков не ожидал такого нелепого аргумента, такой глупости от собеседницы. Инвариантные параметры “фирменного” калягинского *нда* связаны с неадекватностью позиции слушающего ситуации, с точки зрения говорящего. Здесь признание неадекватности – это не только мнение героя, так же думает и зритель, к его пониманию апеллирует актер: назализация *н* маркирует соотнесение ситуации с понятием общепринятой нормы (Чичиков негативно оценивает необходимость иметь дело с Коробочкой, умственные способности которой резко отличаются от нормы в худшую сторону).

Основываясь на гоголевской трактовке ситуаций, Калягин те смыслы, которые переданы в романе словами автора, преподносит с помощью средств коммуникативного уровня звучащего языка. Имплицитные, не выраженные лексически, оценочные смыслы часто подаются у Калягина в таком “свернутом” виде коммуникативных конструкций. Однако в высказываниях его героев намечается и противоположная тенденция – нанизывание коммуникативных синонимов.

(актера, с одной стороны, и его персонажа с определенными речевыми характеристиками, с другой).

Материал нашего исследования позволяет отметить следующие особенности актерской работы с текстом:

- 1) О.Ефремов в целом идет ближе к тексту-основе, чем О.Табаков, предпочитающий импровизацию, и “коммуникативно агрессивный” А.Калягин, который насыщает текст роли многочисленными непрописанными в сценарии средствами коммуникативного уровня. По сравнению с О.Табаковым и А.Калягиным О.Ефремов более склонен игнорировать, исключать из реплик различные средства выражения коммуникативных значений, заложенные в письменном тексте.
- 2) Используемые О.Ефремовым элементы коммуникативного уровня и исключения из текста сценария проявляют склонность актера к лаконичным рационалистическим высказываниями, в которых говорящий подчеркивает собственный уровень компетенции (свое мнение и знание нормы), но одновременно активно апеллирует к собеседнику. В романе говорится о свойственном Рудину “сдержанном и значительном выражении”; можно сказать, что О.Ефремов делает его более сдержанным и менее значительным. Ефремовский Рудин очень близок к тургеневскому, но чуть более коммуникативен, и, следовательно – “человечен”.
- 3) Обращаясь к тексту-основе, О.Табаков делает высказывания своего героя и сам образ более яркими за счет своей приверженности к контрастным средствам, благодаря стремлению обострить противоречия. В речи О.Табакова важную роль играет интонация, которая наполняет высказывания дополнительными смыслами, часто даже не предполагаемыми в тексте письменном. Нередко фонетические средства актера противоречат семантике других единиц коммуникативного уровня, спорят с ними; в других случаях они подчеркивают и усиливают их значения, как, например, при частом выражении высокой степени эмоций. В

итоге табаковский Обломов существенно отличается от героя И.А. Гончарова “накалом страстей”.

4) В работе с текстом реплик А.Калягин с помощью разнообразных частиц и междометий реализует свою речевую тактику неискренности, “двуслойности”: разводит смыслы, предназначенные для собеседника, и смыслы, рассчитанные на зрителя. Актер демонстрирует тенденцию смягчать целеустановки и усиливать эмоциональность высказываний. С одной стороны, ему свойственно усиленное коммуникативное дублирование, с другой, – “свертывание” коммуникативных значений. Чичиков получился у А.Калягина демонстративно очерченный, больше гоголевского, подчеркивающим свою настроенность на собеседника и умело скрывающим истинное отношение к ситуации.

Литература

Безяева М.Г. Семантика коммуникативного уровня звучащего языка, М., 2002.

Безяева М.Г. Ситуация как компонент коммуникативного значения // Вопросы русского языкознания. Вып.11. Аспекты изучения звучащей речи. М., 2004.

Брызгунова Е.А. Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи, М., 1984.

Великоборцева О.В. К вопросу о языковых стратегиях актеров (на примере выражения негативных эмоций в ролях О.Ефремова, О.Табакова и А.Калягина) // Слово. Грамматика. Речь. Вып.6. М., 2004.

Коростелева А.А. О роли коммуникативных средств в формировании двух образов одного персонажа // Слово. Грамматика. Речь. Вып.6. М., 2004.

Федорова О.В. Тексты переводов трагедии Шекспира “Гамлет” и их интерпретация в театральных постановках 50-90-х годов // Вопросы русского языкознания. Вып.11. Аспекты изучения звучащей речи. М., 2004.

«ПОСТУПОК-СЛЕДСТВИЕ» В ВОСПРИЯТИИ НОСИТЕЛЕЙ РУССКОГО И КОРЕЙСКОГО ЯЗЫКОВ, ИЛИ «ЗАКОН БУМЕРАНГА» В ДВУХ КУЛЬТУРАХ

В культуре (литературе, кинематографе и других видах искусства) разных стран мира тема «поступок и его следствие», «проступок и ответственность за него», «действие и его последствие», «деяние и возмездие» не является редкой. И вполне естественно, что в разных культурах представления о том, что есть проступок, что есть наказание, какова должна быть мера ответственности за содеянное в зависимости от его тяжести, очень различны.

В наше время, в условиях глобализации, когда время замкнутых, изолированных, с набором непререкаемых для их носителей ценностей культур, прошло, происходит активное взаимопроникновение культур, и следовательно, их взаимовлияние. Последнее неодинаково сказывается на носителях отдельных национальных культур. «Не всякий человек и не всегда извлекает из одних и тех же проживаемых ситуаций однородный опыт»¹. Одни привержены своей культуре, и знакомство с другой культурой мало что меняет в их мировоззрении. Так происходит со многими представителями более старшего поколения. Что же касается молодёжи, то она более податлива: хотя с детства она впитывает родную культуру, но уже в школе и университете знакомится с культурой других стран, и это сильно сказывается на её менталитете. Изменения в менталитете у молодого поколения под влиянием других культур становятся очевидными в работе с группами, включающими студентов разного возраста (например, при обучении в аспирантуре, где диапазон возраста представлен от от 23 до 60 лет).

Известно, что при знакомстве с «чужой» культурой и менталитетом очень важна «доброжелательность и объективность анализа при той предпосылке, что каждый народ видит всё бытие в целом, и ничьё видение не выше и не ниже, а все они неподменимы и необходимы человечеству. Могут быть различия в историческом уровне развития каждой культуры, но не в её возможностях»². Идеалом является не высокомерие по отношению к другой культуре, а такой подход, когда опыт другой культуры может оказаться существенней и содержательней, чем опыт культуры «родной». И с этой точки зрения знакомство с любой культурой поучительно и обогащает. Однако к восприятию культуры (как своей, так и чужой) нужно готовить. Без интерпретации концепции произведения, будь то литература, кино или что-то ещё, произведение становится «вещью в себе».

Главная цель данной статьи – показать на конкретном материале результаты взаимовлияния двух культур в эпоху глобализации, то, к

¹ Рождественский Ю.В. Введение в культурологию: М., 1996, с. 182.

² Гачев Г. Национальные образы мира: Москва, 1988, с. 45.

каким сдвигам в менталитете, в обыденном сознании это приводит. Предметом анализа является «отношение к проступку человека в обществе» в двух разных культурах (русской и корейской). Материалом для анализа послужили произведения русской литературы, их экранизации и один корейский художественный фильм.

В настоящее время в Южной Корее, в различных социальных слоях и в обществе в целом, не говоря уже об университетской среде, существует большой интерес к русской культуре, литературе, особенно к творчеству таких писателей, которые ставят и решают нравственные проблемы. Интерес этот как является данью мировой славе классики русской литературы (Ф. Достоевский, Л. Толстой, А. Чехов и др), так и отчасти связан с трагическими фактами самой корейской истории, особенно XX века, – разделом Кореи на Север и Юг, гражданской войной, которые подняли много нравственных вопросов: о смысле жизни, о предательстве, праве на убийство и т.д. Поэтому произведения, в которых есть нравственная проблематика, анализ внутренней жизни человека особенно притягивают корейского читателя. Кроме литературных произведений на эту тему, в круг интересов учащихся входит и российское кино, особенно экранизации классических произведений, с которыми (экранизациями) они имеют возможность знакомиться, находясь на учёбе в России. Российское кино пользуется успехом и в самой Корее, что вызвано тем, что само современное корейское кино находится на подъёме, становится всё более известным в мире и в России, получает призы на международных конкурсах (достаточно назвать, например, фильм «Оазис», получивший приз Каннского фестиваля, фильмы Ким Ги-Дока и др.).

Всё это обуславливает популярность видеокурсов русского языка с использованием русских художественных фильмов, в том числе экранизаций литературных произведений. Проведение занятий с использованием фильмов может преследовать самые разные цели: страноведческие, культурологические, литературоведческие и собственно языковые (если в центре внимания будет литературная основа сценария), чисто художественные (исследование особенностей разных видов искусства – литературы и кино, например). Ещё одной целью, которая может быть поставлена в ходе такого курса, может стать установление общности и различий в менталитете¹ двух наций. Анализ расхождений и точек соприкосновения в разных культурах ценен и тем, что он, выводя за рамки простого знакомства с фактами русской культуры, открывает другой «образ мира». «Нас интересует не национальный характер, а национальные воззрения на мир, не психология, а, так сказать, гносеология, национальная художественная «логика», склад мышления: какой «сеткой координат» данный народ улавливает мир и, соответственно, какой космос (в древнем смысле слова: как строй мира, миропорядок) выстраивается перед его очами. Этот особый «поворот», в котором предстаёт бытие данному народу, – и составляет национальный образ мира»².

¹ Понятие менталитета – широкое и неоднозначное, оно трактуется по-разному. Мы разделяем следующее определение: это – «глубинные структуры культуры, исторически и социально укоренённые в сознании и поведении многих поколений людей, объединяющие в себе различные исторические эпохи в развитии национальной культуры» – См.: Кравченко А.И. Культурология: Словарь. – М.: Академический проект, 2000, с. 343.

² Гачев Г. Национальные образы мира : М., 1988, с. 44.

Контрастивное сопоставление продуктивно. Оно вызывает больший интерес, чем изучение произведения изолированно, даёт возможность глубже и более всесторонне понять особенности и своей культуры. Народы «ходят по разной земле и разный быт и историю имеют, – т.е. из разной почвы вырастают, а отсюда ценности, общие для всех народов (жизнь, хлеб, свет, дом, семья, слово, стихотворение и т.д.) располагаются в различном соотношении. Эта особая структура общих для всех народов элементов (хотя они и понимаются по-разному, имеют свой акцент) и составляет национальный образ, а в упрощённом выражении – модель мира».¹

Различие моделей мира, или национальных образов, у разных народов связано с различиями в их менталитете и выявляется в сопоставительном анализе. Примером сопоставительного курса, целью которого является контрастивное изучение понятия «поступок-следствие», может служить курс, построенный на трёх произведениях русской литературы («Преступление и наказание» Ф. Достоевского, «Калина красная» В. Шукшина, «Утиная охота» А. Вампилова) или трех соответствующих русских кинофильмах с одноимёнными названиями (за исключением фильма по пьесе А. Вампилова, который назван «Отпуск в сентябре»). Для контрастивного анализа привлекается корейский кинофильм «Семья». Такой отбор связан с тем, что, на наш взгляд, все произведения в качестве проблематики имеют тему «проступок-следствие». Чтение русской классики в ряде случаев может быть заменено ее кинематографическим воплощением², так как все три фильма адекватно отражают содержание литературного источника. Режиссёры (Л. Кулиджанов – «Преступление и наказание», В. Мельников – «Отпуск в сентябре», В. Шукшин – «Калина красная») уважительно отнеслись к тексту, стараясь передать концепцию автора по возможности точно, а один из режиссёров является также самим автором и повести и сценария фильма (Василий Шукшин). Эти экранизации по художественной силе сравнимы с первоисточниками.

Вместе с преподавателем учащиеся определяют основную проблематику данных произведений. Эта проблематика мысленно проецируется ими на родную культуру, т.е. учащиеся прогнозируют судьбу героя в данных обстоятельствах так, как если бы события происходили в их родной стране. Удачей можно считать такое положение, когда по данной проблеме есть произведение и в родной культуре учащихся (литературе, кинематографе), как в нашем случае (кинофильм «Семья»).

Перейдем к конкретному анализу восприятия корейскими учащимися указанных произведений.

Герой романа Ф.М.Достоевского предстаёт перед глазами корейских учащихся так. Раскольников убил человека и по решению суда идет на каторгу. Ф.Достоевского в первую очередь интересовала внутренняя жизнь героя, и поэтому наказанием являются нравственные страдания совершившего преступление, а его судьбу (жизнь или смерть) решает суд. Представителям же корейской культуры такое наказание кажется

¹ Там же, с. 47.

² Это связано с недостаточным уровнем владения языком для восприятия таких сложных по проблематике текстов в оригинале. В этом случае приходится ограничиваться чтением классики на родном языке.

недостаточным, в Корее, по мнению слушателей курса, Раскольников был бы осуждён более строго, он был бы приговорён или к смерти, или к пожизненному заключению. Мера наказания за убийство человека в конфуцианском обществе (а корейское общество является обществом такого типа) была и есть более строгая. Далее, учащимся не до конца понятен мотив преступления, мотивировка убийства, а именно то, что у Раскольникова главным мотивом преступления была не помощь бедным, как они полагают, а его ложная идея. В этом сказалось влияние новых прагматических идей, возникших под влиянием западной, американской культуры (деньги как главный мотив). Различается и восприятие состояния Раскольникова после совершения преступления: то обстоятельство, что он мучается после убийства, приводит Раскольникова, по мнению учащихся, к осознанию того, что он совершил «нехороший поступок», неблагое дело, ибо после хорошего дела (как им, по мнению студентов, он считал его вначале, ведь на старухины деньги можно было бы совершить много добрых дел и помочь бедным) человек должен испытывать удовлетворение и радость, а не страдание. Не всем студентам были ясны страдания Раскольникова из-за «провала» его идеи «стать сверхчеловеком». Мотив «делать добро другим людям» оказался понятнее для корейских учащихся, чем умозрительно-философская идея, положенная Раскольниковым в основание своей теории («тварь я дрожащая или право имею?»), которую многие корейские учащиеся называли «странной» (и даже «параноидальной»). Самоочевидность того, что человек не имеет права на убийство, и «тварь» – тот, кто убил, а не тот, кто не убил (тогда как, в рассуждении Раскольникова все наоборот), неприятие убийства одним человеком другого человека, какой бы ни была мотивация, осуждение убийства человека как страшного греха в большой степени связано в Корее с влиянием конфуцианства. У русских понимание убийства как греха связано с христианством.

Как воспринимается корейскими учащимися произведение В.Шукшина? У Василия Шукшина герой, Егор Прокудин, искренне раскаивается, готов начать новую жизнь и начинает ее, но криминальный мир не отпускает его и лишает жизни. Герой хочет жить, но погибает. Криминальное прошлое, прошлые «плохие поступки» возвращаются к нему. Здесь учащиеся находят глубокий философский смысл, созвучный морали, принятой в корейском обществе: человек должен быть ответствен за свои поступки. Если в соотношении добра и зла, совершённых человеком, мера зла оказывается больше, тогда мера наказания должна быть выше. Учащимся доступно понимание всей меры трагичности образа Егора Прокудина, потому что возмездие настигает героя в момент, когда он наконец обрёл смысл жизни, понял, в чём состоит «радость души». По мнению корейских учащихся, есть и другая причина гибели главного героя В. Шукшина, мысль о которой у русского читателя возникает, как кажется, значительно реже: нельзя простить предательство, даже если речь идёт о криминальной среде, ибо человек, решивший порвать с преступным миром, вышедший из игры, становится потенциально опасным для остального криминального мира, так как знает правила игры и является носителем информации об этой среде. Для «другого мира» (а криминальная группа – тоже «мир», общество) он предатель, поэтому судьба его предрешена. Авторский приговор, как его понимают в большинстве своем русские читатели, мотивирован скорее

тем, что герой совершил предательство прежде всего по отношению к себе, потому что вступил на воровской путь, перейдя грань, которую человек, как существо, обладающее нравственностью (наделённое критериями добра и зла, дозволенного и недозволенного и т.д.), не должен переходить. Для корейских же учащихся, воспитанных в духе конфуцианской морали, герой заслуживает гибели потому, что преступление против общества – более тяжкое, чем проступок перед собой.

Оригинально восприятие носителями корейской культуры и героя Александра Вампилова, Виктора Зилова. У драматурга герой не совершил явного преступления, он не убийца, не вор, он просто ведет аморальный образ жизни, пренебрегает своим долгом перед обществом (в том числе и перед собой). Следствием этого становится его решение расстаться с жизнью. Герой подвергает себя строгому суду совести и приговаривает себя сам (решает покончить с собой). Однако автор оставляет его жить, не даёт ему умереть. В оценке финала пьесы мнения корейских учащихся разошлись: одно мнение связано с конфуцианской традицией, другое – с современностью, с влиянием западной, в частности американской, культуры. Первое мнение совпадает с авторской концепцией, заключающейся в том, что герой, подвергший себя такому испытанию, тем самым как бы искупает свои проступки и прошлую жизнь, он способен к моральному возрождению, может исправиться и заслуживает прощения. Однако студенты сделали существенное добавление: жизнь героя не будет безоблачной, за его аморальную жизнь пострадает (заболеет или умрёт) он сам или кто-то из его семьи. Таково понимание моральной ответственности человека за свои действия, идущее от конфуцианства: аморальная жизнь влечёт за собой возможность гибели. Другое мнение связано с влиянием американского «хэппи энда» на корейскую культуру, а также объясняется фактами самой корейской истории: корейцы, уставшие от войн (с Китаем, Японией, гражданской войны с Севером) и лишения, сопряжённых с ними, приветствуют счастливый конец, поэтому автор, по их мнению, оставляет героя жить, чтобы утешить читателей, не желая их расстраивать. Александр Вампилов, действительно, всегда думает о читателе и, если это не противоречит логике развития образа, заканчивает пьесы оптимистично, даёт героям шанс, а читателю или зрителю – надежду. Есть здесь и психологический момент – общечеловеческое желание благополучного исхода.

Вопрос, который стоит в центре обсуждения этих трех произведений, можно поставить так: почему получается, что тот, кто хочет умереть (персонаж А. Вампилова), остаётся жить, тот, кто хочет жить (Егор Прокудин В. Шукшина), умирает, а убийца (Раскольников) несёт кару в виде нравственных мучений?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно вернуться к истокам этих трех трагических судеб. В чём вина, проступок этих людей? Все они приняли ложное представление о цели жизни. В основе их жизненного credo – ложное основание.

У Раскольникова это ложная идея, что великий человек – это тот, кто больше всех убил. Он хочет проверить, можно ли убить человека легко, без внутренних страданий. Не случайно он после убийства говорит: «Я ведь только попробовать хотел...». Этот «тест» он не выдерживает, он мучительно страдает. Ложная в своей основе идея приводит к неправильному поступку. Сам ход мысли Раскольникова чужд и неясен

носителю корейской культуры, который с молоком матери впитывает чувство «коллективизма» и «ценности любой человеческой жизни».

У персонажа Василия Шукшина – ложное представление о «празднике души», которое приводит его в криминальный мир. Праздником он поначалу считает веселье, которое сопряжено с внешними атрибутами праздника: вином, лёгкими связями и лёгкими деньгами. Это поверхностное представление, ложное, это не праздник, а видимость праздника. Не сразу приходит к нему прозрение, настоящее понимание смысла жизни (что праздник – это любимое дело, труд, мужская дружба, преданная чистая любовь). Но содеянное ранее, его преступная жизнь оказывается для него роковой. Прошлые проступки возвращаются к нему. «Нравственность есть правда», – считал Василий Шукшин. В.Шукшин судит своего героя с точки зрения правды жизни: каждый человек, совершая определённый поступок, осуществляет нравственный выбор, который отражается на его будущем. Наказание за ошибку (неверный выбор) следует неотвратно. Такая оценка очень близка корейским учащимся, потому что согласуется с корейской моралью: человек, причинивший вред обществу, совершивший преступление против него, хотя бы и раскаявшийся, должен поплатиться жизнью (в назидание другим), ибо человек, совершивший преступление против общества, подрывает его устои. А конфуцианская мораль направлена на укрепление общества, на сохранение порядка в нём, и всякий, кто посягает на это, достоин строгого наказания.

Герой Александра Вампилова также имеет ложный идеал, который олицетворяет для него в пьесе охота. В стремлении жить необычно, выйти за рамки привычной, обыденной жизни он близок к герою В. Шукшина (с той лишь разницей, что Егор Прокудин не знает, в чём состоит праздник жизни, он методом проб и ошибок, который приводит его в конце концов в тюрьму, ищет его, а для персонажа пьесы А. Вампилова радость жизни – это *утиная охота*). Он не вор, не уголовный преступник. Но для него не свято то, что свято для других – работа, любовь, дружба, семья. Он предаёт свою любовь (жену), предаёт память отца (не едет на его похороны), цинично относится к работе, ёрничает с друзьями. Происходит подмена настоящей жизни на ненастоящую (утиную охоту). Реальной утиной охоты в пьесе нет, о ней только говорят, это знак ложного идеала, и нужна она А. Вампилову только для того, чтобы подчеркнуть пагубность и опасность ложного идеала героя, который морально деградирует. Его идеалом является официант Дима, аморальный тип, который умеет хорошо убивать, метко стрелять в уток (убивать живность), и это является единственным его «достоинством». Такая психология глубоко чужда носителям корейской культуры, в которой можно поступиться всем, но нельзя «ослушаться» традиций.

Корейские учащиеся приходят к выводу об опасности ложных идеалов, ибо ложные идеалы «сильны»: они приводят к преступлениям или проступкам, уводящим человека с правильного пути, могут сломать жизнь и даже привести к гибели. И за это рано или поздно обязательно приходит расплата, наказание, ведь все три персонажа преступили нормы морали.

В восприятии корейских учащихся есть некоторые противоречия. Говоря, с одной стороны, что Раскольников заслуживает более строгого наказания, они тем не менее не «осмеливаются» критиковать решение суда, потому что наказание назначил «компетентный орган», и мера нака-

зания – это компетенция суда. Национальные различия связаны с различием в юридических законах и их применимости к данному конкретному случаю. Однако, если отвлечься от данного произведения, то в целом многие рядовые корейцы, как молодые, так и среднего возраста, полагают, что возмездием за убийство должна быть смертная казнь. Преобладание такой точки зрения в обществе, разделяющем конфуцианскую мораль, в основе которой лежит уважение к семье и обществу, вполне закономерно. Интересно, что в доконфуцианский период мораль корейского народа была более мягкой, совершивший проступок человек прощался, если он искренне раскаялся и осознал свой проступок. Последующее же влияние конфуцианства на корейское общество ужесточило мораль, сделало её более нетерпимой к преступнику. Тут есть некоторое отличие от русской культуры, основанной на православной духовно-нравственной традиции. В частности, в православии нет такого преступления, которое нельзя было бы не простить, не искупить, особенно если человек все осмыслил и покался. Христианская православная мораль дает шанс исправиться, вновь стать человеком, даже убийце. Собственно, по этой модели и развивается образ Раскольникова в замысле Ф. Достоевского.

Что касается В. Шукшина, то, по мнению студентов, другого финала для Егора Прокудина (случись такое в корейском обществе) быть не может. В культурах конфуцианского типа преступление против общества и государства оценивается и карается очень строго. Поэтому если даже герой не погибает, то обязательно в его семье кто-то так или иначе должен понести наказание (болезнь или смерть), причём по воле судьбы или по воле неба, т.е. не обязательно от руки бывших «друзжков». Корейская общественная мораль менее склонна к прощению и вере в исправление, чем русская. Именно с этим фактом корейские учащиеся связывают более низкий уровень преступности в целом по Корее, чем в России. Страх общественного мнения, уважение к общественной морали, нежелание идти против общества, подрывать его основы – сдерживающие факторы в поведении граждан. С этим же связано и то, что на скамье подсудимых в Корее могут оказаться даже люди высокого общественного положения (не исключая президента).

Что касается А. Вампилова, то таких однозначных оценок героя, как в случае с Раскольниковым и Прокудиным, у корейских учащихся нет. Одно мнение связано с традиционным менталитетом (конфуцианство), которого придерживаются представители более старшего поколения. Оно заключается в том, что герой заслуживает наказания, причём в виде смерти. Главным мотивом такого решения является тот факт, что герой не поехал на похороны отца. Для корейского традиционного общества отец – глава рода, семьи, что предписывает обязательное почитание отца, за несоблюдение уже одного этого неписаного закона непочтительный сын заслуживает кары, сурового наказания. Другими словами, непочтительное отношение к отцу – это, с точки зрения морального закона, в корейском обществе приравнивается к криминалу в самом прямом смысле этого слова. И само государство в странах конфуцианской культуры рассматривается как одна большая семья. Неуважение к отцу проецируется на отношение к государству в целом. Второе мнение, которое чаще выражают представители молодого поколения корейского общества, связано, как было сказано, с распространением влияния американской культуры, что проявляется, в частности, в предпочтении «счастливого конца». Моло-

дежь полагает, что такой, а не трагический, мрачный, конец дает возможность избежать стресса, которого достаточно в жизни, и они не хотят «получать стрессы» еще и от искусства.

Итак, все три произведения объединяются тем, что их главные персонажи заняты поиском смысла жизни. К печальному концу их приводит ложный выбор смысла жизни: у Раскольниковова – это ложная идея, у Егора Прокудина – ложное понимание «праздника жизни», у Зилова – ложный идеал. Всех троих постигает то или иное наказание, возмездие. Что касается аналогов в корейской литературе, то оказалось, что похожее произведение в Корее найти трудно, так как произведения литературы, включающие мотив преступления, почти все окрашены идеологически (что связано с отношениями Южной Кореи с северным соседом – Северной Кореей). Однако материал для сопоставления даёт корейское кино.

В качестве наиболее яркого произведения на аналогичную тему корейские учащиеся анализируют содержание фильма «Семья» (режиссёр – Ли Чжон-Чол), напоминающий по проблематике фильм В. Шукшина «Калина красная», с той лишь разницей, что в центре фильма находится судьба женщины, попавшей в преступный мир. Героиня этого фильма (её роль исполняет актриса Чжон-Ын) познакомилась и сблизилась с молодыми людьми из криминального круга, в результате чего оказалась вовлечённой в преступную деятельность. Отбыв наказание в тюрьме (три года), она возвращается домой с твёрдым намерением начать новую, честную жизнь, порвать с прошлым и жить спокойно с братом и отцом. Но бывшие «друзья», члены банды угрожают ей мстостью. Об этом узнаёт её отец, который страдает от тяжёлой болезни и которому предстоит операция. Не надеясь на положительный исход операции и чувствуя, что он обречён, отец просит сына занять его место в семье и принять ответственность за семью на себя. Ничего не говоря своим детям, он находит главаря банды и убивает его, но при этом от руки бандита погибает и сам. Дочь не успевает предотвратить события. Здесь ярко выражена идея, что проступок или «грех» одного из членов семьи ложится на всю семью, она неотвратимо должна его искупить (в данном случае это делает отец). Идея фильма в том, что ответственность за преступление одного из членов разделяет вся семья. Каждый несёт свою долю ответственности. Дочь за свою преступную жизнь наказана потерей отца. Несёт наказание и тот, кто вовлек ее в криминальный мир. Наказаны все, кто так или иначе совершил зло.

Это очень показательное для Кореи произведение: преступление против общества и против семьи несовместимо с общественной моралью и не может остаться безнаказанным. Отец героини действует в соответствии с конфуцианскими нормами морали, как «человек действия и долга».

Подводя итоги сказанному, можно сделать вывод, что понятие «проступок-следствие» имеют в русской и корейской культурах разный смысл. В русской культуре нет такого поступка, который нельзя было бы простить, искупить. Мера ответственности за него зависит от разных обстоятельств. В корейской культуре проступок, особенно против другого человека (и в его лице против семьи и общества в целом) прощен быть не может, поэтому степень моральной ответственности человека

перед семьёй и перед обществом в корейском обществе очень высока. И это следует иметь в виду, работая в корейской среде.

Существует довольно распространённое мнение считать XXI век веком Азиатско-Тихоокеанского региона, сердцевину которого составляют страны конфуцианского культурного региона (это не только Китай, но и Япония, Южная Корея, Тайвань, Сингапур, Гонконг и др.). Более четверти человечества почитает Конфуция, ориентируясь на его учение и модель поведения. В конце XX века мир был поражён стремительными экономическими успехами, которые продемонстрировали эти страны, включая Корею. «Экономическое чудо» Кореи объясняется корейским сознанием и культурой (а не «ухищрениями экономики»). Многие учёные отмечали, что «своими экономическими успехами их страны обязаны конфуцианским ценностям, умело интегрированным как в сферу воспитания человека (личности), так и в его хозяйственную деятельность. В частности, упоминался моральный аспект предпринимательской деятельности, проистекающий из нравственного императива Конфуция»¹. Хотя формально конфуцианство не является религией (ибо в нём никогда не было института церкви), но по значимости, степени влияния на сознание корейского народа, воздействию на поведение его роль сравнима с ролью религии, а роль священников в странах конфуцианского культурного региона всегда исполняло старшее поколение и мощный государственный аппарат. Именно отсюда идёт почитание государства, общества и семьи. Это знание помогает избавиться от стереотипов восприятия, неизбежных во взаимообщении разных культур и народов. Мы все не свободны (в той или иной степени) от стереотипов в отношении другой культуры. «Этнокультурные стереотипы – обобщённое представление о поведении и манерах какого-то народа»². К сожалению, «стереотипы служат источником предубеждений и предрассудков, когда люди воспринимают другие стереотипы поведения с позиций своей культуры и меряют всё «на свой аршин»³. Преподаватель, работающий в иностранной аудитории, готов к этому несоответствию, но какова степень несовпадения культур, в чём и как проявляется – это может быть обнаружено только в процессе изучения определённых конкретных понятий. Так, анализ понятия «проступок-следствие» показывает, что в менталитете корейцев наиболее ярко проявляются две особенности. Одна из этих особенностей опирается на традицию (учение Конфуция), другая идёт из современности (влияние американской культуры). И чем моложе человек, тем в большей степени ощущается влияние последнего фактора. Однако сделать дальнейшее обобщение о возрастной зависимости, накладывающей отпечаток на восприятие другой культуры, было бы неверным. Конечно, поколения корейцев, родившиеся после Корейской войны (следствием которой стало постоянное американское присутствие в Южной Корее, и именно с этого момента началось не только экономическое взаимодействие двух стран, но и интенсивное воздействие американской культуры на корейскую, продолжающееся до сих пор – особенно в сфере языка, шоу-бизнеса, спорта, кино, общепита), воспи-

¹ Переломов Л.С. Слово Конфуция: ТПО «Фабула», Москва, 1992, с. 5.

² Сергеева А.В. Русские Стереотипы поведения. Традиции. Ментальность: Москва, 2004, с. 85.

³ Там же.

таны на американском кино и в целом лучше знакомы с американской культурой, чем старшее поколение. Тем не менее, анализ показал, что в среде молодёжи восприятие американской культуры неодинаковое. Важную роль в том, по каким моральным критериям молодёжь оценивает факты культуры (как и жизни), играет не столько возраст, сколько семья: дети из американизированных семей разделяют американские ценности, им нравится happy end. В семьях, сохраняющих национальные корейские традиции, преобладает конфуцианская мораль. Таким образом, отношение к поступку героя в основном связано с тем, какая мораль превалирует в семье (и это доказывает, что конфуцианские традиции, несмотря на американское влияние, в корейском обществе живы – институт семьи сохраняет важное значение: «ценности духовной морали ... существуют как продукт семейного воспитания»¹). Учет этих особенностей может облегчить общение и взаимопонимание представителей разных наций.

Приложение.

Результаты проведённого анализа могут быть представлены в виде таблицы.

Название произведения	Авторская (русская) оценка героя (по поступку)	Корейская оценка героя (по поступку)
Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание»	Герой виновен, подсуден. Судом осужден на каторгу. Совестью осужден на моральные страдания.	1. Герой должен пойти на каторгу (согласие с авторской позицией, потому что наказание определяет суд, компетентный орган). 2. За убийство человека герой заслужил смертную казнь.
А.В. Вампилов «Утиная охота»	Автор сохраняет герою жизнь (попытка героя свести счёты с жизнью, покончить с собой, не удалась.). Герой может духовно возродиться. Может быть прощён.	1. Согласие с авторским финалом (потому что счастливый конец лучше для читателя, чем несчастливый). 2. Герой заслужил смерть (за неуважение к отцу – он не поехал на похороны).
В.М. Шукшин «Калина красная»	Герой погибает.	Герой должен погибнуть, другого не может и не должно быть, потому что он предал всех – и в некриминальном, и в криминальном мире.

¹ Рождественский Ю.В. Введение в культурологию: М., 1996, с. 139.

Литература

- Гачев Г. Национальные образы мира: Москва, 1988.
Кравченко А.И. Культурология: Словарь. М., 2000.
Переломов Л.С. Слово Конфуция. М., 1992.
Рождественский Ю.В. Введение в культурологию. М., 1996.
Сергеева А.В. Русские. Стереотипы поведения. Традиции. Ментальность: М., 2004.

Рецензии. Обзоры

В.Г. Кульпина, В.А. Татаринов

БОЛЬШОЙ РУССКО-ПОЛЬСКИЙ СЛОВАРЬ – КОНЦЕПТУАЛЬНО НОВЫЙ ТИП ДВУЯЗЫЧНОГО СЛОВАРЯ

Рецензия на книгу: Wielki słownik rosyjsko-polski z kluczem polsko-rosyjskim. Русско-польский словарь / Jan Wawrzyńczyk, Magdalena Kuratczyk, Eliza Małek, Albina Gołubiewa, Halina Bartwicka, Andrzej Wawrzyńczyk; red. naczelny Jan Wawrzyńczyk. Wyd. I. Warszawa: Wyd. Naukowe PWN, 2004. 1360 s.

Рецензируемый «Большой русско-польский словарь с польско-русским ключом», вышедший в польском научном издательстве PWN в 2004 г., является самым репрезентативным русско-польским словарем. Одно из главных достоинств словаря – это количество словарных статей (ок. 70 тыс.) и превосходящее в два раза количество польских эквивалентов – 140 тыс. Но ценность данного словаря выходит далеко за рамки такой характеристики, как объем.

Необходимо отметить, что двуязычные словари как польско-русские, так и русско-польские, в целом, отличаются хорошим качеством проработки эквивалентности. Это качество является следствием развитости лексикографии в обеих странах, длительности традиции составления двуязычных словарей на материале русского и польского языков, и, конечно, обусловлено личным вкладом лексикографов – российских полонистов и польских русистов, в том числе и вкладом авторов рецензируемого словаря – его главного редактора Яна Вавжиньчика, а также Магдалены Куратчик, Элизы Малек, Альбины Голубевой, Халины Бартвицкой, Анджее Вавжиньчика.

Вместе с тем, на фоне общей благоприятной ситуации в польско-русской и русско-польской лексикографии во всей ее совокупности, включая аспектные (например, двуязычные фразеологические словари, словари пословиц и т.д.), отраслевые терминологические словари, успокоиться на достигнутом, уже разработанном, никак нельзя. Ведь в обоих языках стремительно «нарастают» как новые слова, так и значения у уже имеющихся в языке слов, причем неологизмы и неосемантизмы плывут потоком и на базе лексики, считающейся исконной, и на основе заимствованной лексики. Установление и презентация эквивалентности новой лексики – непростая задача для самого искушенного лексикографа. И, видимо, именно благодаря своей искушенности, опытности в лексикографическом ремесле авторы нового русско-польского словаря с этой задачей справляются.

При этом новый словарь ценен не только презентацией в двуязычном плане неологизмов и неосемантизмов, которые выхватываются прямо из гущи языковой жизни, отражающей все усложняющуюся внеязыковую действительность, постоянно требующую новых и обновленных средств номинации. Новизна этого словаря – в широкомасштабной презентации в нем имен собственных. Это названия стран и городов, имена, фамилии и персоналии исторических личностей, представителей культуры, полити-

ческих деятелей, названия разных организаций, предприятий и их сокращения, названия изделий и торговых марок. Для всей этой обширной группы имен собственных найдены эквиваленты в польском языке, и это большое облегчение в работе всех переводчиков, специалистов и всех читающих по-русски.

О том, что это истинно новый словарь, которого так не хватало на издательском рынке, говорит Эльжбета Соболев, главный редактор словарей научного издательства PWN, в предисловии к нему «От издателя». Она подчеркивает практическую направленность словаря, прозрачность и лаконичность подачи словарной информации. Словарь фиксирует польскую и русскую лексику начала XXI века – «эпохи свободного рынка, европейской интеграции, глобализации» (с. 5), а посему не содержит устаревших значений. Это словарь нового поколения, созданный с учетом новейших концепций двуязычной лексикографии. Его теоретические основы восходят к достижениям так называемой естественной лексикографии, направленной на пользователя, отражающей естественную категоризацию мира вещей, существующую в умах обычного носителя языка. Словарь запланирован как максимально прозрачный и удобный. С мыслью об удобстве пользователя его авторы отказались от сложной лексикографической символики.

Авторы также подчеркивают, что этот словарь новый, потому, что был разработан заново, «от фундамента». Его универсальность заключается в том, что он отражает как русский литературный язык, так и лексику разговорной речи. Широко представлен русский язык прессы, радио, телевидения, интернета. Этот словарь, как указывает главный редактор, призван удовлетворить потребности россиян и поляков как людей с конструктивным складом ума, открытых для европейской культуры и для диалога культур, стремящихся свободно чувствовать себя в самых разных жизненных ситуациях.

Близкое родство польского и русского языков (как лексическое, так и структурное) учитывается в том плане, что упреждаются ошибки в переводе, упор делается на различия в лексике и словообразовательной структуре, на мнимые межъязыковые соответствия.

Авторы ориентированы именно на практическую информацию инструкторного типа, релевантную с точки зрения операций по переводу, и потому изымают из лексикографического обихода все, что видится лишним с этой точки зрения, в том числе и ряд грамматических сведений, для того, чтобы освободить место для расширения сети словарных статей.

Чтобы технически максимально упростить поиск, авторы прибегают к разного рода практическим ухищрениям. В качестве заголовочных слов нередко помещаются словосочетания, представляющие собой лексические единицы, напр., *аниотины глазки*, *Вербное воскресенье*, *женщина-врач* (с. 8). В целях естественности макроструктуры авторы отказываются от традиционной тильды, от угловых скобок, стараются избегать отсылок к другим словарным статьям. Курсив предупреждает, что выделенное им выражение не может быть механически перенесено в текст перевода, указания по переводческим операциям также всегда даются курсивом.

В целях экономии места опускаются, к примеру, женские формации, образованные от мужских, в случае их полного параллелизма в польском и русском языках, напр.: *фельетонистка* – польск. *felietonistka*, и женские

фамилии, образованные от мужских, например, *Большова* (фамилии женщин приводятся лишь в случае специфичности их акцентуации (*Веснин – Веснина*). В этих же целях опускаются словообразовательные типы русских существительных, аналогичные польским: на *-ость*: *аполитичность* – польс. *apolityczność*, на *-ение*: *вручение* – польс. *wręczenie*. Опускаются наречия на *по-...и*, напр., *по-арабски*, наречия на *-о*: *смешно, душно*. Опускаются глаголы с возвратной частицей *-ся*, если она служит только указанию на возвратность: *сморщиваться* – польс. *marszczyć się*.

Главный редактор рецензируемого словаря Ян Вавжиньчик подчеркивает, что является продолжателем лексикографической традиции Анджее Богуславского, столь много сделавшего для теории и практики создания русско-польских словарей.

Пожелаем же Большому словарю большого плавания в реальном и виртуальном пространстве двух родственных и близких языковых ареалов.

**КНИГА О ГРАММАТИКЕ – УДАЧНЫЙ ПРИМЕР СОЗДАНИЯ ЛИНГВОДИ-
ДАКТИЧЕСКОГО УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ**

Рецензия на «Книгу о грамматике». Материалы к курсу «Русский язык как иностранный». Т. I, Т. II, М., Издательство МГУ, 2004

«Книга о грамматике» представляет собой коллективный труд преподавателей одной из старейших кафедр русского языка для иностранцев. Это уникальное лингводидактическое произведение, если под лингводидактикой, вслед за Н.М. Шанским (1969 г.) понимать «описание языка в целях его преподавания». В отличие от лингвистики, изучающей язык со стороны его структуры и системы, лингводидактика рассматривает язык как объект усвоения и предмет преподавания. Описывая каждое языковое явление как единство формы, значения и функции (условий и границ функционирования), она имеет не только описательную, но и объяснительную силу.

Уникальность издания состоит в широте охвата языкового материала (представлены все наиболее важные и трудные для иностранцев явления русской грамматики); в особом подходе к интерпретации фактов языка, сочетающего структурно-семантический и функционально-коммуникативный методы анализа; в полноте и тщательности описания языкового материала.

Книга общим объемом в 685 страниц состоит из трех больших разделов. Первый раздел, включающий четырнадцать глав, посвящен описанию типов простого предложения и способов и средств его распространения и осложнения. Внимание к данной теме вполне оправдано: владение речью на русском языке возможно при условии владения синтаксисом и, прежде всего разными типами простого предложения. Многообразие структурных типов двусоставных и односоставных предложений способов выражения в них предиката и семантического субъекта представляют значительные трудности для всех иностранцев, изучающих русский язык.

Во втором разделе рассматриваются специфические лексико-грамматические категории русского языка – виды глагола, глаголы движения, возвратные глаголы, полные и краткие прилагательные. Эти темы занимают особое место в любом практическом курсе русского языка. Единицы перечисленных категорий выполняют предикативную функцию, и этим определяется их роль в построении предложения-высказывания. Подробно описаны особые случаи употребления различных глагольных форм в переносных значениях, а также в особенности функционирования некоторых именных форм (единственного и множественного числа существительных; одушевленных и неодушевленных существительных, обозначающих объект).

В двадцати главах третьего раздела даны обобщающие темы, материал которых представляется по принципу от значения к форме. Полно, можно сказать, исчерпывающе представлены средства и способы выражения различных отношений в простом и сложном предложении. Отобранные актуальные и потому традиционно выделяемые для работы в ино-

странной аудитории смысловые отношения, такие как определительные, временные, пространственные, целевые, причинные, условные; включены самые важные смысловые категории: наличие, принадлежность, сравнение, сопоставление, долженствование, необходимость и др.

В описании русской грамматики авторы опирались на труды известных лингвистов: В.В. Виноградова, В.А. Белошапковой, А. В. Бондарко, В. Г. Гака, Г. А. Золотовой, О.А. Лаптевой, Н.Ю. Шведовой и других, что определило высокий научно-теоретический уровень издания. Всемерно были использованы идеи, положения материалы авторов, разрабатывавших лингвистические основы преподавания РКИ: М. В. Всеволодовой, Г. И. Володиной, Н.М. Лариохиной, Г.И. Рожковой, О.П. Рассудовой и многих других.

Излагаемые в книге теоретические сведения подкрепляются богатым иллюстративным материалом, удачно подобранными примерами как из литературных источников, так и составленными самими авторами.

К положительным моментам книги можно отнести наличие в каждой главе таблиц, наглядно и обобщенно представляющих основное содержание глав.

В «Книге о грамматике» нашел отражение многолетний опыт преподавания русского языка и иностранного. Однако этот труд нельзя назвать «Из опыта...», так как в нем не только обобщены наблюдения, сделанные в практике работы, но и вскрыты и сформулированы многие закономерности функционирования грамматических единиц, выявлены важнейшие для усвоения русского языка иностранцами взаимосвязь и взаимообусловленность грамматической и лексической семантики, не попадавшие в поле зрения лингвистов. И в этом состоит несомненная теоретическая ценность рецензируемого издания.

Книга не претендует на разработку методического аспекта обучения иностранцев грамматике; в то же время в каждой главе имеют место замечания методического характера.

«Книга о грамматике» содержит ценнейшие для преподавания русского языка иностранцам сведения о предмете преподавания, она должна стать настольной для каждого, кто имеет отношение к этому предмету.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТЕОРИЯ ЯЗЫКА В АСПЕКТЕ ПРЕПОДАВАНИЯ РКИ

<i>Ф.И. Панков</i> Синтаксические позиции русских наречий. Статья 1. Позиции адвербиальных синтаксем	3
<i>О.В. Грекова</i> Значение интенсивности и вид русского глагола как неспецифическое средство его выражения	23
<i>Е.Н. Клемёнова (Ростов-на-Дону)</i> Ограничительно-выделительные детерминанты как в прозе В.Пелевина	33
<i>Г.И. Володина</i> Виды глагола (функционирование их в речи)	40
Статья вторая	40
<i>В.Ю. Копров (Воронеж)</i> Грамматическая определенность/неопределенность как категория семантических актантов предложения	50
<i>В.Б. Попова (Краснодар)</i> Отсутствие артикля в восприятии носителя артиклевого языка	55
<i>О.Е. Фролова</i> Предметное имя в повествовательном художественном тексте	61
<i>Л.Л. Бабалова, С.И. Кокорина</i> Употребление конструкций с инфинитивом при выражении цели (несколько наблюдений)	68
<i>Е.К. Столетова</i> Лексемы <i>БУКВАЛЬНО, ПРОСТО, ПРЯМО</i> как показатели непрямой номинации	74
<i>Чэнь Цзинь (КНР)</i> Несобственно-прямая речь в современном очерке	84
<i>Е.А. Кузьмина</i> Работа над ошибками (о некоторых лингвистических аномалиях азбуковника)	90
<i>Чжан Цзюньсян (КНР)</i> Структура газетного информационного текста как актуальная проблема в преподавании РКИ	96
<i>М.Г. Безяева</i> Семантическое устройство коммуникативного уровня языка (теоретические основы и методические следствия)	105
<i>О.Н. Короткова</i> Особенности китайского акцента в русской звучащей речи (синтагматический аспект)	130
<i>О.В. Щукина</i> К вопросу об изучении редукции русских гласных в иноязычной аудитории	139

МЕЖЪЯЗЫКОВЫЕ СОПОСТАВЛЕНИЯ

<i>Р.А. Кулькова, Хан Ман-Чун (Республика Корея)</i> Метафоричность устной речи (на материале русского и корейского языков)	145
<i>Хосейн Голами (Иран)</i> Некоторые проблемы описания и изучения предлогов в русском и персидском языках	158
<i>Гао Синь (КНР)</i> Сопоставительное изучение глаголов движения в русском и китайском языках	163
<i>А.А. Коростелёва</i> Сопровождающие формулы при структурах оценки в русском и ирландском языках	170

МЕТОДИКА И ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

- Е.Ю. Николенко* Релевантность контекстов как один из принципов сбалансированного подхода к обучению РКИ 189
- Джамия Баба-заде (Иран)* Проблемы преподавания РКИ в Иране в новых условиях межкультурного общения и развития информационных технологий (на примере Тегеранского университета) 194

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

- А.И.Калыгин* Автор и «первичные субъекты речи» как формы авторской объективации 202
- Ф.И.Панков, А.Г. Матюшенко* Сон Онегина (к вопросу о «Зеркальности» композиции романа в стихах А.С. Пушкина) 218
- Чун Чжи Юн (Республика Корея)* Структура «Повестей Белкина» и образ подставного автора 223
- Л.В. Ершова* Дворянская усадьба в поэзии Владимира Набокова 241
- С.А. Стулова (Ярославль)* Цветовые соответствия на лексическом и графо-фонетическом уровнях в поэзии О.Э. Мандельштама (на материале ряда стихотворений из цикла «Камень») 247
- Хон Ки-Сун (Республика Корея)* Русско-японская война 1904-1905 гг. в поэзии символистов 256
- Т.В. Бузина* Поэтическая мифология Николая Гумилева 266
- И Мёнг Хён (Республика Корея)* К проблеме художественного синтеза в поэме «Двенадцать» 273
- Е. Лахти (США)* «Кофта фата»: Миф, ритуал и артикуляционная фонетика 286
- О.В. Великоборцева-Чалова* Эстетическая нагрузка средств коммуникативного уровня русского языка, модифицируемых при звучащей интерпретации письменного текста (На материале классических ролей О. Ефремова, О. Табакова и А. Калягина) 295

СТРАНОВЕДЕНИЕ

- Л.Ю. Юшина (Республика Корея)* «Поступок-следствие» в восприятии носителей русского и корейского языков, или «Закон бумеранга» в двух культурах 315

РЕЦЕНЗИИ.ОБЗОРЫ

- В.Г.Кульпина, В.А.Татарин* Большой русско-польский словарь – концептуально новый тип двуязычного словаря 326
- С.А. Хавронина* Книга о грамматике – удачный пример создания лингводидактического учебного пособия 329

- ОГЛАВЛЕНИЕ** 331

