

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени А. С. ПУШКИНА

## **ВЕСТНИК**

**Ленинградского государственного университета  
имени А. С. Пушкина**

*Научный журнал*

**№2 (12)  
серия филология**

Санкт-Петербург  
2008

**Вестник**  
**Ленинградского государственного университета**  
**имени А. С. Пушкина**

*Научный журнал*

№ 2 (12)  
Основан в 2006 году  
**серия филология**

---

Учредитель: Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина»

*Редакционная коллегия:*

В. Н. Скворцов (главный редактор),  
Е. С. Нарышкина (зам. главного редактора),  
Н. В. Поздеева (отв. секретарь),  
Л. Л. Букин, Т. В. Мальцева, Г. П. Чепуренко

*Редакционный совет:*

Т. Я. Гринфельд-Зингурс, доктор филологических наук, профессор;  
Е. И. Колесникова, кандидат филологических наук, доцент (отв. за выпуск);  
С. А. Семячко, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник;  
И. Б. Смирнов, кандидат педагогических наук, доцент;  
Л. И. Харченкова, доктор педагогических наук, профессор;  
С. С. Шимберг, кандидат филологических наук, доцент;  
В. А. Ямшанова, доктор филологических наук, профессор

*Журнал входит в перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК РФ для публикации результатов докторских исследований*

Отв. редактор А. А. Беляева  
Редактор А. А. Титова  
Технический редактор Н. В. Чернышева  
Свидетельство о регистрации: **ПИ № ФС77-23714**  
Подписной индекс Роспечати: **36224**

Адрес редакции:  
196605, Россия, Санкт-Петербург,  
Петербургское шоссе, д.10  
тел. / факс: (812) 476-90-34

© Ленинградский государственный  
университет (ЛГУ)  
имени А. С. Пушкина, 2008

## Содержание

<u>ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ</u> .....	6
<u>Н. П. Жилина</u> .....	6
<u>«Гордый человек» в поэме А. С. Пушкина «Цыганы»</u> .....	6
<u>Е. А. Гаричева</u> .....	13
<u>Ф. М. Достоевский и А. Белый о преобразении личности</u> .....	13
<u>Н. А. Переверзева</u> .....	22
<u>Из наблюдений над мотивной структурой повести</u> <u>Л.Н. Толстого «Крейцера соната»</u> <u>(символическая функция звуковых образов)</u> .....	22
<u>Н. Ю. Заварзина</u> .....	34
<u>Qui pro quo и «Подмен виновных»:</u> <u>металитературное и автобиографическое</u> <u>в рассказе Н. С. Лескова «Колыванский муж»</u> .....	34
<u>А. В. Громова</u> .....	48
<u>Жанр беллетризованной биографии в литературе</u> <u>русского зарубежья (произведения Б. К. Зайцева)</u> .....	48
<u>Н. Н. Кознова</u> .....	58
<u>Своеобразие повествовательных форм в мемуарной прозе русского зарубежья</u> .....	58
<u>О. В. Журчева</u> .....	67
<u>Жанровая структура анекдота в пьесе Н. Эрдмана «Мандат»</u> .....	67
<u>Е. И. Колесникова</u> .....	
<u>С. А. Филиппов</u> .....	83
<u>Типология героя и конфликта</u> <u>в малой прозе А. Платонова 1920–1930-х годов</u> .....	83
<u>Е. И. Колесникова</u> .....	
<u>Н. С. Цветова</u> .....	92
<u>Художественная эсхатология советской литературы</u> <u>(А. Платонов и М. Булгаков)</u> .....	92
<u>М. П. Качалова</u> .....	101
<u>Природа в дневниках М. М. Пришвина</u> .....	101
<u>И. Б. Русакова</u> .....	118
<u>Метафорический стиль в прозе В. Я. Шишкова 1920-х годов</u> .....	118
<u>М. В. Селеменова</u> .....	131
<u>Поэтика «Московского текста» Ю. В. Трифонова</u> .....	131
<u>ЯЗЫК И ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ</u> .....	149
<u>Е. В. Грудева</u> .....	149
<u>Редукция и эллипсис приглагольных актантов</u> <u>в современном русском языке: вероятностный подход</u> .....	149
<u>Н. В. Гагарина</u> .....	157
<u>Этапы развития глагольных форм в детской речи</u> .....	157
<u>О. П. Фесенко</u> .....	168
<u>Дружеское письмо как дискурсивный гипержанр</u> .....	168

## CONTENTS

### POETICS OF THE LITERATURE

<i>N. P. Zhilina</i> «Proud man» in A. S. Pushkin's «Gipsies» .....	5
<i>E. A. Garicheva</i> F. M. Dostoevskiy and Andrey Belyi about transfiguration of personality .....	12
<i>N. A. Pereverzeva</i> The observations of the motive structure of L. N. Tolstoi's "Kreirserova sonata" ( the symbolic function of the sound mode) .....	20
<i>N. Yu. Zavarzina</i> Qui pro quo and "substitution of the culprits": the metaliterary and autobiographical in the story "Kolivanskii Muzh" of N.S. Leskov .....	32
<i>A. V. Gromova</i> The "biographie romancee" genre in Russian literature in exile (the works of B. K. Zajitsev) .....	46
<i>N. N. Koznova</i> Originality of narrative forms in memoris prose of Russian abroad .....	56
<i>O. V. Zhurcheva</i> The genre of folklore Joke (anekdot) in the N. Erdman's play "The mandate" .....	65
<i>E. I. Kolesnikova, S. A. Filippov</i> Typology of the hero and the conflict in small prose of A. Platonov of 1920–1930-th years .....	81
<i>E. I. Kolesnikova, N. S. Zvetova</i> Art eschatology of the soviet literature (A. Platonov and M. Bulgakov) .....	90
<i>M. P. Kachalova</i> The nature in M.M. Prishvin's dairies .....	99
<i>I. B. Rusakova</i> Metaphoric style in prose by V. Ya. Shishkov of 1920-s. ....	116
<i>M. V. Selemeneva</i> The moskow tex's poetics of Y.V. Trifonov .....	129

### LANGUAGE AND LINGUAL PERSON

<i>E. V. Grudeva</i> Reduction and Ellipsis of Adverbial Actants in Contemporary Russian: a Probabilistic Approach .....	147
<i>N. V. Gagarina</i> Stages in the Developmen of verb forms in first language acquisition. ....	155

*O. P. Fesenko*  
Friends' letter as a hypergenre of discourse . . . . .166

# ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 882

Н. П. Жилина<sup>1</sup>

## «Гордый человек» в поэме А. С. Пушкина «Цыганы»

Образ главного героя рассматривается в статье не только через категории романтической системы (свобода, судьба, гениальность), но и христианской аксиологии (страсти, своеволие, грех). Выявление в сюжете поэмы центральной оппозиции *страсти – нравственный закон* дает возможность показать, что воспитанный в лоне цивилизации и культуры, но отвергший этические принципы герой оказывается «по ту сторону добра и зла» и неминуемо теряет истинную свободу.

A character of the protagonist is studied both through the system categories of Romanticism (freedom, fate, genius) and of Christian axiology (passions, self-will, sin). The discovered opposition *passions – moral principle* taken as a central axis of the plot reveals that the hero who was brought up in culture and civilization but denied the ethic principles falls out of “the good and the evil” and inevitably loses the true freedom.

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин, поэма «Цыганы», свобода, судьба, страсти, своеволие, нравственный закон.

В поэме «Цыганы» (1824), начатой Пушкиным на юге, законченной уже в Михайловском и завершающей цикл «южных» поэм, получили продолжение многие идеи, заключенные в прежних произведениях, и нашли свое углубление и развитие основные проблемы, поставленные ранее. Как отмечали многие исследователи, наиболее тесные связи на всех уровнях художественной системы обнаруживаются, прежде всего, с «Кавказским пленником». Уже критикам XIX века представлялось несомненным, что, вопреки заглавию, именно образ главного героя, молодого человека, разочарованного в ценностях современного ему общества и поднявшего бунт против него, является идейным средоточием поэмы. Эта мысль была поддержана и многими советскими учеными, в чьих трудах она была развита и дополнена. «Цыганы», подобно «Кавказскому пленнику», – поэма идеологическая, – писал Томашевский. – И здесь дан конфликт двух культур, и здесь центральным образом является “скиталец”, отрекшийся от европейской культуры, но, по существу, с этой культурой

---

<sup>1</sup> Жилина Наталья Павловна, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный университет имени И. Канта (Калининград).

связанный. <...> Байронический руссоизм нашел в этой поэме наиболее полное и углубленное выражение» [12: 218]. Центральной в этой поэме, как и прежде, является проблема *свободы*, важнейшая в романтическом мировоззрении. В отличие от трех предыдущих поэм здесь, однако, отсутствует мотив внешней несвободы, ситуация плена: Алеко по своей воле оставляет город и пристает к цыганскому табору, где не встречает никакого препятствия своим желаниям и действиям. У цыган он не пленник и не чужой, он принят как свой и как равный. Главный герой, таким образом, оказывается полностью свободным в своем выборе, и центр тяжести конфликта в значительной степени переносится в глубь человеческой души.

Появление Алеко в таборе вначале как будто мотивируется внешними обстоятельствами («Его преследует закон» [9. Т. IV: 208], – объясняет Земфира отцу), и лишь затем становится понятно, что он оставил родной город по другим причинам, гораздо более глубокого характера. Описание событий, представленных в предыстории героя в обобщенно-метафорическом виде, содержит и характеристику психологического состояния, что дает возможность понять, насколько глубоким было расхождение героя с окружающим его «цивилизованным» миром. Одинокий, отвергающий весь мир Алеко, тем не менее, не испытывает от своей отчужденности и обособленности никаких страданий, а сознание своей исключительности рождает в нем стремление к полной независимости, не ограниченной только социальным уровнем, но вырастающей до космических масштабов. По словам автора, он «... жил, не признавая власти / Судьбы коварной и слепой...» [9. Т. IV: 212]. Повествование в предыстории героя организовано так, что позиция автора и позиция героя близки к совпадению, почти неразличимы – до следующих стихов, в которых происходит резкий сдвиг в плоскость авторского сознания, обнаруживающего себя перед читателем эмоционально-оценочной открытостью: «... Но, боже, как играли страсти / Его послушною душой!» [9. Т. IV: 212]. Если первая часть этого сложного предложения отражает самоощущение героя (не имеющего навыков самоанализа), то во второй части воплощаются представления автора, обладающего глубоким знанием и тонким пониманием человеческой души. Именно это и дает ему возможность предсказания: «С каким волнением кипели / В его измученной груди! / Давно ль, надолго ль усмирили? / Они проснутся: погоди» [9. Т. IV: 212]. Совмещение в одном синтаксическом целом двух различных точек зрения – автора и героя – еще яснее выявляет и резче обозначает несходство их идеологических позиций: для героя абсолютной ценностью является именно *внешняя свобода*, возможность отчуждения от всего окружа-

ющего – автор видит первопричину всего происходящего с человеком в состоянии его *внутреннего мира*.

В научной литературе уже высказывалась мысль о том, что даже в «исключительных, едва ли не идеальных условиях Алеко не дано насладиться счастьем, узнать вкус подлинной свободы. И, прежде всего, потому, что он не в силах побороть бушующие в “его измученной груди” страсти» [3: 75]. Главной причиной такого внутреннего «порабощения» исследователи вслед за В.Г. Белинским нередко считали «воспитавший его общественный уклад, который проявляется в злобных страстях» [6: 235]. При этом не учитывалось, что понятие *страсти* как таковое принадлежит совершенно определенной системе мировоззрения, а именно: христианству, так же как представление о «коварной и слепой» Судьбе – язычеству. Основопологающему в языческом сознании понятию Судьбы противостоит в христианстве образ единого Бога, с которым неразрывно связано представление о нравственном законе, воплощенном в душе человека в виде совести. Если в языческих системах главным препятствием для обретения человеком свободы признается *Судьба*, то в христианстве – *страсти*, в рабство к которым с момента рождения попадает поврежденная первородным грехом человеческая натура. Именно страсти производят в душе человека обратное нравственному закону действие, вытесняя совесть. Таким образом, резкий интонационный сдвиг и изменение точки зрения в пушкинском повествовании выявляет и обозначает принадлежность героя и автора к противоположным аксиологическим системам – языческой и христианской. В то же время здесь возникает важнейшая в сюжете поэмы оппозиция *судьба – страсти*, неразрывно связанная с проблемой *внешней и внутренней свободы*.

Исследуя древнейшие мифопоэтические представления о свободе, присущие различным народам индоевропейской языковой группы, М.М. Маковский отмечает: «В языческом сознании свобода понималась как божественная стихия, <...> как творящее божество, с которым человек не может бороться» [7: 290]. Таким образом, человек, которому удалось бы завоевать полную и абсолютную свободу, получал исключительные права над всем окружающим, обретая тем самым божественный статус. В сознании пушкинского героя достижение абсолютной свободы связано с полным избавлением от власти высшей космической силы, которая в его сознании имеет облик Судьбы.

С глубокой древности мифология различных народов включала Судьбу как «представление о непостижимой силе, действием которой обусловлены как отдельные события, так и вся жизнь человека»



[11: Т. II: 472]. Через связь с астральной символикой, с солнцем, лунной, звездами (знаками зодиака) человеческая судьба оказывалась вписанной в единый ритм космоса. Судьба осознавалась как способ реализации божественного в человеческом, земной (временный) аналог небесного (вечного, бессмертного). В древнем языческом сознании Судьба представляла в виде общемировой вселенской космической силы, под властью которой находились даже боги. Мир, управляемый Судьбой, представлял как некое упорядоченное единство, где человек был лишь малой частицей. Важно отметить, что Судьба, по представлениям древних, имела непосредственную связь с душой человека и оказывала сильнейшее воздействие на его внутренний мир [11: Т. II: 471–474].

В славянских языках семантика слова *Судьба* определяется значением суда, что находит свое выражение в ее персонификациях. «Судьба понимается как приговор некоего суда, совершаемого либо высшим божеством, либо его посланцами-заместителями – персонифицированными духами судьбы». Такими существами является *Суд* («в славянской мифологии существо, управляющее судьбой»), а также *Суденицы* («у славян – мифические существа женского пола, определяющие судьбу человека при его рождении»), или *Доля* (в славянской мифологии – воплощение счастья, удачи, даруемых людям божеством; первоначально само слово «Бог» имело значение «доля» [10: 169]).

Не признавая никакого суда над собой, герой вершит суд над оставленным им миром и, ощущая себя на недостижимой высоте, с презрением отвергает его несовершенство. Обвиняя людей города в том, что они «главы пред идолами клонят» [9. Т. IV: 213], пушкинский герой не осознает, что идолом для человека может стать любая страсть, в том числе и непреодолимое влечение к абсолютной свободе.

В монологе Алеко, кроме других негативных картин, возникает образ толпы («Толпы безумное гоненье» [9. Т. IV: 213]), напоминающая об одной из важнейших в романтизме оппозиций *гений – толпа* и позволяющая тем самым реконструировать второй ее член – гениальную личность, окруженную этой «толпой» и ей противостоящую, в данном случае самого Алеко. В.Г. Белинский в связи с этим отмечал: «...все его мысли и чувства и действия вытекали, во-первых, из сознания своего превосходства над толпою <...>; во-вторых, из чудовищного эгоизма, который горд самим собою, как добродетелью» [1. Т. VI: 331]. В славянской мифологии с культом предков был непосредственно связан *домашний дух* – демонологический персонаж, под покровительством которого находилась вся семья [10: 169]. «Бездомный» Алеко, давно поки-

нувший родные места, остается под властью такого *домашнего духа* – об этом свидетельствует ночной разговор между Земфирой и ее отцом:

Все тихо; ночь; луной украшен  
Лазурный юга небосклон,  
Старик Земфирой пробужден.  
«О, мой отец, Алеко страшен:  
Послушай, сквозь тяжелый сон  
И стонет, и рыдает он».

Старик

Не тронь его, храни молчанье.  
Слышал я русское преданье:  
Теперь полнощной порой  
У спящего теснит дыханье  
Домашний дух; перед зарей  
Уходит он. [9. Т. IV: 221]

Становится понятно, что постоянно стремящийся к абсолютной свободе, отвергающий любые внешние ограничения пушкинский герой в то же время не властен над своей собственной душой, не в силах противостоять поработившим ее потусторонним силам. «Рвущийся из “оков просвещения”, из “неволи городов”, пламенный и решительный вольнолюбец, бросивший вызов судьбе, Алеко оказывается игрищем страстей, их послушным рабом и мучеником», – справедливо замечает по этому поводу Д.Д. Благой [2: 322]. Показывая духовный путь своего героя, Пушкин вскрывает общую психологическую закономерность: пытаюсь во всем утвердить *свою волю*, отвергнув Нравственный Закон, человек тем самым отдает свою душу во власть темным стихиям и становится *игрушкой страстей*. Так выявляется центральная в сюжете поэмы оппозиция *страсти – нравственный закон*.

Душевной робости цыган, по словам автора, «смирной вольности детей» [9. Т. IV: 235] противопоставлена неизмеримая, чудовищная *гордость* Алеко, определенная старым цыганом как доминанта его личности: «Оставь нас, *гордый человек*» [9. Т. IV: 233 – здесь и далее курсив мой – Н.Ж.], – обращается он к герою в финале поэмы. Не вызывает сомнений правота исследователя, который еще в начале XX века так характеризовал пушкинского героя: «Одинокая, гордая личность, говорящая да лишь тому, что оправдывается ее могучей волей, ставящая себя в центр мироздания и на весь мир глядящая лишь с точки зрения своего “я”, нигде не приобретет покоя, она обречена на вечное скитание с печатью каинского проклятия на своем гордом челе» [4: 40]. Любовный треугольник (Алеко – Земфира – молодой цыган), вскрывающий полную противоположность различных мировосприятий, обозначает лишь внешние очертания тех непримиримых глубинных противоречий, которые в

действительности существуют между Алеко и всем окружающим его миром.

Как становится понятно в ходе сюжетного развития, в сознании Алеко сложилась и существует *особая этическая система*, в иерархическом строении которой *его воля*, распространяясь, подчиняет себе абсолютно все. «Ты для себя лишь хочешь воли...» [9. Т. IV: 234], – точно формулирует старый цыган этот принцип жизни, ярким примером которого является ситуация с разлюбившей героя Земфирой. Реплика Алеко в разговоре со старым цыганом («Нет, я не споря / От прав моих не откажусь / Или хоть мщеньем наслажусь» [9. Т. IV: 227]) становится своеобразным предсказанием дальнейшего хода событий. Картина мщения врагу, рисуемая в его воображении, поражает своей кровожадной свирепостью, не совместимой с принципами какой-либо религиозной системы, включая язычество. Г.П. Макогоненко считал, что «Пушкин сознательно заставляет Алеко повторять слова Гяура (героя одноименной поэмы Байрона – Н.Ж.), который, рассказывая о любимой им черкешенке, убитой за измену мужем, признавался: “Я так же бы убил, как он, / Будь я изменой оскоблен”» [8: 212]. А. Гуревич заметил здесь скрытую полемику с другой поэмой Байрона, «Корсар»: ее главный герой Конрад «готов отказаться от побега из плена (хотя наутро его ждет казнь!) только потому, что ему при этом придется умертвить своего злейшего врага, пашу Сеида, но умертвить *спящим!* И вот поступок, немислимый для Конрада, кажется Алеко естественным и “нормальным”. Отсюда – смелый, почти парадоксальный вывод: истинная свобода не по плечу романтическому герою. В этом главная причина его развенчания и деромантизации» [3: 77]. Думается, однако, что вопрос о свободе здесь напрямую связан с проблемой *нравственности*. В противоположность Байрону, герой которого, даже отвергнув какие бы то ни было этические нормы, способен, по мнению английского поэта, сохранить душевное благородство, Пушкин убедительно показывает, что в действительности такая возможность психологически исключена. «Права», которых требует для себя Алеко, – это права стоящей над всеми *исключительной* личности, не признающей над собой не только человеческого, но и высшего суда. Очень точно высказался в свое время по этому поводу В.Г. Белинский: «Алеко является в поэме Пушкина как бы для того только, чтоб представить нам страшный, поразительный урок нравственности» [1. Т. VI: 332].

*Воля* цыган, ограниченная их смирением и покорностью судьбе, не подходит Алеко, жаждущему безграничной, беспредельной свободы. Воспитанный в лоне цивилизации и культуры, но отвергший этические принципы, герой оказывается, в сущности, «по ту сторону добра и зла». Если детям природы, цыганам, в их до-религиозном

состоянии, *еще* неведом нравственный закон и само понятие *греха*, то Алеко, сын европейской – то есть христианской – цивилизации, уже не хочет его признавать. *Бездомные*, кочующие по всему миру пушкинские цыганы являются его естественной, органической частью – *бездомный* Алеко, по слову Ф.М. Достоевского, «несчастный скиталец в родной земле» [5. Т. XXVI: 136], в своем непримиримом конфликте с миром внеположен ему, и если для цыган дом везде, то для Алеко – нигде. Богатый личностный потенциал интеллектуального героя разрушается под влиянием страстей, из-под власти которых он не может выйти. События поэмы ясно показывают, что для любой души неминуема гибель под напором страстей, если, утверждая *свою волю*, человек отвергает нравственный закон, а с ним и само понятие *греха*, тем самым отдавая себя полностью во власть Судьбы. Духовное начало, при его создании полученное человеком от Творца, напрямую связано с той уникальной возможностью свободы, которая принципиально отличает его от всей остальной природной твари. Будучи высшим и неотъемлемым даром человеку от Бога, истинная *свобода*, как показывает Пушкин, не может быть осуществима в форме утверждения *своей воли*.

#### Список литературы

1. Белинский В.Г. Собрание сочинений: в 9 т. – М.: Худ. лит., 1981.
2. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). – М.: Худ. лит., 1967.
3. Гуревич А. От «Кавказского пленника» к «Цыганам» // В мире Пушкина: сб. ст. – М.: Сов. писатель, 1974.
4. Долинин А.С. «Цыганы» Пушкина / Долинин А.С. Достоевский и другие: ст. и исслед. о рус. классич. лит. – Л.: Худ. лит., 1989.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1972–1985.
6. Коровин В.И. Романтизм в русской литературе первой половины 20-х годов XIX века. Пушкин // История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790–1825). – М.: Наука, 1979.
7. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М.: Владос, 1996.
8. Макогоненко Г.П. Характер декабристского романтизма. Пушкин и Байрон. Проблемы пушкинского реализма / Е.Н. Купреянова, Г.П. Макогоненко. Национальное своеобразие русской литературы: Очерки и характеристики. – Л.: Наука, 1976.
9. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1957.
10. Славянская мифология: энцикл. слов. – М.: ЭЛЛИС ЛАК, 1995.
11. Судьба // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. – М.: Сов. энцикл., 1991–1992. – Т. 2.
12. Томашевский Б.В. Поэтическое наследие Пушкина (лирика и поэмы) / Б.В. Томашевский. Пушкин: Работы разных лет. – М.: Книга, 1990.

**Ф. М. Достоевский и А. Белый о преобразении личности**

Романы Достоевского «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы» объединяет такая базисная категория русской литературы и православной культуры, как категория преобразования личности. Писатель показывает события в пространственно-временном единстве. Конфликт добра и зла в героях Достоевского ведет их к поискам нравственного идеала – Христа. Ведущими мотивами произведений Достоевского являются покаяние, смирение и страдание. Аллюзии к Евангелию, метафоры из Священного Писания усиливают линию интерпретации. Среди отличительных признаков романов Достоевского выделяются полифония и диалог. Романы Достоевского не оказали сильного влияния на русский символизм. В романе А. Белого «Петербург» нет категории преобразования личности.

The Dostoevsky's novels *Crime and Punishment*, *The Brothers Karamazov* such basis structure of Russian literature and orthodox culture as the category of transfiguration of personality unites. The writer shows events in spatio-temporal unity. The conflict of good and evil in the heroes Dostoevsky conduces them to searches for a moral ideal – Christ. Predominant motifs of works Dostoevsky are penance, humility and suffering. The allusions to the Gospel, the metaphors of the Scriptures strengthen the line of interpretation. Among the distinctive special signs of Dostoevsky's work there are polyphony or dialogue. Author depicts the course of events in temporal and spatial unity. The novels of Dostoevsky had not an impotent influence on Russian Symbolism. There is not a category of transfiguration of personality in Andrey Belyi's novel «Petersburg».

**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский, А. Белый, роман, хронотоп, мотив.

«Петербург» А. Белого весь насыщен реминисценциями из романов Ф.М. Достоевского. Вместе с тем модель мира у поэта-символиста диаметрально противоположна той, которую мы находим у его предшественника.

Некоторые исследователи видят в романе А. Белого катарсис и преобразование личности. Так, Г.В. Петрова утверждает: «Герои Белого в романе проходят свой теургический путь – духовный путь "изменения и преобразования" <...> Николай Аполлонович Аблеухов и, в какой-то степени, Александр Иванович Дудкин стоят на пути духовного перевоплощения» [8: 78].

На наш взгляд, религиозного преобразования героев у Белого нет. Категория преобразования личности как категория сознания связана с хронотопом. По определению М.М. Бахтина, хронотоп – это

---

<sup>1</sup> **Гаричева Елена Алексеевна**, кандидат филологических наук, докторант, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого.

«существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [2: 9]. Субъективную игру с пространственно-временными перспективами находит исследователь у романтиков и символистов [2: 84]. Все временные и пространственные отношения в произведениях «эмоционально-ценностно окрашены» и имеют знаковую форму [2: 177, 192]. В произведениях Достоевского М. Бахтин видел вертикальный хроно-топ [2: 87].

Начинается роман «Петербург» последним днем сентября. Это напоминает роман Достоевского «Бесы», где кульминация наступает во время «праздника гувернанток», также накануне Покрова Пресвятой Богородицы. Бал-маскарад и пожар на Островах – прямая аллюзия к «Бесам» [3: 174–175]. Модель мира Петра Верховенского в романе «Бесы» – это антипод христианской модели. Этот герой утверждает, что падение старого мира «к началу будущего мая начнется, а к Покрову все кончится» [5. Т. XX: 289]. Видимо, выбор этого христианского праздника неслучаен. Вместе с Православием Русь от Византии переняла веру в заступничество Пресвятой Богородицы. Андрей Белый сознательно выстраивал хронотоп романа. Об этом свидетельствует замечание Гришки в финале романа о связи событий с православным календарем: «Я сижу это, да считаю по пальцам: ведь от Покрова от самого – до самого до Рождества Богородицы... Это значит выходит... От Рождества Богородицы – до Николы до Зимнего» [3: 398].

В прологе повествователь иронично подчеркивает связь столицы России со столицей Византии: «Петербург, или Санкт-Петербург, или Питер (что – то же) подлинно принадлежит Российской Империи. А Царьград, Константиноград (или, как говорят, Константинополь) принадлежит по праву наследия» [3: 9]. Иеротопия Петербурга, таким образом, у Белого не связана с идеей заступничества Божией Матери за землю русскую, как это происходит у Достоевского. И даже спасение Аблеуховых у Белого становится не чудом, а случайностью.

Маршрут Александра Ивановича Дудкина в начале романа напоминает движение Раскольников после преступления от Разумихина к Сенной площади: оба героя проходят через Николаевский мост. Для Раскольникова, рассматривающего с моста Исаакиевский собор, идея Петра создать «третий Рим» оказывается мертва. Это особенно подчеркивается в черновиках: «Купол собора, который ни с какой точки не может выглядеть лучше, как именно отсюда, с моста, в нескольких шагах от Николаевской часовни, так и сиял – и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое малейшее его украшение <...> Я не видал ни Венеции, ни Золотого Рога, но ведь, наверное, там давно уже умерла жизнь, хоть

камни все еще говорят...» [5. Т. VII: 39–40]. В романе Белого дается обратная перспектива: взгляд сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова, который до этого встречается с полными ненависти глазами Дудкина, видит «черный мост», «туманные многотрубные дали» и «испуганный» Васильевский остров [3: 19].

Пространство, в котором рождается бред Дудкина, напоминает комнату Раскольникову своей цветовой гаммой: «темно-желтый цвет обой его обиталища на Васильевском острове – цвет, с которым связалась бессонница, и весенних, белых и сентябрьских, мрачных ночей...» [3: 42]. Как и у Раскольникова, у него есть крест и жажда обретения веры: «Над постелью висел образок, изображавший тысячаночную молитву Серафима Саровского среди сосен на камне (должен здесь я сказать – Александр Иванович под сорочкою носил серебряный крестик)» [3: 242]. Как и Раскольников, Дудкин приезжает в Петербург из центральной России: Раскольников – из Рязани, Дудкин – из Москвы [3: 31]. Белый развивает замысел Достоевского, показывая, как в сознании Дудкина христианские и социалистические идеалы соединяются: для него «общественность» и «революция» – «божественные ипостаси вселенной» [3: 275]. Видимо, писателю важно показать Дудкина как «романтика революции», поэтому он дает ему имя Алексей Погорельский [3: 291]. Для Дудкина начинать революцию необходимо так же, как Литургию: «Со страхом Божиим и верою приступите» [3: 273]. Он признается Аблеухову-младшему, что читает «историю гностицизма, Григория Нисского, Сирианина, Апокалипсис» [3: 84].

Дважды повествование о Дудкине вводится Белым в контекст Страстей Христовых. В начале романа, когда герой несет бомбу с Васильевского острова в дом к Аблеуховым, в трактире он слышит разговор о готовящемся покушении на сенатора. Эта прямая аллюзия к подслушанному Раскольниковым разговору в трактире между офицером и студентом. У Белого Дудкин слышит в трактире слова, которые являются аллюзией к Евангелию: «Что есть истина?» [3: 42].

В финале романа вновь создается аллюзия к Страстям Христовым – в духовных песнях, которые поет Степка из Коломны в дворницкой:

Убоялся я, Понтий, архиереев,  
Устрашился, Пилат, фарисеев.  
Руки мыл – совесть смыл!  
Невинного предал на пропятье... [3: 300].

После этого к Дудкину приходит осознание предательства: «Сегодня он предал. Как же он не понял, что предал? Ведь несомненно же предал: Николая Аполлоновича уступил он из страха Липпанченко: вспомнилась так отчетливо безобразная купля-продажа. Он, не веря, поверил, и в этом – предательство» [3: 303]. К еван-

гельским аллюзиям Белый добавляет образ «печального и длинного» в белом атласном домино, который впервые появляется на бале-маскараде и ассоциируется с Христом: «Кто-то печальный и длинный, кого Александр Иванович не раз видывал у Невы, опять показался в глубине восемнадцатой линии. На этот раз тихо вступил он в свет фонаря; но казалось, что светлый свет золотой грустно заструился от чела, от его костенеющих пальцев» [3: 285]. Однако осознание предательства ведет Дудкина не к раскаянию, а к бунту. Учителем для него становится не Христос, проходящий мимо, а Медный Всадник и Гость, приходящий к нему в гости (аллюзия к поэме и маленькой трагедии А.С. Пушкина») [3: 306–307].

В романе «Преступление и наказание» покаяние Раскольникова не показано. Достоевский изображает момент временного обретения покоя героем как предчувствие грядущего преображения. Это происходит в день явления иконы Казанской Божией Матери, которая почитается как заступница запада России, после чтения письма от матери, где говорится о молитве близких за Раскольникова перед этим образом. Переходя через Тучков мост, возвращаясь с Васильевского острова, Раскольников творит молитву с просьбой избавить его от «безобразной мечты» и обретает покой: «Проходя через мост, он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца. Несмотря на слабость свою, он даже не ощущал в себе усталости. Точно нарыв на сердце его, нарывавший весть месяца, вдруг прорвался. Свобода, свобода!» [5. Т. VI: 50].

Образ заходящего солнца имеет важное значение в творчестве Достоевского. В книге Иоанна Лествичника, которая была в библиотеке Достоевского, говорится, что преображение человека чаще всего возможно на закате, поскольку «во время захождения солнца окончательно смиряется» его греховный помысл [6: 219].

Образ Николая Аполлоновича Аблеухова в романе «Петербург» двойственен. Автор описывает его с помощью повторяющихся деталей. С одной стороны, «совершенно белое его лицо» сравнивается с «иконописным» [3: 44], он кажется «безруким», с «шинельным крылом» [3: 47], «богоподобным» и «бесстрастным» существом [3: 158]. С другой стороны, когда остается «голая страсть», он становится «шутом, безобразным и красным» [3: 158].

Жертвенность Николая Аблеухова подчеркивается дважды. Во время разговора с Морковиным, чиновником охранного отделения, который строит ему психологические ловушки, Аблеухин-младший почти повторяет слова Раскольникова, обращенные к Порфирию Петровичу: «К чему эта пытка? Если вы действительно тот, за кого себя выдаете... то все поведение ваше, все ваши ужимочки – недостойны» [3: 212]. В этот момент белое и красное в нем соединяется: «В белых клубках из кухни валившего смрада стоял Николай Аполло-



нович – бледный, белый и бешеный, разорвавший без всякого смеха красный свой рот, в ореоле из льняно-туманной шапки светлейших волос своих; как оскаленный зверь, затравленный гончими, он презрительно обернулся к Морковину...» [3: 212].

Во второй раз Николай Аблеухин сравнивается уже с распятым Христом: «Крестовидно раскинутый Николай Аполлонович там страдает из светлости светов и указывает очами на красные ладонные язвы; а из разъястого неба льет ему росы прохладный ширококрылый архангел – в раскаленную пещь... – Он не ведает, что творит...» [3: 374]. Так автор показывает несправедливо обвиненного Лихутиным в терроризме и отцеубийстве Аблеухова-младшего. Правда, сам автор замечает, что хриstopодобие герой все-таки не получает: «Почему ж не было примиренного голоса: «Ты страдал за меня?» Потому что он ни за кого не страдал: пострадал за себя... Так сказать, расхлебывал им сами заваренную кашу из безобразных событий. Оттого и голоса не было. Светоча тоже не было» [3: 372–373].

«Преображение» Аблеухина-младшего почти наступает после того, как он осознает: «Отцеубийца! Обманщик!» [3: 315]. Именно в этот момент начинает пробуждаться его сердце: «Имени тяжелому безобразию – нет! Да, но сердце его, разогретое всем, бывшим с ним, стало медленно плавиться: ледяной сердечный комок – стал-таки сердцем; прежде билось оно неосмысленно; теперь оно билось со смыслом; и бились в нем чувства; эти чувства нечаянно дрогнули; сотрясения эти теперь – потрясли, перевернули его душу» [3: 315]. Казалось бы, что осознание греха очищает его душу, пробуждает в нем ребенка: «он – малый ребенок» [3: 316].

Возвращаясь в детство, Аблеухов может быть открыт Христу: «Будто кто-то печальный, кого Николай Аполлонович еще ни разу не видывал, вокруг души его очертил благой проникающий круг и вступил в его душу; стал душу пронизывать светлый свет его глаз» [3: 317]. Однако белый образ так и не открывается Николаю Аблеухову, он видит вокруг себя только «туманный проспект» [3: 318]. В тот момент, когда его герой готов «пасть ниц», «плакать от глупого счастья» и просить «успокой меня, учитель, укрой», автор замечает: «Конечно же – ничего не ответит печальный, потому что и не может быть никаких ответов пока; ответ будет после – через час, через год, через пять, а пожалуй, и более – через сто, через тысячу лет; но ответ – будет!» [3: 318].

Соединение вечного и временного для Николая Аблеухова не происходит. В университетской церкви св. Петра и Павла (куда он случайно заходит) он не творит молитву, а беседует с доцентом о немецкой статье, и ему приходит в голову продуманный план отцеубийства [3: 314].

В отличие от Николая Аблеухова, Дмитрий Карамазов осознает свое падение и жаждет восстановления. Он не совершает отцеубийства и верит, что его спасает молитва матери [5. Т. XIV: 426]. Действие в романе «Братья Карамазовы» происходит во время богородичных праздников: Положения ризы и пояса Богоматери, Покрова, чуда от иконы Знамение. Мученичество Дмитрия сравнивается со Страстями Христа и подчеркивается в романе молением о чаше: «Боже, оживи поверженного у забора! Пронеси эту страшную чашу мимо меня!» [5. Т. XIV: 394].

Сам Митя объясняет свое воскрешение любовью к Грушеньке: «...Через нее сам человеком стал» [5. Т. XV: 33]. Преображение героя начинается после сна о дите: «И вот загорелось все сердце его и устремилось к какому-то свету, и хочется ему жить и жить, идти и идти в какой-то путь, к новому зовущему свету, и скорее, скорее, теперь же, сейчас!» [5. Т. XIV: 457]. Не эта ли мать с дитем снится Мите, о которой незадолго до смерти позаботился Зосима: «Старец послал Порфирия еще с вечера к одной недавно еще погоревшей нашей мещанке, вдове с детьми, пошедшей после пожара нищенствовать» [5. Т. XIV: 258]? Дмитрий, подобно Зосиме, наделяется прозорливостью и идет по пути сознательного «подражания Христу»: «Принимаю муку обвинения и всенародного позора моего, пострадать хочу и страданием очищусь» [5. Т. XIV: 458].

В романе Белого описана только одна молитва перед образом – мужа возлюбленной Николая Аблеухова Сергея Сергеевича Лихутина: «В полусвете синей лампадки начертилось матово Сергея Сергеевича лицо, с остренькою точно такого же цвета бородкою и такого же цвета ко лбу поднятой рукой; и рука, и лицо, и бородка, и белая грудь точно были вырезаны из какого-то крепкого, пахучего дерева; губы Сергея Сергеевича шевелились чуть-чуть; и чуть-чуть кивал Сергей Сергеевич лоб синенькому огонечку, и чуть-чуть двигались, нажимая на лоб, вместе сжатые синеватые пальцы – для крестного знаменья» [3: 130]. Автор не показывает ни одухотворенности героя во время моления, ни даже его одушевленности.

Начало изменения Сергея Сергеевича и его жены Софьи Петровны автор показывает во время их примирения: «Там за окнами брызнули легчайшие пламена, и вдруг все просветилось, как вошла в пламена розоватая рябь облачков, будто сеть перламутринок; и в разрывах той сети теперь голубело чуть-чуть... <...> Над душою ее вдруг прошлись легчайшие голоса: и ей все просветилось, как на серую петлю пал из окна бледно-розовый, бледно-ковровый косяк от луча встающего солнца» [3: 197–198]. Как только в сердце Софьи рождается сострадание, муж для нее соединяется с образом «печального и длинного» в белом атласном домино Христом, с кем она только что встретилась на маскараде: «...Софья Петровна Лихутина поцеловала веревку и тихонько заплакала: чей-то образ далекого и

вновь возвращенного детства (образ забытый не вовсе – где она его видела: где-то недавно, сегодня?): этот образ над ней поднимался, поднялся и вот встал за спиной. А когда она повернулась назад, то увидела: за спиной стоял ее муж, Сергей Сергеевич Лихутин, долго-вязый, печальный и бритый: на нее поднимал голубой кроткий взор...» [3: 198]. Однако любовь и сострадание не преображают героев. После объяснения с женой Сергей Сергеевич испытывает чувство ревности и ненависти к своему сопернику: его «порыв благородства, точно так же, как бешенства, тут же у него закупорился в душе; пал в пустую тьму порыв благородства» [3: 373].

Так же на пороге «преображения» показан Аполлон Аполлонович Аблеухов. Его сознание, соприкасаясь с сознанием Дудкина и Николая Аблеухова, предупреждает его о близящейся катастрофе: «В груди родилось ощущение растущего, багрового шара, готового разорваться и раскидаться на части» [3: 26]. Сенатор боится открытого пространства [3: 78], между ним и сыном – «бездна», «сквозняк» [3: 110]. Если сын совершает мысленное отцеубийство, то Аблеухов-старший – сыноубийство: «Выше мы видели, как, сидя в своем кабинете, Аполлон Аполлонович пришел к убеждению, что сын его отпетый мошенник: так над собственной кровью и над собственной плотью совершал ежедневно шестидесятилетний папаша некий, хотя и умопостигаемый, но все же террористический акт» [3: 117].

Л.К. Долгополов замечает, что возвращение сенатора после маскарада мимо дома Дудкина на Васильевском острове невозможно: он не мог идти по этому маршруту. По мнению исследователя, Белому «важно подчеркнуть, что и террорист Дудкин, и сенатор Аблеухов прочно связаны между собой, они одинаково обдуваются сквозняками, дующими из «мировых пространств» [4: 326]. На наш взгляд, автор проводит героя мимо дома Дудкина, чтобы он услышал духовные стихи, которые поет Степка:

Духом мы к Тебе, Отец,  
В небо мыслию парим  
И за пищу от сердец  
Мы тебя благодарим [3: 199].

После этого сенатор видит девушку-подростка, которую преследует «очертание мужчины» (аллюзия к «Преступлению и наказанию»: встреча Раскольниковым девушки на бульваре), и предлагает проводить подростка до дома [3: 201]. В Аблеухове-старшем пробуждается отцовское чувство – атмосфера вокруг него меняется: «Где-то сбоку на небе брызнули легчайшие пламена, и вдруг все просветилось, как вошла в пламена розоватая рябь облачков, будто сеть перламутринок; и в разрывах той сети теперь голубел лоскуточек» [3: 201]. Судя по лексическому повтору, автор показывает момент «преображения», как в сцене с Софьей Петровной. Н.А. Нагорная замечает, что ценностное пространство у Белого «обозначено звуковыми метками. Это зов, голос детства, подлинной

вечной жизни. Он является в виде неслучайного незнакомца, «печального и длинного» вечного странника, которого все гонят» [7: 47]. Однако в отношении к сыну сенатор не может преодолеть недоверия. Когда Николай видит глаза Аблеухова-старшего, как «затравленной лани», и бросается в порыве любви к отцу, тот пугается «встречного движения» сына и называет его «ужаснейшим негодяем» [3: 231]. Диалог отца и сына так и не состоялся. Вероятно, это связано с тем, какова точка зрения автора, смотрящего на странственно-временные отношения героев, что для него является ценностным центром [2: 190].

На наш взгляд, стремясь показать преобразование героев, А. Белый идет не за Ф.М. Достоевским, а за Л.Н. Толстым. В романе «Анна Каренина» Константин Левин перед неожиданной встречей с Кити, когда он осознал, что любит ее по-прежнему, видит внезапное просветление на небе: «Как красиво! – подумал он, глядя на странную, точно перламутровую раковину из белых барашков-облачков, остановившуюся над самою головой его на середине неба <...> Небо поглубело и просияло и с тою же нежностью, но и с тою же недосыгаемостью отвечало на его вопрошающий взгляд» [9. Т. VIII: 306]. Очевидно, что А. Белого и Л.Н. Толстого объединяет «натуралистический пантеизм», в котором, по словам Н. Бердяева, «всегда тонут и личность, и свобода» [1: 273]. В статье «Русский соблазн», посвященной роману А. Белого «Серебряный голубь», Н.А. Бердяев утверждал, что автор выбирает неверный путь: «Синтетическая целостность должна присутствовать и в начале, на первой ступени, а не только в конце, на вершине, так как без синтетической целостности <...> теряется равновесие» [1: 276]. Вертикальный хронотоп Достоевского размывается в романе Белого «Петербург», а личности его героев растворяются в хаосе стихии.

#### Список литературы

1. Андрей Белый: pro et contra / сост., вступ. ст., коммент. А.В. Лаврова. – СПб., 2004.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб., 2000.
3. Белый А. Петербург. – Л., 1981.
4. Долгополов Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург»: моногр. – Л., 1988.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л., 1972–1990.
6. Лествица, возводящая на небо преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы. – М., 1997.
7. Нагорная Н.А. «Второе пространство» и сновидения в романе Андрея Белого «Петербург» // Вестн. Моск. ун-та. – Сер. 9. Филология. – 2003. – № 3.
8. Петрова Г.В. Проза русского символизма: учеб. пособие. – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2003.
9. Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. / гл. ред. М.Б. Храпченко. – М., 1981.



**Из наблюдений над мотивной структурой повести  
Л.Н. Толстого «Крейцерова соната»  
(символическая функция звуковых образов)**

Отмечая в повести «Крейцерова соната» сосуществование двух стилевых тенденций – художественной и публицистической, – автор статьи показывает очевидное преобладание в ней звуковых образов над зрительными. Методом мотивного анализа выделяются и рассматриваются три звукоряда повести: мотив «странных звуков» героя (Позднышева), мотив железной дороги и мотив музыки, которые, будучи тесно связанными с символически заданной оппозицией «Восток – Запад», в структуре целого составляют основу «второго», символического сюжета произведения. В силу этого автор статьи не исчерпывает смысловой контекст повести проблемой семьи и брака, что традиционно выдвигается на первый план в толстоведении, и считает, что содержание «Крейцеровой сонаты» неизмеримо шире, нежели выведенное из данности эмпирического сюжета. Оно выходит на общефилософский уровень звучания, предвосхищая проблему отчуждения человека в мире, с особой силой поставленную в литературе XX – XXI веков.

Pointing out in the story “Kreitserova sonata” the existence of two styles’ tendencies – artistic and publicistic the author of the article shows the vivid predominance of the sound mode on visual. Three sound lines of the story are chosen and examined by the method of motive analysis: the motive of “strange sounds” of the hero (Posdnishev), the motive of railway and the motive of music, which are closely connected with the symbolically planned opposition “East – West” in the structure of the whole they make up the ground of the “second” – the symbolic plot of the work. The author of the article doesn’t exhaust the semantic context of the work by the problem of the family and marriage, that traditionally is promoted on the first plan in interpretation and considers that the content of “Kreitserova sonata” is wider than working from the present empirical plot. It comes out at the common philosophical level of sounding anticipating the problem of alienation of the man in world. This problem is especially placed in the literature of the XX – XXI centuries

**Ключевые слова:** Л.Н. Толстой, мотив, символ, функция, звуковой образ, звукоряд.

В свое время «Крейцерова соната» вызвала весьма противоречивые оценки. Наиболее показателен отзыв А.П. Чехова, который колебался между двумя полюсами: «Это правда!» и «Это нелепо!» [14. Т. IV: 18]. Такие же неоднозначные оценки прозвучали и в отечественном (советском) толстоведении: сильные стороны по-

---

<sup>1</sup> **Переверзева Наталья Анатольевна**, кандидат филологических наук, доцент, Орловский государственный институт искусств и культуры.

вести исследователи видели в беспощадном обличении семейных устоев буржуазного общества, слабые – в способе решения проблемы семьи и брака [8: 152], но в то же время отмечали, что по глубине психологического анализа, по силе и смелости трактовки темы, «Крейцера соната» стоит в ряду значительнейших созданий Толстого [6: 140]. Обратили внимание исследователи и на стилевую разнонаправленность повести, заставляющую воспринимать ее как художественное произведение с элементами публицистики, на осложненность повествования присутствием двух рассказчиков: «слушателя – повествователя» и «героя – рассказчика» [10: 163] и незримо стоящего над ними автора, что придает повести подчеркнuto исповедальный характер, соответствующий духу и смыслу религиозно-этических трактатов позднего Толстого» [2: 225].

Безусловно, каждое из двух стилевых начал повести, сосуществуя и взаимопроверяя друг друга, по-своему символично, но именно публицистическая направленность «Крейцеровой сонаты» объясняет, на наш взгляд, явное и несколько неожиданное для Толстого преобладание в ней звуковых образов над зрительными. Уже в прологе обозначена ориентация на звучащую речь.

Роль повествователя принадлежит одному из пассажиров, человеку без особых примет, который случайно становится свидетелем разворачивающейся «драмы души» [9. Т. II]. На первый взгляд его функция исчерпывается, с одной стороны, посредничеством между автором и читателем, с другой – между автором и героем. Он почти не вмешивается в споры, в минимальной степени выражает свое отношение к происходящему, являясь не более чем пассивным и отстраненным, хотя и очень внимательным слушателем и наблюдателем. Такая манера поведения, во-первых, не мешает психологическому самораскрытию героя; во-вторых, позволяет автору как бы незаметно организовывать сюжет. Но этим роль повествователя не ограничивается. Отстраненность и незаметность слушателя-повествователя приводит к неожиданному эффекту: голоса персонажей, вообще все звуки в повести без видимого усилия со стороны автора раздаются громко и отчетливо, вызывая особое к себе отношение.

Одна из особенностей «Крейцеровой сонаты» – громкое звучание человеческого голоса. Характеристика речи героев, и прежде всего самого Позднышева, отличается эмоциональной силой звучания. Позднышев постоянно «вскрикивает», «кричит»; кроме этого, повествователь подчеркивает «злбно-иронические» или «злбные» интонации в его голосе. Когда повествование переходит непосредственно к Позднышеву, звуковые моменты еще более усиливаются: «Убирайся, или я тебя убью! – *закричал* я, подойдя к ней и схватив ее за руку (здесь и дальше курсив в тексте повести наш – Н.П.). Я сознательно усиливал интонации *злости* своего голоса, го-

воря это... «Уходи! – заревел я еще громче. – Только ты можешь довести меня до бешенства. Я не отвечаю за себя!» [11. Т. XXVII: 59 – далее в тексте статьи приводятся цитаты по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках – Н.П.]; «Не лги, мерзавка! – завопил я и левой рукой схватил ее за руку, но она вырвалась» (73).

Позднышев подчеркивает звуковые моменты и в речи и поведении жены: «Через час пришла ко мне няня и сказала, что у жены истерика. Я пришел; она *рыдала, смеялась* (59); «- Прости? Все это вздор!.. Только бы не умереть...*вскрикнула* она, приподнялась, и лихорадочно блестящие глаза ее устремились на меня. – Да! Ты добился своего!.. Ненавижу!.. *Ай! Ах!* – очевидно, в бреду пугаясь чего-то, *закричала* она...» (77).

На этом подчеркнуто эмоциональном фоне звучащей речи совершенно особое значение получают «странные звуки», издаваемые Позднышевым: «Особенность этого господина состояла еще в том, что он изредка издавал *странные звуки*, похожие на откашливание или на начатый и оборванный смех» (7); «В середине речи дамы позади меня слышался *звук как бы прерванного смеха или рыдания*, и, оглянувшись, мы увидели моего соседа...» (12); «Духовное сродство! Единство идеалов! – повторил он, *издавая свой звук...*» (14); «Он остановился, *издал свой звук*, как он делал всегда, когда ему приходила, очевидно, новая мысль» (16); «Он замолчал и *раза два издал свои странные звуки*, которые теперь уже совсем похожи были на сдержанные рыдания» (45).

В кульминационных сценах повести мотив «странных звуков» Позднышева вплотную соприкасается с мотивом музыки: «Она (Лиза – Н.П.) опять с увлечением взялась за *фортепиано*, которое прежде было совершенно брошено. С этого все и началось.

Он опять повернулся к окну устало смотревшими глазами, но тотчас же опять, видимо, сделав над собой усилие, продолжал:

– Да-с, явился этот человек (Трухачевский, с которым, главным образом, и связан мотив музыки – Н.П.). – Он замялся и *раза два произвел носом свои особенные звуки*» (48); «Помню потом, как они (Лиза и Трухачевский – Н.П.) взглянули друг на друга, оглянулись на усаживавшихся и потом сказали что-то друг другу, и началось. Она взяла первый *аккорд*. У него сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо, и, *прислушиваясь к своим звукам, он осторожными пальцами дернул по струнам и ответил роялю*. И началось... Он остановился и несколько раз сразу произвел *свои звуки*. Хотел начать говорить, но засопел носом и опять остановился» (60–61).

В повести не раз упоминается издаваемый Позднышевым «странный звук», который, как и в «Смерти Ивана Ильича», разрешается в финале всхлипывающим нечленораздельным междометием «У! у! у!»: «... только тогда, когда я увидел ее мертвое лицо, я по-



нял все, что я сделал. Я понял, что я, я убил ее, что от меня сделалось то, что она была живая, движущаяся, теплая, а теперь стала неподвижная, восковая, холодная и что поправить этого никогда, нигде, ничем нельзя. Тот, кто не пережил этого, тот не может понять! ... У! у! у! – вскрикнул он несколько раз и затих» (77).

Троекратное позднышевское «у» – итог напряженных и мучительных раздумий – воспринимается как продолжение страшного крика умирающего Ивана Ильича, который «...так был ужасен, что нельзя было за двумя дверями без ужаса слышать его... У! Уу! У! – кричал он на разные интонации. Он начал кричать: «Не хочу!» – и так продолжал кричать на букву «у» [11. Т. XXVI: 112].

«Странные звуки», которые Толстой заставляет произносить своего героя, нечто среднее между рыданием и смехом, на уровне эмпирического сюжета являются индивидуально-психологической характеристикой Позднышева, но рассмотренные в контексте звуковой символики они приобретают акцентированно символическую окраску, соотносясь непосредственно с мотивом музыки, который, как мы увидим в дальнейшем, выполняет в повести важнейшую функцию.

Преобладание звуковых образов над зрительными с особой силой подчеркнуто в мотиве описания железной дороги и движущегося поезда.

Поезд, в котором происходит действие, «свистит», «дребезжит», «погромыхивает на стыках»; слышатся «звонки», «шум», «треск стекол движущегося вагона», который подрагивает «со всеми лавками и стеклами». Резкие механические звуки движущегося поезда являются постоянным фоном, на который как бы накладывается «все более и более взволнованный страдающий голос».

В толстоведении отмечен тот факт, что образ железной дороги в творчестве Толстого имеет символическое значение [1]. В последнее время круг представлений, связанных с художественным использованием Толстым этого мотива, расширился. Так, Г.Я. Галаган отмечает, что в сознании писателя устойчивое символическое значение имели и сопутствующие мотиву железной дороги понятия «пассажир», «поезд», «вагон» [4: 143]. Анализ «Крейцеровой сонаты» позволяет сделать вывод, что круг художественных реалий, попавших в зону воздействия этого мотива, еще более широк.

Если в начале творческого пути железная дорога, по свидетельству самого писателя, «нечеловечески машинальна и убийственно однообразна» [11. Т. LX: 170], если в романе «Анна Каренина» она становится символом разложения патриархальных устоев, наступления капитализма, несущего гибель отдельно взятой думающей и чувствующей личности, простым и ясным человеческим отношениям [1: 110–120], то в «Крейцеровой сонате» этот мотив, сохраняя

предыдущие значения, получает новое качество выразительности, будучи соотнесен с *обличительными монологами* Позднышева, за которыми остро чувствуется страх перед бурно наступающей европейской цивилизацией.

Образ Позднышева неотделим от образа железной дороги. Но он неотделим еще от одного образа, данного через звук – от музыки, которая, начиная с заглавия (сильной позиции текста) и кончая развязкой (сценой убийства), властно определяет трагический пафос повествования.

Чувство страха как бы уравнивает в сознании Позднышева образ железной дороги и образ музыки, сливающиеся в единый образ эпохи: «Ох, боюсь я, боюсь я вагонов железной дороги, ужас находит на меня» (67); «У!.. Страшная вещь эта соната... И вообще страшная вещь музыка» (61).

Мотив музыки, в отличие от мотива железной дороги, возникает в повести не сразу, исподволь, медленно и незаметно набирая силу, чтобы вдруг обрушиться на читателя в сценах ревности и убийства. Первое упоминание слова «музыка» ничем особенным не примечательно: «Вы говорите, что женщины в нашем обществе живут иными интересами, чем женщины в домах терпимости, а я говорю, что нет, и докажу. Если люди различны по целям в жизни, по внутреннему содержанию жизни, то это различие непременно отразится и во внешности, и внешность будет различная. Но посмотрите на тех, на несчастных презираемых, и на самых высших светских барынь: те же наряды, те же фасоны, те же духи, то же оголение рук, плеч, грудей и обтягивание выставленного зада, та же страсть к камушкам, к дорогим, блестящим вещам, те же увеселения, танцы и *музыка*, пенье. Как те заманивают всеми средствами, так и эти. Никакой разницы. Строго определяя, надо только сказать, что проститутки на короткие сроки – обыкновенно презираемы, проститутки на долгие – уважаемы» (23).

Здесь *музыка* – всего лишь один из аргументов в длинном ряду перечислений, далеко не самый главный из приведенных Позднышевым в доказательство мысли о похожести жизни света и публичного дома.

Второй раз слово *музыка* (а также *симфония*) играет уже более значимую роль: «Ах, происхождение видов, как это интересно! Ах, Лиза очень интересуется живописью! А вы будете на выставке? Как поучительно! А на тройках, а спектакль, а *симфония*? Ах, как замечательно! Моя Лиза без ума от *музыки*. А вы почему не разделяете эти убеждения? А на лодках!...» А мысль одна: «Возьми, возьми меня, мою Лизу! Нет, меня! Ну, хоть попробуй!...» О мерзость! Ложь! – заключил он и, допив последний чай, принялся убирать чашки и посуду» (25).

Мотив музыки бурно нарастает в XIX главе: «Она (Лиза – Н.П.) опять с увлечением взялась за фортепиано, которое прежде было совершенно брошено. С этого все и началось» (48). Сюжетно кульминация мотива связана с появлением в доме Позднышева, сына русского помещика Трухачевского, который получил воспитание у крестной матери в Париже: «Там его отдали в консерваторию, потому что был талант к музыке, и он вышел оттуда скрипачом и играл в концертах... Ну, уж там я не знаю, как он жил, знаю только, что в этом году он явился в Россию и явился ко мне» (49). Здесь возникает своеобразная устойчивая связь «Трухачевский – Париж – музыка» и намечается линия «Позднышев – Россия», о которой будет сказано ниже.

Отметим также, что с образом Трухачевского в повести связан значительный слой иноязычной лексики, составляющий, главным образом, музыкальную терминологию: «*crescendo*», «соло», «пиччикато», «аккорд», «престо», «анданте с вариациями» и т. д. Этот лексический слой составляет своеобразное продолжение и развитие мотива музыки.

В дальнейшем мотив музыки играет огромную роль в сюжете повести, являясь лейтмотивом трагической развязки. Даже эмоциональное состояние Позднышева в момент убийства выражено с помощью музыкального термина: « – Опомнись! Что с тобой? Ничего нет, ничего, ничего... Клянусь! Я бы и еще помедлил, но эти последние слова ее, по которым я заключил обратное, то есть, что все было, вызывали ответ. И ответ должен был быть соответственен тому настроению, в которое я привел себя, которое все шло *crescendo* и должно было продолжаться так же возвышаться. У бешенства есть тоже свои законы» (73).

М.Л. Семанова отмечает, что рассуждения Позднышева о музыке противоречивы и расходятся с личным его восприятием: Позднышев «... доказывает, что музыка – один из источников возбуждения чувственности ... И в то же время Позднышев не может не признать большого эмоционального воздействия музыки, и на себе самом испытывает ее облагораживающее влияние; «Крейцера соната», хотя на время, приглушила в нем «человека-зверя», заставляет увидеть духовное начало в жене. «Мне было легко, весело весь вечер... Ей, как и мне, открылись, как будто вспомнились новые, неизведанные чувства» [10: 236]. С этой мыслью исследователя перекликается рассуждение Н.К. Гея: «Тема музыки, бетховенская «Крейцера соната» так же, как и любовь-стихия, не укладывается в повести в рамки логических постулатов. Она приобщает человека к той жизни и тем сущностям, от которых он своим разумом стремится уйти, доказать себе их несуществование...» [5: 128]. Солидарна с этим выводом и М.Л. Семанова: «Крейцера соната» является

творческим толчком, своего рода образцом выражения в компактной совершенной форме сложного жизненного содержания» [10: 237].

С другой стороны, такой тонкой и проницательный биограф Толстого, как Р. Роллан, считает, что название повести вводит читателя в заблуждение, поскольку музыке в «Крейцеровой сонате» отведена лишь вспомогательная роль. «Выкиньте сонату – ничего не изменится, – пишет он. – Толстой ошибочно смешал два волновавших его вопроса: развращающую силу музыки и силу любви. Демон музыки заслуживал отдельного произведения; место, которое отведено ему здесь, недостаточно для того, чтобы доказать существование опасности, о которой говорит Толстой» [9. Т. II: 315]. Эта точка зрения не получила поддержки в отечественном литературоведении. По мнению Н.К. Гея, музыкальная тема закономерно присутствует в названии повести: «Писатель широко вводит тему музыки, которая играет роль гораздо более существенную в развитии любовной темы, чем внезапного повода для сближения любовников» [5: 127]. К этому справедливому замечанию следует добавить, что музыка играет существенную роль не только в развитии любовной темы, которая сама по себе далеко не исчерпывает всего содержания повести.

Название повести – «Крейцера соната» – сближает в сознании читателей литературное произведение с музыкальным. Это сближение еще более четко обозначено на композиционном уровне, что было отмечено М.Л. Семановой, увидевшей композиционную соотнесенность повести и бетховенской сонаты в наличии многоголосного вступления (разговор пассажиров в вагоне, являющийся толчком к рассказу-исповеди Позднышева) и трехчастного построения с переходом третьей части в финал; в характере разработки «ведущей» партии (Позднышев), где, как и в бетховенской сонате, преобладают контрасты, замедления соседствуют с ускорением, основная тема развивается не плавно, а скачкообразно – с постоянными возвращениями назад и повторениями; в параллельном звучании «партий» Позднышева и автора, которые, развиваясь в разных тональностях и сближаясь лишь в отдельных элементах, приходят к единству в финале [10: 237].

Относительно «трехчастного построения повести» можно, конечно, спорить; наличие «интродукции» и «финала» сомнений не вызывает; проблематично также параллельное «звучание» двух «партий» – автора и героя<sup>1</sup>, тем не менее сама идея возможного со-

---

<sup>1</sup> Рассмотрение проблемы соотношения в повести автора и героя, поставленной еще современными Толстому критиками (Суворин А.С. Маленькие письма // Новое время. – 1891. – 6 февр.), нашей задачей не является. Это особая проблема, предполагающая специальное исследование. Например, М.Б. Храпченко считает, что Позднышев в прямой форме высказывает авторские идеи, но моменты, которые могли бы провести более или менее четкую границу между позициями автора и ге-

отнесения музыкальной и литературной форм представляется плодотворной. Подтверждением тому служит свидетельство С.Л. Толстого: «Я помню, как во время писания «Крейцеровой сонаты» Лев Николаевич старался выяснить себе, какие именно чувства выражаются первым престо «Крейцеровой сонаты»; он говорил, что введение к первой части предупреждает о значительности того, что следует; что затем неопределенное волнующее чувство, изображаемое первой темой, и сдержанное, успокаивающее чувство, изображаемое второй темой, – оба приводят к сильной, ясной, даже грубой мелодии заключительной партии, изображающей просто чувственность. Впоследствии, однако, Лев Николаевич отказался от мысли, что эта мелодия изображает чувственность. Так как, по его мнению, музыка не может изображать то или другое чувство, а лишь чувство вообще, то и эта мелодия есть изображение вообще ясного и сильного чувства, но какого именно, определить нельзя» [12: 393]. В толстоведении отмечалось, что «Крейцера соната» создавалась в период, когда Л.Н. Толстой «все больше склонялся к прямому выражению своих идей» [5: 123]. Однако свидетельство сына писателя, в котором для нас особенный интерес представляет внимание Толстого к двум лейтмотивам бетховенской сонаты, может помочь объяснить сосуществование в повести двух стилевых тенденций: художественной и публицистической, противоречивый характер которых смущает не одно поколение исследователей. Композиционное соответствие сонаты Бетховена и повести Толстого, подтвержденное, как мы показали, преобладанием в ней звуковых (или «музыкальных») образов, вполне может быть обнаружено и на стилевом уровне.

Сам Л.Н. Толстой в письме к Н.Н. Страхову от 17 ноября 1889 г. оценивал повесть следующим образом: «В художественном отношении я знаю, что это писание ниже всякой критики: оно произошло двумя приемами, и оба приема несогласные между собой... Но все-таки оставляю так, как есть, и не жалею... оттого, что знаю верно, что то, что там написано, не то что не бесполезно, а наверное, очень полезно людям и ново отчасти» [7: 739].

Идейная новизна была воплощена Толстым с помощью новизны художественной, которая и состояла в столкновении «двух несогласных между собой приемов».

В статье Н.К. Гея [5] рассмотрены функции этих приемов. Исследователь полагает, что в повести взаимопроверяются и испытываются несовместимые послышки, разные начала, причем это не губит произведения и не ослабляет его звучания. Множественность логических определений любви «опрокидывается» в реальную жизнь

---

рочья повести, не акцентирует [13. Т. II: 261].

ненную ситуацию. В реальную жизненную ситуацию «опрокидывается» и новоявленный теоретик (Позднышев), который не выдерживает этого испытания: «В конечном счете ревность Позднышева – не только реакция обманутого мужчины, но и обманутого теоретика "плотской любви"» [5: 123–129]. Важен вывод исследователя: художественная логика «Крейцеровой сонаты» не совпадает с высказываниями самого автора, который присутствует в ней опосредованно. Толстой показывает *одновременное* существование двух логик, которые, взаимодействуя, создают совершенно новое, бесконечное художественное содержание – многомерное, многозначное, передающее сложность, противоречивость и богатство жизни.

В многомерной структуре повести мотивы музыки и железной дороги тесно связаны с понятием «Европа», которое, в свою очередь, является частью символической оппозиции «Восток – Запад». Эта оппозиция намечена уже в начале первой главы, в описании одежды Позднышева: «Он был одет в *старое от дорогого портного пальто* с барашковым воротником и высокую барашковую шапку. Под пальто, когда он расстегивался, видна была *поддевка и русская вышитая рубаха*» (7). В этой странности, в этой бросающейся в глаза несовместимости хотя и старого, но от дорогого портного пальто явно европейского покроя и «русской вышитой рубахи», а также «поддевки», которые видны, когда герой *расстегивается*, уже задана возможность некоей предполагающей конфликт раздвоенности.

Лаконичные характеристики главных участников спора, пассажиров вагона, в котором едет Позднышев, также наделены символическим значением. Сторону, защищающую европейскую точку зрения на брак и развод, представляет адвокат, «разговорчивый человек лет сорока, с *аккуратными новыми вещами*», и «некрасивая и немолодая дама, *курящая*, с измученным лицом, в *полумужском пальто*» (7). «Аккуратные новые вещи» «разговорчивого» господина контрастируют со «старым пальто» Позднышева, а изображение «курящей дамы в полумужском пальто» является своеобразным шаржем на женскую эмансипацию. Их оппонентом, представляющим домостроевские взгляды на брак, является купец, «высокий бритый морщинистый старик... в ильковой шубе и *суконном картузе с огромным козырьком*» (8).

Детали, характерные для каждого из трех участников спора («аккуратные новые вещи» адвоката, «полумужское пальто» курящей дамы, «суконный картуз» купца) повторяются в тексте, что указывает на их особую роль в характеристике названных персонажей. Особенно выразителен контекст повтора для купца, защитника Домостроя: «Старик хотел что-то ответить, но в это время *поезд тро-*

нулся, и старик, сняв картуз, начал креститься и читать шепотом молитву. Адвокат, отведя в сторону глаза, учтиво дожидался. Окончив свою молитву и троекратное крещение, старик надел прямо и глубоко свой картуз, поправился на месте и начал говорить» (9).

В этом фрагменте, который интересен еще и тем, что здесь впервые возникает мотив *страха* перед железной дорогой, *картуз* со всей очевидностью перестает быть только характерной деталью одежды, превращаясь если и не в символ, то в достаточно устойчивый знак вполне определенных религиозных и бытовых представлений и становясь, во всяком случае, вспомогательным звеном в символической цепи.

Пожалуй, наиболее ярко символический план оппозиции «Восток – Запад» проявляется в XXV главе, когда обуреваемый приступом ревности Позднышев срочно выезжает из уездного городка в Москву. Дорога в его сознании отчетливо делится на два этапа: «Ехать надо было тридцать пять верст на лошадях и восемь часов по чугунке» (65), причем с каждым из этих этапов связаны контрастные эмоциональные состояния. Собственно, контрастность задана уже в процитированной выше фразе: «лошади» и «чугунка» противопоставлены как живое и неживое; «версты» и «часы» – как знак пространства и знак времени. «На лошадях ехать было прекрасно. Была морозная осенняя пора с ярким солнцем. Знаете, эта пора, когда шипы выпечатаются на масляной дороге. Дороги гладкие, свет яркий и воздух бодрящий. *В тарантасе ехать было хорошо*. Когда рассвело и я поехал, мне стало легче. Глядя на лошадей, на поля, на встречных, забывал, куда я еду. Иногда мне казалось, что я просто еду и что ничего того, что вызвало меня, ничего этого не было. И мне особенно радостно бывало так забываться» (65).

Спокойное умиротворенное состояние Позднышева связано с поездкой на лошадях. И мотив *тарантаса*, и единственное в повести описание природы – скупой пейзаж средней России, воспринимаемый, скорее, в эмоциональном плане как составная часть внутреннего мира героя, – на первый взгляд не имеют ярко выраженной символической нагрузки. Тем не менее сама *контрастность противопоставления* позволяет рассматривать подробности пейзажа как важное звено в символическом ряду, начинающемся *поддевкой* и *русской вышитой рубахой* Позднышева. Прием контрастного противопоставления наделяет пейзаж исключительно важной функцией **воссоздания** окружающего героя пространства, не различимого из окна вагона, как бы не существующего в контексте железной дороги, но реально ощущаемого в контексте *тарантаса* – старого средства

передвижения, которое, в отличие от поезда, не создает непреодолимой преграды между человеком и миром, не является причиной отчуждения.

Иное состояние у Позднышева вызывает железная дорога: «Как только я вошел в вагон, началось совсем другое. Этот восьмичасовой переезд в вагоне был для меня что-то ужасное, чего я не забуду во всю жизнь. Оттого ли, что, сев в вагон, я живо представил себя уже приехавшим, или оттого, что *железная дорога так возбуждающе действует на людей*, но только, с тех пор как я сел в вагон, я уже не мог владеть своим воображением, и оно не переставая с необычайной яркостью начало рисовать мне разжигающие мою ревность картины...» [65-66].

В рассуждениях Позднышева о воздействии музыки на человека Л.С. Выготский выделил два психологически верных наблюдения: раздражающий характер воздействия, побуждающий к поступкам, которые невозможно осознать или предугадать; и принудительный характер воздействия [3: 318–321]. В приведенном выше фрагменте такого же рода *принудительное* воздействие на сознание героя оказывает железная дорога, *возбуждая* его до такой степени, что он не может владеть собой, своим воображением, и, таким образом, играя важную роль в трагической коллизии.

Мотивы музыки и железной дороги, выполняя в повести сходные функции, оказываются во враждебных отношениях с героем и непосредственно перед финалом сливаются воедино.

Позднышев воспринимает железную дорогу и музыку главным образом в морально-этическом преломлении. Железная дорога безнравственна, потому что сковывает человека, открыто противостоит ему; музыка безнравственна, потому что создает видимость полного раскрепощения, лишая человека возможности различать добро и зло. Позднышев оказывается во власти двух враждебных стихий, каждая из которых по-своему принудительно воздействует на человека, в конечном счете побуждая на преступление.

Три звукоряда – «железную дорогу», «музыку», «странные звуки» Позднышева можно рассматривать как систему и основу «второго», символического сюжета повести, где символ в качестве интуитивно-предвосхищающего образа указывает на нарождающиеся тенденции общественного развития, которые не получили еще полного осмысления. Именно такого рода символами стали в повести «Крейцера соната» образы железной дороги и музыки. Трагедия Позднышева, соотнесенная с этими мотивами, а также с символически заданной оппозицией «Восток – Запад», оказывается неизмеримо глубже, нежели выведенная из данности эмпирического сюжета.



Она не исчерпывается проблемой семьи и брака, а выходит на общефилософский уровень, предвосхищая проблему отчуждения человека в обществе, с особой силой поставленную литературой двадцатого века.

#### Список литературы

1. Альтман М.С. Читая Толстого. – Тула: Приокское кн. изд-во, 1966.
2. Виноградов И.И. Духовные искания русской литературы. – М.: Русский путь, 2005.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1969.
4. Галаган Г.Я. Л.Н. Толстой. Художественно-этические искания. – Л.: Наука, 1981
5. Гей Н.К. «Крейцера соната» Л.Н. Толстого как художественная многомерность / Страницы истории русской литературы. – М.: Наука, 1971.
6. Гудзий Н.К. Лев Толстой. Критико-биографический очерк. – М.: Гослитиздат, 1960.
7. Гусев Н.Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого (1828–1890). – М.: Гослитиздат, 1960.
8. Ломунов К.Н. Жизнь Льва Толстого. – М.: Худ. лит., 1981.
9. Роллан Р. Жизнь Толстого // Роллан Р. Собр. соч.: в 14 т. – М.: Худ. лит., 1954. – Т. 2.
10. Семанова М.Л. «Крейцера соната» Л.Н. Толстого и «Ариадна» А.П. Чехова // Чехов и Лев Толстой: сб. ст. – М.: Наука, 1980.
11. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. (Юбилейное). – М.: ГИХЛ, 1928–1958.
12. Толстой С.Л. Очерки былого. – Тула: Приокское кн. изд-во, 1968.
13. Храпченко М.Б. Лев Толстой как художник // Храпченко М.Б. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Худ. лит., 1980. – Т. 2.
14. Чехов А.П. Письмо к Плещееву А.Н. от 15 февраля 1890 года // Чехов А.П. Письма: в 12 т. – М.: Наука, 1976. – Т. 4.

**QUI PRO QUO и «Подмен виновных»:  
металитературное и автобиографическое  
в рассказе Н. С. Лескова «Колыванский муж»**

В статье исследуются малоизученные аспекты поэтики Н. С. Лескова – автобиографический и металитературный уровни текста и их соотношение с повествовательной структурой текста (образами рассказчика и повествователя). В статье показана связь рассказа «Колыванский муж» с фактами биографии Лескова (делом Лескова в эстляндском суде), а также интертекстуальные параллели рассказа с произведениями И. С. Тургенева, А. С. Пушкина, А. К. Толстого и другими текстами.

In the article insufficiently known aspects of Leskov's poetics are explored – autobiographical and metaliterary text levels and their connection with the narrative structure of the text (the image of the story-teller and the narrator). The article shows the connection between the story "Kolivanskii Muzh" and the biography of Leskov (Leskov's case in the Estland court) as well as the inter-textual parallels of the story with the works of I. S. Turgenev, A. S. Pushkin, A. K. Tolstoy and other authors.

**Ключевые слова:** Н. С. Лесков, И. С. Тургенев, повествовательная структура текста, рассказчик, повествователь, автобиографическое начало в тексте, металитературный уровень текста.

Автобиографическое начало в произведениях Лескова обычно связывают с образом повествователя («Язвительный», «Владычный суд», «Железная воля», «Юдоль», «Колыванский муж»), который действительно имеет черты Лескова как автора биографического (служившего в рекрутском присутствии, состоявшего на службе у Шкотта, часто ездившего на отдых в Прибалтику). Однако автобиографическое содержание может быть обнаружено и в образе рассказчика, которого, согласно существующей в литературоведении теории сказа, рассматривают как изображение социально иного сознания, носителя «чужой речи» [4. Т. II: 88], интеллектуально отдаленного от автора [29: 191]. Очевидно, такое понимание образа рассказчика в творчестве Лескова требует уточнения.

Если автобиографический уровень произведений учитывается исследователями, то металитературный практически не изучен, несмотря на то, что эксплицитные металитературные фрагменты можно встретить в различных текстах Лескова. Одно из наиболее известных мест – рассуждение автора о жанре святочного рассказа во

---

<sup>1</sup> **Заварзина Надежда Юрьевна**, Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина.

вступительной части к рассказу «Жемчужное ожерелье» [7: 181–182]. Вероятно, невнимание к металитературной функции художественных произведений Лескова вызвано несколькими причинами. Металитературный уровень произведения не всегда просто выявить (в особенности, если в тексте нет прямых рассуждений повествователя о литературе вообще или о каком-нибудь жанре, писателе или произведении). Кроме того, не исследована деятельность Лескова как литературного критика. Практически неизученным и даже неизвестным остается до сих пор довольно большой корпус произведений Лескова (по подсчетам С. А. Рейсера, не менее 25 печатных листов [23: 181]) – рецензий на книги, подготовленных им для Ученого комитета Министерства народного просвещения в 1874–1883 гг. [9], и не изучен вопрос о связи деятельности Лескова-рецензента с его литературным творчеством. Не изучены также критические замечания о произведениях современной литературы, о литературном быте, которые можно найти в газетных и журнальных статьях писателя, поскольку многие из этих статей впервые атрибутированы для Полного собрания сочинений Лескова.

Между тем игнорирование металитературного уровня приводит к обеднению содержания произведения или выпадению его из поля зрения исследователей. Анализ металитературного уровня текста позволяет, с одной стороны, показать многоплановость произведений Лескова и, с другой – иначе осмыслить функцию рассказчика в них.

Рассказ «Колыванский муж» обычно анализируют в аспекте актуальной общественной проблематики («Остзейского вопроса») или с точки зрения особенностей изображения немецкого и русского национального характера [11: 66–75], определяя при этом отношение автора к персонажам-немцам как негативное [13. I: 326] или, наоборот, положительное [6: 56]. Однако в этом многослойном произведении можно увидеть и иные планы содержания: в рассказе Лескова представлена модель взаимодействия культур и отражение этого взаимодействия в судьбе человека, оказавшегося в межкультурном пространстве, и в художественном творчестве.

В настоящей статье сделана попытка показать присутствие в произведении автобиографического и металитературного уровней, которые, с одной стороны, связаны неким общим мотивом, а с другой – разнородны и поэтому сообщают рассказываемой истории превращения Ивана Сипачева в немца двойственность, противоречивость, а произведению в целом – некоторую недосказанность.

Ключевой мотив рассказа «Колыванский муж» можно определить как перепутывание, замену одного другим. Основное направление таких замен – превращение русского в немецкое и наоборот.

Мотив перепутывания выражается по-разному в двух отмеченных планах рассказа: автобиографическом и металитературном.

Прежде всего, отметим замены некомического характера, связанные с таким перепутыванием, которое, используя слова самого Лескова, можно обозначить как «подмен виновных». В рассказе описан довольно запутанный с юридической точки зрения случай неисполнения остзейскими немцами российских законов. По общим законам Российской империи дети от смешанных браков должны были быть крещены в православие. В рассказанной же истории героини-немки и лютеранский пастор нарушают закон, герой-рассказчик мог бы написать на них «донос» [17. Т. VIII: 430], но отказывается это делать. Однако именно он становится виновным в возникшем из-за этого нарушения скандале. Этот «подмен виновных», с точки зрения рассказчика, представлен как вопиющая несправедливость.

Мотив перепутывания как «подмен виновных» имеет автобиографическое происхождение. Характерный для остзейского судопроизводства «подмен виновных» был описан Лесковым незадолго до появления рассказа «Колыванский муж» в статье 1885 г. [15]. Лесков писал о так называемом вейсенштейнском деле, в ходе которого, по мнению Лескова, оскорбители-немцы были оправданы, а русского офицера, майора Вертинского, пытались представить виновником произошедших беспорядков – он якобы был нетрезв и оскорбил ни в чем не виновных вейсенштейнских лютеран. Реакция Лескова на события 15-летней давности была преувеличенно резкой: «Худо то, что в единственном документе, который из всего этого известен русским, не только сквозит, а, как солдаты говорят, свиным прет самое бесцеремонное стремление местных властей “подменить подсудимых” и на место несомненно в чем-то виновных немцев прихватить под следствие русского офицера» [15: 339]. Эпиграф к статье из апокрифа «Хождение Богородицы по мукам» предрекает немецким судьям мучения в аду: «А тии, иже содеваша правых виноватыми и виноватых правыми, – тии стоят по уста в огне» [15: 324].

Такую резко негативную реакцию писателя на, казалось бы, незначительное происшествие (майор Вертинский не был обвинен судом) можно объяснить сходством вейсенштейнского дела с судебным преследованием самого Лескова со стороны Эстляндского оберландгерихта в начале 1870-х годов: в ходе разбирательства дела самого Лескова эстляндским судом произошел «подмен виновных». В 1872 г. Лесков опубликовал посвященную этому статью «Законные вреды» [14], однако суть обвинений, выдвинутых против Лескова эстляндским судом, из нее не ясна. Лесков сообщает лишь, что немцы своими оскорбительными отзывами о России и русских спровоцировали драку, в которой участвовал только спутник Леско-

ва, Добров, а затем объявили квартальному, что Добров и Лесков были нетрезвы.

«Подмен виновных» в суде над Лесковым становится очевиден при знакомстве с материалами дела, хранящегося в РГИА [22]. В материалах дела хранится не только жалоба Лескова Правительствующему сенату на действия эстляндского суда, но и объяснения, представленные Сенату эстляндским оберландгерихтом. Из этих объяснений видно, что эстляндский суд считал виновным во всем случившемся самого Лескова: Лесков и Добров в ночь с 22 на 23 июля 1870 г. в ревельском курзале «напали на гг. Мейера, Геппенера и Винклера и оскорбили их словом и действием при отсутствии всякого данного с их стороны повода», кроме того, частный надзиратель Храдецкий подал рапорт в Эстляндское губернское правление о том, что в ту же ночь Лесков «оскорбил его самым грубым образом словами и действием при исполнении им обязанностей службы». Лескову также ставили в вину «мнимый донос» – жалобу в Эстляндское губернское правление о том, что три немца «с неуважением оскорбительными словами отзывались о государе императоре» [22: 25–30]. Очевидно, обвинения против Лескова не были совершенно беспочвенными. Сын писателя вспоминал о том, что наутро после происшествия в курзале к Лескову приходили «парламентеры» – секунданты трех оскорбленных немцев. «Вернувшийся домой Лесков расхохотался: “Дуэль? Подумаешь! Какой вздор! Хватит с них и нескольких добрых ударов стулом!”» [13. Т. I: 324–325]. Однако писатель считал настоящими виновниками произошедшего столкновения немцев, оскорбивших его национальные чувства.

Ситуация, описанная в рассказе «Колыванский муж», несколькими деталями напоминает судебное преследование Лескова со стороны эстляндского суда. Это позволяет отметить автобиографические детали в образе рассказчика Сипачева. Героя-рассказчика, русского офицера, трижды обманули, оскорбив его национальную гордость, за что он «прибил» [17. Т. VIII: 397] и выгнал немок из дома. Сипачев объясняет, что сделал это от возмущения, а не потому, что был нетрезв, и долго рассказывает, что никогда не пьет. Это напоминает объяснение Лескова в статье «Законные вреды»: история с немцами, пишет Лесков, «по отношению ко мне не может быть признана историей кутежного характера, ибо я был трезв, как всегда (что, впрочем, надеюсь, несомненно для всех, знающих мой неизменный образ жизни)» [14].

Вторая общая деталь – странный диалог двух сторон, из которых одна говорит только по-немецки (понимая при этом и по-русски), а другая – только по-русски. Эстляндский оберландгерихт в течение нескольких лет присылал Лескову бумаги на немецком языке и не отвечал на его письма, написанные по-русски, объясняя это

принятыми в крае законами. Однако вынесенное Сенатом постановление прислать Лескову текст обвинения на русском языке эстляндский суд выполнил, и все документы дела Лескова, написанные на немецком языке, переведены на русский язык (не без курьезных стилистических ошибок, одна из которых и была вынесена Лесковым в заглавие статьи – «законные вреды»). В рассказе «Колыванский муж» «твердые немецкие дамы» [17. Т. VIII: 398] сначала делали вид, что «не знают ни одного слова по-русски» [17. Т. VIII: 394], и не отвечали на поклоны, но после разразившегося скандала обнаружилось, что они прекрасно могут говорить по-русски не только с соседом-писателем, но и с его прислугой и даже понимают «разные русские слова, которых повторить невозможно» [17. Т. VIII: 397]. В 15 главе повести сходство «суда» немки Авроры над героем рассказа и суда над самим Лесковым наиболее очевидно. В разговоре с Авророй Сипачев пытается объяснить ей, что действия немки несправедливы и даже незаконны, на что Аврора отвечает только по-немецки «Nein» [17. Т. VIII: 443–446] и представляет единственным виновником случившегося скандала самого Сипачева, совершая по сути «подмен виновных».

Сходны и собственно юридические аспекты двух «нарушений» законов, указанных в жалобе Лескова на несправедливые действия остзейского «судилища» и в ненаписанном доносе Сипачева на действия немки. Требование Лескова присылать ему бумаги на русском языке и желание рассказчика крестить детей в православие не имеют однозначного законного основания. Действия немки незаконны лишь наполовину: в обоих случаях наряду с общероссийским законом существовало некое особое постановление или действующий на территории Остзейских губерний закон, согласно которым в Прибалтике разрешалось в первом случае вести судопроизводство на немецком языке (ст. 121 Свода местных узаконений [25]), а во втором – крестить детей в лютеранской церкви [10: 155-157]. Таким образом, как и в происшествии в ревельском курзале, объективно определить, кто нарушил закон, невозможно. Однако и в статьях «Законные вреды» и «Подмен виновных», и в рассказе «Колыванский муж» «немецкий» закон представлен как несправедливость по отношению к русским, вызывающая возмущение.

Автобиографическая основа мотива «подмены виновных» в рассказе (и в отмеченной выше статье «Подмен виновных») придает тексту эмоциональную насыщенность и ощущение подлинности описываемых переживаний героя. Однако искренняя и «страстная» [17. Т. VIII: 405] исповедь Сипачева, имеющая автобиографическую основу, осложняется другим проявлением мотива перепутывания, связанным с металитературным уровнем повествования. Назовем такой тип замен (в противоположность «подмене виновных») «qui

pro quo». Этот термин, называющий традиционный прием комедии положений, часто использовал Лесков для обозначения комических недоразумений, ошибок и перепутываний (например, в повести «Железная воля»).

Наиболее очевидно эта разновидность мотива перепутывания выступает в замене собственных имен. Так, Ревель в конце 7 главы превращается в Колывань [17. Т. VIII: 411], баронесса Генриетта становится Венигретой [17. Т. VIII: 406], предполагавшиеся имена детей (Никита и Марфа) видоизменяются дважды – при крещении (Готфрид и Освальд) и в речи рассказчика (Роберт и Бертрам) [17. Т. VIII: 439]. Перепутываются и имена авторов произведений, упоминаемых в рассказе. Так, стихотворение А. К. Толстого «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель...» названо рассказчиком «немецким переводом из Гафиза» [17. Т. VIII: 431]. Возможно, это не ошибка Лескова, как считает автор примечаний к рассказу [3: 618], и замена русского немецким (и арабским) сделана автором намеренно.

Второе направление замен *qui pro quo* – это превращение персонажей рассказа в героев других литературных произведений. Так, Иван Сипачев в письме баронессы превращается в «молодого Вертера» [17. Т. VIII: 407], а сама баронесса, ее дочь и Аврора во сне героя становятся «ткачихой с поварихой, с сватьей бабой Бабариной» [17. Т. VIII: 428]. Перепутывания или перестановки касаются также священных текстов: «хлеб насущный» превращается в «хлеб надсущный» благодаря изысканиям лютеранского пастора, который «одну ночь разговаривает по-гречески, а другую – по-еврейски» [17. Т. VIII: 433].

Комический характер большинства таких замен и перепутываний очевиден, комическое начало является даже предметом рефлексии рассказчика. Причиной превращения Генриетты в Венигрету Сипачев считает русское пустосмешеством [17. Т. VIII: 412], себя самого представляет героем комедии – чувствует, что с ним «играют какую-то комедию» [17. Т. VIII: 427]. Замена русских имен детей на немецкие представляется ему смешной, его с такими детьми «засмеют» [17. Т. VIII: 430], имена Готфрид и Освальд в его сознании ассоциируются с именами героев комического балета «Роберт и Бертрам». (Балет И. Ф. Шмидта и Ц. Пуни «Роберт и Бертрам, или Два вора» (1841) упоминается Лесковым также в романе «На ножах» в названии 8 главы 1 части.) Ироническое начало в таких перепутываниях, как и несоразмерно большое их количество, создает необходимое остранение для проявления металитературного плана рассказа.

Металитературный уровень содержания проявляется, прежде всего, в тех элементах текста, связь которых с рассказываемой ис-

торией о превращении русского человека в немца не очевидна. Это многочисленные цитаты и реминисценции из различных текстов, включенные в речь рассказчика: обрывки фраз и цитаты из Библии, русских былин, «Горя от ума», «Ревизора», стихотворений Некрасова, романса на стихи Кукольника, Стерна. Текст погружает читателя в поток реминисценций, отсылающих не только к литературным произведениям, но и к живописи, музыке, событиям истории. Некоторые из них образуют совершенно определенный смысловой пласт и выделены на фоне других в тексте – указан автор, цитата приведена в кавычках. Это цитаты из «Любушина суда», произведений И. С. Тургенева, «Сказки о царе Салтане» А. С. Пушкина, а также цитата из стихотворения А. К. Толстого, которую Сипачев называет немецким переводом из Гафиза. Как было показано О. Майоровой, цитаты и реминисценции у Лескова часто придают описываемым событиям неочевидный, символический смысл [19]. И другие исследователи связывают с многочисленными цитатами в произведениях Лескова возникновение смыслового углубления образов [24]. Очевидно, это не единственная функция цитат в произведениях Лескова. В рассказе «Колыванский муж» цитаты не освещают символическим светом историю превращения Ивана Сипачева в немца, а направляют внимание читателя к цитируемому тексту, который, благодаря заданному сопоставлению, получает неожиданную интерпретацию.

Наиболее очевидные интертекстуальные связи с произведением Лескова имеет роман Тургенева «Дворянское гнездо». В рассказе есть не только часто повторявшееся Лесковым [13. Т. II: 255] «Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!» [17. Т. VIII: 421], но также целый комплекс сюжетных и фабульных перекличек с романом Тургенева.

На уровне фабулы можно отметить такие, например, соответствия. Герой вступает в неудачный брак, переживает смерть неверной жены (у Тургенева – мнимую, у Лескова – реальную) и встречу с другой героиней – воплощенным идеалом. И в том, и в другом произведении герой узнает о смерти неверной жены из почтовых сообщений (у Лескова – из письма, у Тургенева – из фельетона парижской газеты) и просит новую возлюбленную это сообщение прочесть, не зная, как ей об этом сказать: «Лаврецкий наклонился над столом.

– Я хотел передать вам одно известие, но теперь невозможно. Впрочем, прочтите, вот что отмечено карандашом в этом фельетоне, – прибавил он, подавая ей номер взятого с собою журнала» [27. Т. VI: 92]. Сюжетная цитата из романа Тургенева в рассказе Лескова



выглядит так: «Стоя на одном колене и на другом обвязывая развязавшийся узел, я почти безотчетно достал из кармана полученное письмо и сказал: “Пожалуйста, прочтите”, а сам опять опустил глаза к узлу...» [17. Т. VIII: 419]. Сходны и характеристики героев. Лаврецкого называют «тюленем» [27. Т. VI: 56], Сипачева – возможно, в парномастическом соответствии с этим – «теленком» [17. Т. VIII: 401] или «молодым бычком» [17. Т. VIII: 400] и обоих – «мужиками» [27. Т. VI: 56; 17. Т. VIII: 403] по сравнению с окружающими их образованными женщинами. Возникает впечатление, что Лесков пересказывает роман Тургенева.

Самое начало произведений задает сходство. В начале текста в том и другом случае описание открытого окна в сад, но если в романе Тургенева в этом саду играют дочери русской дворянки Лиза и Леночка, то у Лескова сад захвачен двумя немецкими дамами, к которым затем присоединяется и третья (заместившая позже собой Лину) – Аврора.

Изображение Авроры в повести соотносится с изображением Лизы Калитиной. Как и Лиза, Аврора представлена искусной музыканткой. В исполнительском мастерстве обеих подчеркнута старательность и упрямство. Аврора, как и Лиза, это и возлюбленная (у Лескова впоследствии – жена главного героя), и инстанция, которой принадлежит высший нравственный суд над героем и которой он подчиняется. Совпадают и нравственные требования, предъявляемые Лизой и Авророй к герою: примириться с семьей, признать свою вину, покориться судьбе и попытаться заслужить прощение. Однако если в романе Тургенева этот нравственный суд представлен в освещении русской религиозной традиции, то в устах немки Авроры те же требования изображены как несправедливые, поскольку в их основе находится «подмен виновных».

Переключки рассказа Лескова с романом Тургенева и замена Орла немецким Ревелем, а Лизы Калитиной немкой Авророй дают возможность интерпретировать рассказ Лескова как переосмысление писателем идейной основы «Дворянского гнезда». Согласно мнению критиков, в романе Тургенева показано глубокое «знание русской жизни» [21: Т. I: 305], а образ Лизы «представляется наиболее русским, наиболее соответствующим <...> идеалу русской женщины» [5: 115]. В рассказе «Колыванский муж» исконность, принадлежность идейной основы романа русскому национальному сознанию подвергается сомнению. Такое направление мысли задается еще двумя цитатами в тексте. Первая – цитата в 7 главе из «Литературных и житейских воспоминаний» Тургенева: рассказчик «при-

вел <...> шутя слова Тургенева, что “нашей русской сути из нас ничем не выкуришь”. А отец поморщился:

– Твой Тургенев-то, – говорит, – сам, братец, западник. Он уж и сознался, что с тех пор, как окунулся в немецкое море, так своей сути и лишился» [17. VIII: 410]. Имеются в виду следующие высказывания Тургенева: «Я бросился вниз головою в “немецкое море”, долженствовавшее очистить и возродить меня, и, когда я, наконец, вынырнул из его волн – я все-таки очутился “западником” и остался им навсегда. <...> нас хоть в семи водах мой, – нашей, русской сути из нас не вывести» [27. Т. XI: 8–9]. Очевидно, с этой цитатой из Тургенева соотносится и эпиграф к рассказу: «Пошел по канун и сам потонул».

Иван Тургенев и Иван Сипачев представлены в рассказе в двух качествах: как действующие лица описываемых событий (Тургенев – в «Литературных и житейских воспоминаниях» и в восприятии отца главного героя) и как авторы литературных произведений (Тургенев как автор «Дворянского гнезда», Сипачев как автор своей исповеди-«повести»).

«Литературность» рассказа Сипачева подчеркнута тоекратным повтором слова «повесть» разными субъектами речи: «Вы должны выслушать мою повесть», – говорит рассказчик [17. Т. VIII: 402]. «Да, голубчики, это повесть», – говорит отец Федор [17. Т. VIII: 402]. «Рассказчик продолжал свою страстную и странную повесть», – повторяет в третий раз повествователь [17. Т. VIII: 405].

Таким образом, в тексте выстраивается целая система отсылок к творчеству и личности Ивана Тургенева и главным образом к роману «Дворянское гнездо».

Можно отметить, что критические и иронические отзывы об этом романе Тургенева встречаются в нескольких известных нам работах Лескова. Один из них – в рапсодии «Юдоль» (1892): «Тетушка овдовела очень молодою; она имела всего не более двадцати трех или четырех лет и уже была матерью трех дочерей.

Если бы не дети, то очень могло стать, что тетушка пошла бы в монастырь, так как у нас в Орле это тогда было в моде между дворянством (с чего и написана Лиза у Тургенева); но дети этому помешали» [17. Т. IX: 281]. Из высокой трагической героини, воплощения народного идеала, Лиза в интерпретации Лескова превращается в заурядную орловскую дворянку, поступок которой вызван не религиозными мотивами (необходимостью покаяния), а «модой».

В одном из очерков «Русских общественных заметок» 1869 г. Лесков писал о гражданской жене актера А. А. Аттиля, оказавшейся перед тем же выбором, что и героиня Тургенева. Актриса Немирова вышла замуж за Аттиля после того, как он объявил ей, что его первая жена умерла, и решила следовать за ним в Сибирь, когда его

обвинили в двоеженстве. Лесков именно такую женщину представляет истинно русской героиней, поступок которой – следование самому древнему завету Бога: «Эта женщина воспроизведена перед вами не фантазией поэта – драматурга или романиста, а ее ставит перед вами сама русская жизнь. Женщина эта в кратком, даже в слишком кратком очерке адвоката да в десяти собственных словах встает перед вами во весь свой рост, с живою душою, черпающею свою силу не в заклепках моралей “дворянского гнезда”, а в тех заповедях сердца, для которых, по словам “в бездне зол погрязшего” восточного Гафиза,

С предвечного начала  
На лилиях и розах  
Узор священный был  
Начертан уж в раю» [16. Т. VIII: 322].

Как видно, уже в 1869 г. Лесков противопоставлял идею романа «Дворянское гнездо» «самой русской жизни». В рассказе 1888 г. он раскрыл это литературное *qui pro quo* – то, что в «Дворянском гнезде» Тургенева выдавалось за «русскую суть», на самом деле оказывается сутью немецкой.

Можно предположить, что и другие включенные в текст рассказа цитаты указывают на подобную подмену в других произведениях, которые, в отличие от романа Тургенева, были известными литературными мистификациями. Первое из таких произведений – сборник подделок под старочешскую поэзию «Зеленогорская рукопись», в состав которой входил цитируемый в рассказе Лескова «Любушин суд»: «Вспомни “Любушин суд”. Нехорошо, коли искать правду в немцах. У нас правда по закону святу, которую принесли наши деды через три реки» [17. Т. VIII: 409–410]. Подложность этой подделки под древнюю самобытную поэзию была доказана именно в 1880-х гг., этому открытию были посвящены многочисленные публикации в русских журналах [12], с которыми, несомненно, был знаком как Лесков, так и его читатель.

Вторая литературная мистификация, упоминаемая в рассказе, представляет собой удвоенное *qui pro quo*. Рассказчик упоминает некий «немецкий перевод из Гафиза» и вместо него цитирует стихи А. К. Толстого «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель». Стихи А. К. Толстого ошибочно связаны здесь с переводами Фета стихотворений немецкого поэта Г. Ф. Даумера, которые тот выдавал за переведенные им на немецкий язык стихи персидского поэта XIV в. Хафиза. В действительности же это были оригинальные произведения немецкого поэта «в духе Гафиза». Обращение к «немецким переводам из Гафиза» нечасто встречается в произведениях Лескова. Отметим, что приведенная выше цитата из такого сочинения появилась также в связи с романом Тургенева. К

моменту появления рассказа Лескова уже была опубликована переписка Тургенева (в различных журналах, а также в изданном Литературным фондом в 1884 г. «Первом собрании писем И.С. Тургенева»). Из этих писем Лескову могло быть известно, что именно Тургенев был инициатором переводов [28: 607] и давал высокую оценку переводам Фета, не подозревая о том, что в основе этих переводов была литературная мистификация (Тургенев узнал о мистификации лишь в 1868 г. [18: 373]). Ко времени появления рассказа Лескова неаутентичность «переводов» Даумера – Фета была известным фактом [1. Т. IV: 774].

Характерно, что в рассказе Лескова приписанные Хафизу строки обращены к Ивану Сипачеву. Их цитирует барон Андрей Васильевич, указывая рассказчику на его сына Готфрида, что в реалистическом плане рассказа выглядит неприличным намеком или глумлением над несчастьем отца, сына которого, вопреки его воле, «оборотили» [17. Т. VIII: 430] в немца. В металитературном плане это обращение к «художнику» – ироническое переосмысление романтической концепции искусства, выражено в стихотворении Толстого. Поэт-романтик писал о чуткости души художника, способного услышать «неземные рыдания», «неслышимые звуки», увидеть «невидимые формы», «образ предвечный» и постичь «вселенскую правду». В рассказе Лескова «художник» испытывает влияние другой культуры, происходящее независимо от его воли и даже сознания.

Третье литературное произведение в этом ряду мистификаций – «Сказка о царе Салтане» Пушкина. Существование у сказок Пушкина западно-европейских фольклорных и литературных источников было доказано только в начале XX в. [8: 394–395], но уже Афанасьевым для сюжета русской фольклорной сказки о царе Салтане были указаны сходные немецкие сюжеты [2: 377–378]. (Именно это, второе издание сказок Афанасьева, хранилось в библиотеке Лескова, а сейчас хранится в Орле в собрании книг из библиотеки Лескова.) Таким образом, соединение в сказках Пушкина мотивов фольклора разных народов могло быть очевидно уже исследователям второй половины XIX в. И в рассказе Лескова в ряду других литературных *qui pro quo* проясняется инокультурная основа сказки о царе Салтане, персонажи которой являются во сне герою как «ткачиха с поварихой с сватьей бабой Бабарихой», в действительности же оказываются тремя немками. Отметим, что Тургенев в своей речи, посвященной открытию памятника Пушкину в 1881 г., назвал сказки Пушкина «подделкой под народный тон» [27, XII, 343], имея в виду связь сказок с русским фольклором и не учитывая инокультурных влияний, заметных даже в этих текстах Пушкина.

Таким образом, на металитературном уровне рассказа мотив перепутывания объединяет такие литературные произведения, которые возникли в результате работы мистификаторов или были созданы под влиянием литературной традиции иной культуры (Краледворская рукопись, немецкие переводы из Гафиза, сказки Пушкина). При этом каждый текст создавался или воспринимался как связанный с древней культурной традицией того или иного народа, выражающий национальную ментальность. Характерно, что в сохранившихся отзывах Тургенева об этих текстах подчеркивается их «народность», писатель ошибочно видел в них выражение народного духа. Роман Тургенева в этом ряду также приобретает окраску подлога-мистификации, переделки «на русские нравы» инокультурной основы.

Характерно, что в творчестве Лескова открытая литературная полемика с Тургеневым возникает не только в связи с романом «Дворянское гнездо». Критические замечания Лескова связаны и с романом «Дым». Так, опровержение слов героя романа Потугина о том, что русские ничего не изобрели (слова Потугина в гл. XIV), встречается и в публицистических статьях [16. Т. VII: 359; VIII: 115–116], и в художественных произведениях Лескова [17. Т. IV: 192; 16. Т. VII: 592].

Очевидно, не все высказывания Лескова об этом романе известны. См., например, атрибутированную нами для Полного собрания сочинений Лескова статью «Наблюдения и заметки» [20].

Тот же роман послужил, по сути, и причиной скандала в ревельском курзале. В статье «Законные вреды» Лесков рассказал о словах немцев, спровоцировавших скандал, а затем и историю уголовного преследования Лескова: «Только что мы с Добровым вошли, говоря между собою по-русски, и сели, как студент заговорил со своими товарищами о романе “Дым”. Он хвалил этот роман; признавал его единственным произведением, которое дает правильное понятие о России, где все должно “рассеяться, как дым” (wie Rauch!)» [14]. Таким образом, имя Ивана Тургенева, как и мотив перепутывания, связывает два анализируемых плана рассказа: биографический и металитературный.

Образ Тургенева стоит и за фигурой рассказчика, которая, как и рассказ в целом, оказывается двойственной. Автобиографические черты, наиболее очевидные в начале рассказа, сменяются пародийными, связывающими образ Ивана Сипачева с личностью Ивана Тургенева. В отличие от Лескова биографического, вступившего в спор с немецким судом, Иван Сипачев принимает «немецкую правду»: не только соглашается с крещением детей в лютеранство, но и сам трижды нарушает российские законы: женится на двоюродной сестре своей жены, женится в четвертый раз, заключает брак по лю-

теранскому обряду и, вероятно, сам переходит в лютеранство, на что в тексте есть лишь намек: по словам барона, до брака с Авророй Сипачев «еще не был христианином» [17. Т. VIII: 449]. Рассказ завершается указанием на последнее превращение русского в немецкое: «Иван Никитич <...> как бычок, окончательно отмахнул головой и от Москвы, и от Калуги, и кончил свой курс немцем» [17. Т. VIII: 449]. Металитературный план рассказа позволяет увидеть в этом финале пародийный намек на судьбу Тургенева, жившего в последние годы жизни вместе с семьей Полины Виардо не в России – сначала в Германии, а затем во Франции – и умершего за границей. Этот намек поддерживается сходством голоса Авроры с голосом Виардо: повествователь отмечает, что у Авроры (не певицы) был «сильный женский голос, впадающий в контральто» [17. Т. VIII: 441]. Но главным на металитературном уровне текста остается вопрос о произведениях, написанных под влиянием традиции другой культуры.

Лесков-писатель не дает однозначных ответов, напротив, стремится показать сложность проблемы и в ряд текстов, возникших в результате межкультурного диалога, включает не только художественные, но и священные книги. Перепутывания, как показано в тексте, связаны не только с деятельностью сознательных или бессознательных мистификаторов, но и с деятельностью переводчиков. Автор, очевидно намеренно, выбрал два таких спорных фрагмента из Библии [17. Т. VIII: 429, 433], которые не поддаются однозначному толкованию и в течение многих лет служат предметом богословской полемики [26. Т. III: 124–123]. Поскольку утрачен первоисточник, различные толкования относятся лишь к переводам, которые могут быть ошибочными. Даже Библия (славянская и немецкая), наряду с отмеченными выше историческими и художественными сочинениями, представляет собой проблемный текст, возникший в результате переписывания и нескольких переводов с языка на язык и сохранивший следы влияния на первоисточник нескольких национально-языковых культур (греческой, славянской, латинской и немецкой).

Реализация мотива перепутывания в двух планах: автобиографическом («подмен виновных») и металитературном (*qui pro quo*) задает двойственность оценки произведений, возникшую в результате межкультурного диалога. Эта двойственность усиливается еще и тем, что законодательные акты, послужившие причиной юридического конфликта, противоречат друг другу, а в запутанной истории переводов, переделок и мистификаций уже невозможно найти первоисточник. Вопрос о том, к чему приводит взаимообмен между культурными традициями разных народов, остается без однозначного ответа: это взаимообогащение или духовная смерть, результаты

этого общения – веселая комедия положений, где все перепутано (qui pro quo) или это обман, подлог, требующий разоблачения?

### Список литературы

1. Allgemeine deutsche Biografie. – Leipzig, 1876.
2. Афанасьев А. Н. Примечания // Народные русские сказки: в 4 кн. – М., 1873. – Кн. 4.
3. Батюто А. И. [Примечания] // Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. – М., 1958. – Т. 8.
4. Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. – М., 2000.
5. Буренин В. П. Литературная деятельность Тургенева. – СПб., 1884.
6. Дрожжина, Т. А. Особенности изображения немецкого национального характера в повестях Н. С. Лескова «Железная воля» и «Колыванский муж» // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам, посвященная 70-летию Орловского государственного университета: Материалы. – Орел, 2001. – Вып. 1: Н. С. Лесков.
7. Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: Становление жанра. – СПб., 1995.
8. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. – Л., 1978.
9. Журнал Особого отдела Ученого комитета Министерства народного просвещения (РГИА. Ф. 734. Оп. 3. Д. 26, 28, 31, 33, 35, 37, 39, 42, 45, 48, 153, 156, 159, 164).
10. Красножен М. Иноверцы на Руси: К вопросу о свободе веры и о веротерпимости. Том I: Положение неправославных христиан в России. – Юрьев, 1903.
11. Кузьмин А. В. Инородец в творчестве Н. С. Лескова: проблема изображения и оценки. – СПб., 2003.
12. Лаптева Л. П. Краледворская и зеленогорская рукописи // Рукописи, которых не было: Подделки в области славянского фольклора. – М., 2002. – С. 57–119.
13. Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова: По его личным, семейным и несемейным записям и памяткам: в 2 т. – М., 1984.
14. Лесков Н. С. Законные вреды // Рус. мир. – 1872. – № 313. – 30 нояб. – С. 2.
15. Лесков Н. С. Подмен виновных: Случай из остзейской юрисдикции // Истор. вестн. – 1885. – № 2. – С. 327–340.
16. Лесков Н. С. Полное собрание сочинений: в 30 т. – М., 1996–2007.
17. Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. – М., 1956–1958.
18. Литературное наследство. – М., 1967. – Т. 16: И. С. Тургенев. Новые материалы и исследования.
19. Майорова О. Е. «Непонятное» у Н. С. Лескова: О функции мистифицированных цитат // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 6. – С. 59–66.
20. Наблюдения и заметки // Рус. мир. – 1872. – № 208. – 13 авг. – С. 1–2.
21. Писарев Д. И. Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. – М., 2000.
22. Правительствующего сената 5-го департамента частное дело по настольному реестру 1871 г. № 36 по жалобе губернского секретаря Николая Лескова присяжного поверенного Константина Хартулари (РГИА. Ф. 1345. Оп. 270. Д. 1051).
23. Рейсер С. А. Лесков и народная книга // Рус. лит. – 1990. – № 1.

24. Сафран Г. Евангельский подтекст и еврейская тема во «Владычном суде» Н. С. Лескова // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск, 1998. – С. 462–470.
25. Судебное заседание II отделения V департамента Правительствующего Сената 1 дек. 1872 года // Рус. мир. – 1872. – № 323. 11 дек. – С. 1–3.
26. Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета с иллюстрациями: в 12 т. / под ред. А. П. Лопухина. – СПб., 1906.
27. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. – М., 1978–1986.
28. Фет А. А. Сочинения и письма: в 20 т. – СПб., 2004.
29. Шмид В. Нарратология. – М., 2003.

УДК 821.161.1.09

**А. В. Громова<sup>1</sup>**

### **Жанр беллетризованной биографии в литературе русского зарубежья (произведения Б. К. Зайцева)**

В статье охарактеризована жанровая специфика беллетризованных биографий Б.К. Зайцева «Преподобный Сергей Радонежский» (1925), «Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1951), «Чехов» (1954). Отмечены наиболее значимые черты жанра: документальная основа, психологизм, художественность (наличие описаний, мифопоэтический подтекст). Зайцев разделял биографию на «внешнюю» и «внутреннюю» и проявлял преимущественный интерес к эмоциональному миру и религиозным настроениям человека. В биографиях писателей автор подчеркнул влияние подсознательных сторон личности на творчество и дал оригинальную трактовку творческого пути каждого писателя.

The article explores genre specificity of B. Zajtsev's biographies "Saint Sergij Radonezhskij" (1925), "The life of Turguenev" (1932), "Zhukovskij" (1951), "Chekhov" (1954). The most significant features of a genre are a documentary basis, psychological analysis, artistry (descriptions, mythological implied sense). B. Zajtsev divided a biography on "external" and "internal" and showed primary interest to the emotional world and religious moods of a person. In the biographies of the writers the author emphasized influence of the subconscious parties of the person on creativity and gave original treatment of a creative way of each writer.

**Ключевые слова:** Б.К. Зайцев, беллетризованная биография, жанр.

Жизнеописания существовали еще в древней литературе, но возникновение жанра «беллетризованной» (или «романизированной») биографии обычно связывают с творчеством Л. Стрейчи и А. Моруа. Новую биографию (по терминологии А. Моруа – «biografie romanesque») отличает интерес к частной жизни выдающихся лично-

---

<sup>1</sup> **Громова Алла Витальевна**, кандидат филологических наук, доцент, Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина.



стей, импрессионистичность стиля, перевес художественного начала над познавательным (при отсутствии вымысла). Жанр беллетризованной биографии широко распространился в европейской литературе XX в., в том числе в русском зарубежье, где ему отдали дань Н.Н. Берберова, Б.К. Зайцев, М.О. Цетлин, В.Ф. Ходасевич и др.

В советском литературоведении наметилось разделение жанров «историко-биографического романа» (применявшего вымысел для создания обобщенно-типических образов и выдвигавшего на первый план изображение историко-культурной эпохи) и «беллетризованной биографии», в центре которой частная жизнь отдельного человека, его индивидуальная психология [8: 167]. При этом «хроника общественно-историческая» ценилась выше, а «узкий биографизм» считался недостатком ряда произведений 1920-х годов о Пушкине, Лермонтове, Гоголе [6: 335].

Первой попыткой дать научное осмысление биографического жанра в советской литературоведческой науке стала книга Г.О. Винокура «Биография и культура» (1927). Автор исследования ставил целью доказать, что в основе биографии лежит не эмпирический опыт, а теория, что изучение личной жизни человека – задача не менее значимая, чем другие формы культурной жизни: искусство, наука, философия. Г.О. Винокур подчеркнул, что понятие «личная жизнь» не тождественно понятию «личность». Личная жизнь – «это не психология или физиология, не сфера подсознательных представлений или биологическая конституция, а только то **единство**, неразрывное и всегда присутствующее, в каком вся эта мешанина наблюдений, фактов и догадок вместе со всеми иными возможными дана нам в истории» [2: 18–19]. Значит, личная жизнь как предмет исследования и изучающая ее биография находятся в рамках истории и исторической науки. В такой постановке вопроса есть элемент полемики по отношению к предшественникам. Например, автор популярной биографии Пушкина П.Е. Щеголев разделял «фактическую историю внешних событий» и «историю сокровенных движений души, ее жизни». По мнению Г.О. Винокура, биография едина и является «внешним выражением внутреннего» [2: 26].

Писатели русского зарубежья подчеркивали свою ориентацию на западноевропейскую традицию и проявляли приоритетный интерес к частной жизни человека и его внутреннему облику. Например, Н.Н. Берберова прямо заявляла о своем следовании художественным открытиям Л. Стрейчи. Критики эмиграции отметили новый подход к изображению личности в беллетризованных биографиях. В.Ф. Ходасевич в отзыве на книгу Берберовой «Чайковский» писал, что ранее «авторское безличие» считалось «признаком похвальной “объективности”», а эталоном была официальная биография, «в которой герой является перед читателем как бы в парадном

мундире, как бы высоким чиновником аполлонова департамента, лишенным каких бы то ни было помыслов, кроме как об искусстве, и каких бы то ни было чувств, кроме самых возвышенных» [12]. М.О. Цетлин заметил, что биография перестала быть «научнообразной» и становится «искусствообразной» [13], т. е. стремится стать художественным произведением, но без вымысла, свойственного роману.

Л.Н. Назарова предложила заменить в дефиниции жанра определение «беллетризованная» определением «художественная», поскольку в русском языке слово «беллетристика» и производные от него нередко ассоциируются с легковесной, развлекательной литературой [9]. Определение «художественная биография», применительно к лучшим образцам данного жанра призвано подчеркнуть не столько занимательность повествования, сколько его высокий художественный уровень. В современной литературоведческой науке на равных правах сосуществуют оба варианта жанрового определения.

Художественной биографии в литературе эмиграции посвящена монография А. Шиляевой, описавшей (с опорой на теоретические разработки А. Моруа) обязательные черты этого жанра. По мнению исследовательницы, беллетризованная биография преследует не только познавательные, но и эстетические цели; она должна включать документы, причем от биографа требуется объективность в их подборе и интерпретации; биография не допускает вымысла, но дает право на личное видение героя писателем. Образ героя воссоздается путем постепенного раскрытия его психологического облика и прослеживания его духовного развития, чему способствует хронологический порядок изложения событий. Биография может заключать моральный урок (эта черта наследуется ею от агиографической литературы) [14: 13–14].

Закономерен вопрос о соотношении художественной биографии с житием. Главное отличие жития от биографии лежит в сфере изображения человека: если в биографии раскрывается становление и развитие личности в ее взаимодействии с окружающим миром, то в житии не может быть движения, роста, становления характера, поскольку герой отличается изначальной «заданностью». Изображение героя в житии отличается условностью, в современной биографии – психологизмом.

Одни из лучших образцов художественной биографии были созданы Б.К. Зайцевым. Первым опытом писателя в этом жанре стала его книга «Преподобный Сергей Радонежский» (1925), написанная по заказу парижского издательства YMCA-Press, выпускавшего серию книг о русских святых и деятелях церкви. В изданных в этой серии произведениях Зайцева о Св. Сергии, В.Н. Ильина о Серафиме Саровском, Н.А. Клепинина об Александре Невском, Г.П. Федотова о митрополите московском Филиппе был создан новый тип «совре-

менного жития», в котором на первый план выдвинулась живая человеческая личность, исследовался «человеческий фактор» в историческом процессе. И если произведение Федотова отличает приоритетный интерес к вопросам истории, Ильина – религии, то книга Зайцева о Преподобном Сергии была воспринята как художественно-психологическая по преимуществу [11: 546].

Опираясь на житийные и летописные свидетельства, а в большей мере на научные источники (в частности, исследование историка церкви проф. Е.Е. Голубинского), Зайцев создал произведение в рамках эстетики нового времени. Это проявилось в ряде черт, принципиально отличающих зайцевское жизнеописание от древнерусского жития. Во-первых, созданной Зайцевым биографии присущ психологизм в изображении главного героя. Во-вторых, автор стремился достоверно воссоздать конкретику ушедшей эпохи: бытовой фон, типические детали. В-третьих, чудеса описаны и осмыслены им не как реальный факт, а как содержание легенды, предания. «Преподобный Сергий Радонежский» – произведение в жанре художественной биографии, но в особой его разновидности – «агиобиографии», сохранившей типологическую связь с житийной традицией. Другая разновидность представлена в творчестве Зайцева биографиями русских писателей XIX в.

В обширном корпусе трудов, включающем как критические отзывы и научные работы зарубежья (Н. Андреева, П.М. Бицилли, Л.Д. Ржевского, Ф.А. Степуна, Г.П. Струве, А. Шиляевой и др.), так и статьи и диссертационные исследования отечественных литературоведов 1980–2000-х годов (Н.Н. Жуковой, Н.И. Завгородней, О.А. Кашпур, Л.Н. Назаровой и др.), были обозначены основные проблемы изучения этих произведений Зайцева [см.: 14, 3, 4, 7, 9].

Уже первые рецензенты заметили, что Зайцев обратился к жизни и творчеству писателей «пушкинской линии», к которой сам принадлежал. Все три писателя в интерпретации автора приобретают черты, присущие и героям художественных произведений Зайцева: им свойственна «внутренняя прохлада», «душевная разреженность», «несемейственность», они одинокие странники и созерцатели.

Типологически биографии, созданные Зайцевым, могут быть охарактеризованы как «художественно-психологические», в отличие от научных и историографических биографий или использующих вымысел биографических романов. В произведениях Зайцева проявились типические черты жанра беллетризованной биографии, прежде всего отсутствие вымысла и акцент на «внутренней» жизни героя; соблюдены и формальные признаки биографии: изображение жизни человека от рождения до смерти, построение повествования по хро-

нологическому принципу, композиционное членение на главы в соответствии с основными периодами жизни героя.

Зайцев применил в биографиях метод «реконструкции» образа на основе документа (Л.Д. Ржевский). А. Шилева проанализировала способы использования документальных источников и охарактеризовала поэтику книг Зайцева как импрессионистическую. Все литературоведы отметили, что главной задачей Зайцева в художественных биографиях писателей было исследование духовного мира личности.

Герои биографий изображены на фоне социально-бытовой среды и «истории», но Зайцев разделяет бытие человека на «внешнее» (события) и «внутреннее» (рост души) и отдает предпочтение исследованию последнего. В психическом мире личности автора интересует наиболее скрытое, бессознательное («ночная» сторона души), поэтому в биографиях доминируют три основные темы: жизнь сердца, явные или скрытые религиозные настроения, подсознательные основы творчества. Такой подход характерен для XX в. с его интересом к подсознательному и теориями об интуитивистской природе творчества.

В соответствии с новыми психологическими концепциями Зайцев искал истоки формирования личности в детстве человека. Во всех трех биографиях особое внимание уделено детству будущих писателей, отношениям внутри семьи, домашнему воспитанию. По мысли Зайцева, заложенные в ранние годы основы духовного мира впоследствии могли заслоняться идейными наслоениями, что приводило к внутренней раздвоенности: сознательно избранная позиция вступала в противоречие с подсознательными устремлениями.

Биография писателя, как правило, включает и литературно-критический компонент. Зайцев не дает развернутых характеристик произведений, только общие оценки. Он трактует творчество писателя как бессознательное отражение движений души, поэтому часто вскрывает его автобиографизм. Произведения, устремленные к «внешней» стороне жизни (социальным или идеологическим проблемам), Зайцев оценивает негативно, иногда в повышенно эмоциональном, публицистическом ключе. Публицистичность проявилась в тех фрагментах, где автор рассуждает о революционном преобразовании жизни и о назначении искусства. По убеждению Зайцева, революционное насилие ведет лишь к хаосу и кровопролитию. Социально-историческим коллизиям он противопоставляет искусство, которое, по его мнению, всегда «бесцельно», т. е. не служит никакому «социальному заказу». Авторская позиция по отношению к ключевым явлениям действительности отчетливо проявилась во всех трех жизнеописаниях и предопределила трактовку биографических фактов.

«Жизнь Тургенева» представляет собой полное жизнеописание Тургенева, основанное на документальных материалах. Симптоматично, что сам автор назвал основными источниками не мемуары или научные исследования, а художественные произведения Тургенева и его переписку, т. е. шел по пути исследования личности писателя «изнутри», через постижение его художественного мира. Г.П. Струве назвал такой метод «вчувствованием» [10: 266]. Введение портретных и пейзажных описаний, воссоздание бытовых картин усадебной жизни XIX в. не только придает повествованию художественность, но отчасти приближает к миру произведений самого Тургенева.

Своеобразие биографии определено отбором фактов, их компоновкой и оценкой, которые, в свою очередь, были продиктованы авторской концепцией тургеневского творчества. Концепция эта оформилась еще в 1918 г. в юбилейной статье-силуэте «О Тургеневе». Полемичность критической позиции Зайцева привела к тому, что Тургенев в его изображении – «двуликий Янус»: не только писатель-общественник, летописец своей эпохи, но, прежде всего, несчастный, ранимый человек, «чистый художник».

Зайцев не пренебрегает общественной стороной жизни Тургенева. В книге обозначен историко-культурный фон жизни и творчества писателя (описаны помещичья усадьба, университетская жизнь, общественные кружки и идейная борьба того времени, изображены все выдающиеся лица из окружения Тургенева, названы крупнейшие события русской и западноевропейской истории: революция 1848 г., крестьянская реформа 1861 г., Франко-Прусская война, открытие памятника Пушкину в Москве и др.), но в центр выдвинут человеческий облик Тургенева. Уже из названий глав видно, что события внешней жизни Тургенева интересуют Зайцева лишь в той мере, в какой они имеют значение для внутренней, душевной биографии. Уравнены в правах «шестидесятые годы» и «Виардо», «Савина», «слава» и «судьба».

Значимое место в книге отведено теме любви в жизни Тургенева. Опираясь на конкретные факты биографии писателя, Зайцев дает свою интерпретацию тургеневского «эротизма», проявившегося в творчестве. По мнению автора, жизнь Тургенева прошла под знаком власти Эроса, но плотское и духовное начало в любви – «Афродита-Пандемос» (Простонародная) и «Афродита-Урания» (Небесная) – оказались роковым образом разделены. Сама идея противопоставления Афродиты-Урании и Афродиты-Пандемос, восходящая к Платону, вероятнее всего, была заимствована Зайцевым из книги Н.А. Бердяева «К.Леонтьев» (1926). Таким образом, в документальном повествовании формируется мифопоэти-

ческий подтекст, что является одним из способов беллетризации произведения.

В «Жизни Тургенева» присутствует характерный для символистов мотив сакрализации женственности, но не в форме культа Вечной женственности, а в противоположной ему форме культа демонического женского начала. Так, Полина Виардо изображена в окружении мифологических и литературных реминисценций: ее облик соотношен с образами сфинкса, сирены, Цирцеи, Кармен, блоковской «Снежной маски» и т. д. Зайцев отметил свойственное Тургеневу поклонение женскому началу, «сверхчувственное понимание любви», роднящее его с Данте, но отрицал просветленную, божественную природу этого поклонения: «Данте верил, что Беатриче из благодатного источника. Тургенев ощущал прелесть своей Беатриче скорее как магическую» [5. Т. V: 141].

Подчиненность Тургенева магической власти женщины Зайцев напрямую связывает с особенностями мировоззрения писателя, а именно: с отсутствием религиозной веры и суеверным страхом перед неведомым.

Творчество писателя Зайцев рассматривает как отражение его внутренних переживаний. В основе целостного взгляда – восходящее к символистской критике противопоставление романов Тургенева произведениям стихотворных и малых прозаических жанров, причем суждениям Зайцева присуща скрытая полемичность. Так, романы оцениваются сдержанно из-за их заостренной социальной проблематики. «Записки охотника» рассматриваются как поэтические очерки, лишенные публицистического звучания, наиболее высоко ставятся рассказы и повести о любви, а также предсмертные «мистические» произведения («Песнь торжествующей любви», «Клара Милич»). Особое внимание Зайцев уделил тем произведениям, в которых Тургенев, вопреки своему безверию, создал образы героев, обретших опору в христианстве (Лиза Калитина из «Дворянского гнезда», Лукерья из рассказа «Живые мощи»).

Данная Зайцевым в биографии интерпретация личности и творчества Тургенева многим казалась субъективной – вплоть до определения «опозитизированный фрейдизм» [1: 96]. Однако «Жизнь Тургенева» – не научно-исследовательская монография, а художественно-документальное произведение, в котором создан художественный образ русского классика. Кроме того, глубоко личное отношение Зайцева к Тургеневу сложилось задолго до начала работы над жизнеописанием в контексте философско-эстетических идей Серебряного века.

Отразившаяся в жизнеописании психологическая концепция личности художника, основанная на утверждении прямой связи между эмоциональным миром писателя и его творчеством, а также по-

вышенный интерес к нравственно-религиозному миру человека послужили основой и для других писательских биографий Зайцева.

Основными источниками биографии Жуковского стало исследование А.Н. Веселовского «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”» (1904) и книга первого биографа поэта К.К. Зейдлица «Жизнь и поэзия В.А. Жуковского» (1883). Композиционно биография Жуковского строится так же, как и жизнеописание Тургенева: изображает жизнь героя от рождения до кончины и делится на главы, соответствующие основным этапам духовного становления индивидуальности. Концепция образа Жуковского определена представлением о религиозном мироощущении писателя, в основе которого смирение и вера в Божий промысел.

Так же, как в «Жизни Тургенева», Зайцев уделяет необходимое внимание историческому фону, называет наиболее значимые события эпохи (Отечественная война 1812 г., восстание 14 декабря, революция 1848 года). Но с самого начала повествования Жуковский предстает поэтом, отрешенным от перипетий истории, как Ивик из собственной баллады. Зайцев утверждает приоритет нравственного усилия, а не революционного преобразования действительности. Он отмечает, что Жуковский занимал отнюдь не пассивную позицию в обществе, но его деятельность была направлена в русло воспитания и просвещения. Это выразилось и в его редакторской работе в «Вестнике Европы», и в педагогической деятельности наставника и учителя членов царской семьи. При необходимости Жуковский проявлял гражданское мужество, например, после восстания 14 декабря «просил и ходатайствовал за недругов царя» [5. Т. V: 283].

Отход от прямых сражений с действительностью роднит Жуковского с Тургеневым. Зайцев объясняет это как сходством общественных позиций, так и свойствами темперамента, душевной «разреженностью» [5. Т. V: 208].

Есть у писателей некоторое сходство и в отношении к любви: оба через всю жизнь пронесли любовь к единственной избраннице. Но если для Тургенева объектом поклонения стала «демоническая» женщина (что соответствовало, по Зайцеву, тургеневской склонности к суеверию и отсутствию просветляющей веры в Бога), то избранница Жуковского Маша Протасова отвечала его христианскому идеалу. Зайцев прилагает к образу поэта собственное представление о вечной женственности, не противоречащее романтическому мирозерцанию Жуковского, сравнивает адресат его лирической поэзии с Беатриче Данте, Лаурой Петрарки, Девой Радужных ворот В.С. Соловьева, Прекрасной Дамой Блока, т. е. вновь прибегает к мифологизации.

Исследование духовного мира Жуковского осуществляется через проникновение в его поэтический мир. Зайцев проводит мысль о

существовании двух пластов наследия поэта: «внутреннего» (интимно-лирического) и «внешнего», к которому относятся отклики на современность, назидательная и сюжетная поэзия. Это деление приблизительно соотносимо с двумя периодами творчества Жуковского, которые Зайцев условно обозначает как «поэзия с рифмой» и «поэзия без рифмы» (гекзаметры).

После смерти Маши писание Жуковского, утратившее «музыкальную и душевную пронзительность» [5. Т. V: 326], стало отражением иного мирозерцания, приближавшегося к религиозному. Хотя Жуковский в изображении Зайцева близок к образу святого, нельзя преувеличивать степень религиозности поэта. Будучи глубоко верующим, православным человеком, как поэт он остался приверженцем романтической «религии сердца».

Зайцев размышляет и о месте Жуковского в истории русской литературы. Будучи старшим современником Пушкина и Гоголя, он предвосхитил, по мысли автора биографии, художественные открытия обоих писателей. В его поэзии присутствует гармоничное, «пушкинское» начало, но в нравственном облике поэта доминируют черты, роднящие его с Гоголем: «Для Пушкина человек – поэзия. Для Жуковского – Бог и поэзия» [5. Т. V: 296].

Христианские основы художественного творчества Зайцев показал и в жизнеописании Чехова.

Биография Чехова вышла отдельным изданием в 1954 г., к пятидесятилетию со дня смерти писателя. К этому времени Зайцев уже выработал приемы создания образа героя в жанре биографии. Автор опирался на воспоминания современников о Чехове, а также его переписку и художественные произведения. Композиция жизнеописания традиционна: факты жизни изложены в хронологической последовательности, начиная с родословной героя и заканчивая рассказом о его смерти и погребении. В биографии воссоздан социально-бытовой фон жизни Чехова: изображены родители писателя, описан купеческий уклад в доме отца, охарактеризована обстановка раннего творчества писателя и его медицинская деятельность, нарисованы портреты представителей московской художественной богемы (И.И. Левитана, Н.А. Лейкина, А.С. Суворина, И.Л. Щеглова-Леонтьева и др.). Отдельная глава посвящена поездке Чехова на Сахалин.

Поэтика книги о Чехове отличается от биографий Тургенева и Жуковского: повествование более информативно, допускает цитацию документов прямо в тексте; пейзажные зарисовки и бытовые картины здесь малочисленны. В жизнеописании Чехова почти отсутствует общественно-исторический фон, он заменен образом поколения, к которому автор биографии причислял и себя. Отличие этой книги от других биографий обусловлено тем, что здесь присутствует



мемуарное начало, поскольку Зайцев пишет о своем старшем современнике.

В центре внимания автора – образ живого Чехова, мир его чувств, его нравственная личность, но теме любви уделено мало внимания, основной интерес биографа сосредоточен на скрытой религиозности писателя. Автор биографии показал до конца не преодоленную двойственность личности писателя: в его изображении традиционно считавшийся атеистом «доктор Чехов» борется с Чеховым-художником и человеком, которому было свойственно неосознанное религиозное чувство.

Зайцев считал, что религиозное воспитание с детства наложило свой отпечаток на личность будущего писателя, выделил эпизоды, подтверждающие религиозность Чехова (например, поездки в Святые горы и на Новый Афон), некоторые черты характера (человеколюбие, побуждавшее к бескорыстному служению людям, скромность) трактовал как исключительно христианские. Религиозность Чехова, отрицавшаяся официальным советским литературоведением, а в наши дни ставшая предметом научных споров, возможно, впервые была отмечена именно Зайцевым.

Автор биографии подчеркнул интуитивное, а не рациональное начало чеховского таланта и в соответствии с этим выстроил свою концепцию чеховского творчества, выделяя наиболее важные «вехи» творческого пути. Это произведения, во-первых, наиболее «поэтические» (т. е. лишенные тенденции, назидательности), во-вторых, непосредственно отразившие глубинные начала личности художника, и, в-третьих, бессознательно религиозные.

К этому ряду Зайцев отнес повесть «Степь», рассказ «Скучная история», в которой разглядел порыв героя и автора к религиозной вере, повесть «Дуэль». Особенно высоко Зайцев ценил рассказы «В овраге» и «Архиерей». Особое внимание уделено чеховской драматургии. Центральным произведением Чехова Зайцев считал «Чайку»: и потому что в ней отразились личные переживания автора (взаимоотношения с Ликой Мизиновой), и потому, что «Чайка» знаменовала начало новаторского чеховского театра, переход от бытописательного реализма к эстетике символизма. Пьесу «Три сестры» Зайцев не принимал из-за ее общественного пафоса, а в «Дяде Ване» увидел прославление скромных и смиренных.

В художественных биографиях Зайцев творчески применил каноны жанра, сложившиеся в русской зарубежной литературе в 1930-е гг. Он реализовал собственную разновидность жанра – «психологизированную биографию» с преимущественным интересом к внутреннему миру изображаемого героя и подчеркнул религиозные основы мирозерцания и творчества русских классиков.

### Список литературы

1. Андреев Н. «Жизнь Тургенева» Б.Зайцева [Рец.] // Воля России. – 1932. – № 1/3. – С. 94–96.
2. Винокур Г.О. Биография и культура. – М.: ГАХН, 1927.
3. Жукова Н.Н. Проблема становления творческой личности в художественных биографиях Б.К. Зайцева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1993.
4. Завгородняя Н.И. Образ художника в беллетризованных биографиях Зайцева «Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 1997.
5. Зайцев Б.К. Собр. соч.: в 11 т. – М.: Рус. кн., 1999–2001.
6. История русского советского романа. – М.; Л.: Наука, 1965. – Кн.1.
7. Кашпур О.А. Жанр литературного портрета в творчестве Б.К. Зайцева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1995.
8. Левкович Я.Л. Восстание декабристов в советской художественной прозе // Рус. лит. – 1975.- № 4. – С. 167–179.
9. Назарова Л.Н. О книге Б.К. Зайцева «Жизнь Тургенева» // И.С. Тургенев и русская литература: сб.ст. – Курск: КГПИ, 1982. – С. 149–157.
10. Струве Г.П. Русская литература в изгнании: Опыт критического обзора зарубежной литературы. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956.
11. Федотов Г. Н.А. Клепинин. Святой и благоверный великий князь Александр Невский [Рец.] // Современ. зап. – Париж. – 1928. – №36. – С. 546–548.
12. Ходасевич В.Ф. Книги и люди. Чайковский [Рец.] // Возрождение. – Париж. – 1936. – № 4005. – С. 3.
13. Цетлин М.О. Берберова. Чайковский [Рец.] // Современ. зап. – Париж. – 1936. – № 61. – С. 468.
14. Шиляева А. Б.К. Зайцев и его беллетризованные биографии. – Нью-Йорк: Волга, 1971.

УДК 882.091-054.72

*Н. Н. Кознова<sup>1</sup>*

### Своеобразие повествовательных форм в мемуарной прозе русского зарубежья

Статья посвящена исследованию форм повествования в мемуарах писателей-эмигрантов первой волны. Для анализа привлекается обширный мемуарный материал, книги воспоминаний писателей: Б. Зайцева, И. Одоевцевой, Н. Берберовой, И. Бунина, Н. Бердяева, В. Ходасевича, Г. Иванова и др. В качестве основной, исторически родственной мемуарам формы изложения материала рассматривается повествование от первого лица и его модификации в мемуарной прозе, зависящие от выбора жанра, образа повествователя, взаимодействия с другими способами речевого общения. Особое внимание обращается

---

<sup>1</sup> **Кознова Наталья Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент, Старооскольский филиал Белгородского государственного университета.

на индивидуальное использование каждым автором формы повествования от первого лица, в котором проявился не только традиционный подход, но и новаторские решения, обогатившие мемуарную прозу и способствующие ее дальнейшему развитию.

N. N. Koznovoj's article is devoted to the analysis of narration forms in memoirs of writers-emigrants of the first wave. The extensive memoirs material, books of writers' memoirs are involved for consideration — B. Zajtseva, I. Odovtsevoj, N. Berberovoj, I. Bunin, N. Berdjajeva, V. Khodasevich, G. Ivanov, etc. The first person narration and its modification in memoirs prose depending on choice of genre, an image of the storyteller, interaction with other ways of communication are considered as main historical related memoirs, forms of material's statement. The special attention addresses to individual use of each author of the first person narration in which it was showed not only the traditional approach, but also the innovative decisions enriched memoirs prose and promoting its further development.

**Ключевые слова:** мемуары, писатели-эмигранты, формы повествования.

Мемуарные жанры получили мощный импульс к развитию в литературе русского зарубежья 1920–1930-х гг., в период, когда наши соотечественники оказались в роли изгнанников и признали общей своей задачей сохранение памяти о прошлом, возрождение культурных ценностей, потерянной, как казалось, навсегда России. Те, кто стал очевидцем великих исторических катаклизмов начала XX века, посчитали необходимым запечатлеть увиденное в слове и восстановить пережитые «счастливые» моменты жизни, оставшиеся за временной чертой революционных преобразований. К написанию воспоминаний обратились люди разных профессий, социальных групп, уровня образованности и готовности к литературной деятельности.

Однако среди огромного количества мемуарных произведений эмигрантов первой волны особое место занимают мемуары писателей, признанных мастеров слова, пришедших в эмиграцию с немалым творческим опытом и продолживших профессионально заниматься литературой за рубежом. Многие из них обратились к мемуарным жанрам впервые в своей жизни, не только поддавшись ностальгическому чувству и общему увлечению воспоминаниями, но и взяв на себя нелегкую роль летописцев, ощутив ответственность перед грядущими поколениями за сохранение «своей России». Большинству писателей удалось успешно выполнить миссию «хранителей времени и истории» и при этом расширить художественные возможности мемуарной прозы, обогатив ее новыми способами повествования.

Мемуары не отличаются жанровым единством, ибо они синтетичны, проявляют свободу в выборе композиционных средств и многообразии в использовании повествовательных форм, но неиз-

менными на протяжении всего времени развития мемуарной прозы являются такие ее черты, как субъективность, исповедальный тон, обращение к памяти. Исторически сложившейся, ведущей формой изложения материала в мемуарах стало повествование от первого лица, где автору-повествователю по праву принадлежит главная роль. Через призму восприятия мемуариста читатель осмысливает давно происходившие события, ближе узнает живших в ту пору людей, знакомится с их бытом, традициями и т. д. По утверждению В. Пискунова, «автор мемуаров сопоставим с поэтом: он постоянно присутствует на авансцене и говорит от первого лица» [10: 313].

Многие мемуарные тексты начинаются с обращения автора к читателю и определения тематики воспоминаний, в основном сосредоточенной вокруг жизни самого пишущего, а также тех исторических событий, свидетелем которых он стал. Так, Б. Зайцев в предисловии к книге «Далекое» (1965) заявлял, что она «о разных людях, местах, по написанию она разного времени, но все о давнем» [6. Т. III: 342]. И. Одоевцева во вступительном слове к мемуарам «На берегах Сены» (1978–1981) утверждала, что одна из главных ее задач – донести до читателей «дыхание и чувства тех, кто так долго жил без родины», «воскресить» лица современников [9: 5]. Тэффи свои «Воспоминания» (1932) охарактеризовала как «простой и правдивый рассказ» об «исключительно простых, неисторических людях, показавшихся автору забавными или интересными» [11: 17]. И все же, придерживаясь примерно одинаковых задач: сохранить, воскресить, оживить прошлое, мемуаристы искали свои способы осуществления намеченной цели. В одном случае, опираясь на свои воспоминания, писатели выбирали путь творческого познания мира и человека, ориентируясь на интерес к внешним событиям, воплощая в мемуарном тексте тезис «Мир и я». В другом – авторов мемуаров более привлекало осмысление собственного внутреннего «я» в процессе участия в общей жизни, что приводило к воплощению творческой установки «Я и мир».

Большинство мемуаристов отличал повышенный интерес к людям, истории, культуре, а внимание к собственной персоне намеренно нейтрализовалось. Подобная авторская позиция проявила себя в мемуарных книгах З. Гиппиус «Живые лица» (1925), Б. Зайцева «Москва» (1939), «Далекое» (1965), В. Ходасевича «Некрополь» (1939), И. Бунина «Воспоминания» (1950), Ю. Терапиано «Встречи» (1953), Г. Адамовича «Комментарии» (1967). Несмотря на выбор формы повествования от первого лица и постоянное присутствие голоса автора в тексте, повествователь в вышеназванных мемуарных текстах оказывается на втором плане относительно своих персонажей. По утверждению Б. О. Кормана, автор «не является объектом для себя <...> На первом плане не он сам, а какое-

то событие, обстоятельство, ситуация, явление» [8: 13]. Повествователь, родственно близкий автору, в мемуарной прозе часто сближается (но не сливается – *Н. К.*) с лирическим героем. Согласно определению Л. Я. Гинзбург, лирическая личность «существует как форма авторского сознания, в которой преломляются темы <...>, но не существует в качестве самостоятельной темы» [4: 165].

Тем не менее некоторые авторы мемуаров, вспоминая былое, уходят вглубь собственных переживаний, пытаясь разобраться в своих мыслях и поступках, отношениях с миром и людьми. Такие мемуарные тексты близки, но не тождественны автобиографическим жанрам. Рамки мемуарного повествования гораздо шире художественной автобиографии благодаря усложненности, разветвленности сюжета, включающему многочисленные судьбы людей, ход общественных событий, само движение времени и истории. Например, книга Н. Берберовой «Курсив мой» (1960–1966), заявленная автором как «история моей жизни» и «раскрытие ее смысла», содержит информацию о судьбах нескольких поколений людей, живших в России, о революции, пребывании русской интеллигенции в эмиграции, событиях Второй мировой войны и т. п. Наряду с автобиографическим повествованием, философским эссе, психологическим анализом автор обращается к созданию мемуарных портретов выдающихся представителей отечественной литературы (М. Горького, Н. Гумилева, А. Белого, Б. Зайцева, Л. Лунца, А. Н. Толстого, М. Цветаевой, Н. Чуковского и др.). И все же в книге Берберовой не исчезает ощущение «второстепенности» людей и событий относительно уникального внутреннего мира повествователя, бесценного личностного опыта самого автора. Окружающая среда лишь способствует глубокому раскрытию личности автобиографической героини, выявлению особенностей ее видения мира. «Случается, что и воспоминания косвенно больше говорят о самом авторе, чем о людях, о которых он вспоминает», – поясняет писательница [1: 29].

Близка Н. Берберовой повествовательная манера И. Одоевцевой в книге «На берегах Сены», где писательница изначально не ставит задачу познания собственного внутреннего «я», обобщения личного жизненного опыта, но по ходу повествования сосредотачивает внимание лишь на тех людях и событиях, которые коснулись ее очень близко, так или иначе повлияли на ее личную жизнь. В своих воспоминаниях автор производит отбор материала, анализируя не столько общеинтересное, сколько значимое именно для нее. Например, воспоминания о первых днях пребывания в эмиграции ограничиваются описанием нового, непривычного для Одоевцевой быта в немецком пансионе, отъезде мужа в Париж, чувстве одиночества в чужом городе, внешнем сопоставлении Петербурга и Берлина, а «главным» событием становится ее первый бал за границей. Поэто-

му в сфере внимания повествователя оказываются наряды, прически, танцы и т. п. Позже появляются знакомые петербуржцы: И. Северянин, Н. Оцуп, Н. Минский, И. Эренбург, и повествование плавно переключается на них. Однако автор, рассказывая о других, невольно притягивает внимание к собственной персоне, следуя схеме повествования «Я и мир».

Так, в рассказе И. Одоевцевой о встрече с И. Северяниным преобладают фразы, передающие оттенки настроений, чувств, переживаний самой героини-повествователя: «я сижу у себя и читаю...», «я удивлена», «я никого не жду», «я выхожу в прихожую», «я отступаю на шаг назад», «я протягиваю ему руку», «я иду по коридору, он за мной...», «я не спрашиваю...», «я не узнаю в нем того “бального”, высокомерного, накрахмаленного Северянина» и т. п. Довольно скупое, сжато характеризуется гость героини, который по законам мемуарного жанра должен быть главным: «у окна стоит Северянин в пальто, со шляпой в руке»; «он очень бледен, голос его дрожит»; «он остается стоять, даже не сняв пальто» и т. п. [9: 13]. Далее Одоевцева восстанавливает по памяти их беседу, где звучит рассказ Северянина о себе, читаются стихи, но завершается эта сюжетная зарисовка откровенным самоанализом автора собственного внутреннего состояния после состоявшейся встречи: «Я иду к себе, чувствуя непонятную тревогу и тоску. Что это со мной? Неужели я действительно расхвораюсь? Ведь у меня ничего не болит, и ничего скверного со мной не случилось. Так отчего мне так тяжело? Так грустно?» [9: 19]. Здесь форма повествования от первого лица способствует, прежде всего, психологизации образа автора, оттесняя на второй план другие образы-персонажи.

Философско-психологическую автобиографию в мемуарах, «историю духа и самосознания» представил Н. А. Бердяев («Самопознание», 1949). В предисловии автор предупреждает, что в его книге «не будет выдумки, но будет философское познание и осмысливание меня самого и моей жизни» [2: 260]. Однако в процессе повествования ему не удается сосредоточиться только на изучении собственной личности и уйти от анализа общественно важных событий, размышлений о людских судьбах, судьбах мира. На необходимость тематического расширения рамок повествования указывает замечание автора, сделанное уже в предисловии: «На мистической глубине все происшедшее с миром произошло со мной» [2: 260]. Пишущий признавал свою позицию эгоцентричной, но видел в ней особую форму эгоцентризма, при которой его личная жизнь превращалась в объект художественно-философского исследования. Автор и герой в бердяевской книге близки и далеки одновременно. В художественном плане их отношения родственны, как между автором и героем мемуарно-автобиографического произведения, в научном – субъект-

но-объектны: один из них исследователь, другой – исследуемый, и здесь их единство распадается.

Бердяев старался руководствоваться философской установкой, согласно которой, познав себя, можно познать весь мир, поэтому композиция его произведения двупланова: «память о событиях и людях чередуется с размышлением» о себе [2: 262]. Повествование в книге ведется от первого лица, но в нем ощутимо наличие двух временных пластов: прошлого и настоящего, причем прошлое заметно преобладает. Взрослый человек, зрелая личность, ведущий повествование в настоящем времени, постоянно возвращается в былые времена, к герою — мальчику, юноше, наблюдает и оценивает со стороны его поступки, пытаюсь разобраться в становлении его сознания, особенностях духовного состояния на разных этапах. В данном случае форма повествования от первого лица позволяет повествователю еще раз пройти путь, уже пройденный им когда-то, и максимально приблизить прошлое к настоящему, включив его в «сегодняшнюю» духовную жизнь автора.

В мемуарной прозе нередко случаи, когда в повествование от первого лица включается автором форма ведения рассказа от третьего лица. Подобное включение происходит в момент объединения жизненного опыта мемуариста с опытом своего поколения. В данной ситуации происходит замена личного «я» повествователя на общее «мы» толпы. Например, Г. Иванов: «В 1919 году мы все с чувством пронзительной тоски ходили по Петербургу...» [6: 262]; Б. Зайцев: «Революция шла, и мы куда-то шли. Разносил ветер кучку писателей российских по лицу Европы» [6. Т. III: 386]; В. Ходасевич: «Символизм упорно искал в своей среде гения, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино. Мы знаем теперь, что гений такой не явился, формула не была открыта» [12: 136]. Часто авторское «я» заменяется безличными синтаксическими конструкциями. Дон-Аминадо («Поезд на третьем пути», 1954): «В Политехническом музее изо дня в день судили то “Катерину Ивановну”, то “Анфису”. О “Василии Фивейском” спорили до хрипоты» [5: 138]. Как можно заметить, позиция повествователя в приведенном выше эпизоде отражена нечетко, его голос сливается с массами или отражает точку зрения близкого ему круга людей. При выборе такой формы повествования автор оказывается не только «за текстом», но и «в маске», становясь «рупором времени», одним из свидетелей.

Введение в мемуарный текст диалогической речи, напротив, способствует усилению индивидуализации личности персонажей и самого автора, выступающего в роли повествователя-собеседника. В диалоге через экспрессию слова передаются чувства, переживания персонажей, интонационная мелодика речи определяет их внутренний настрой, мимика и жесты дополняют общую картину, отра-

жая некоторые особенности характера говорящего. Так, мечтательность, экстравагантность, артистизм и вместе с тем капризность поэта К. Бальмонта переданы автором книги «Далекое» Зайцевым в диалоге, состоявшемся в начале 1900-х годов в его московской квартире:

— Поэт желал бы читать свои произведения не в этой будничности, но среди роц и пальм Таити или Полинезии.

— Но откуда же нам взять роци и пальмы, Бальмонт?

Он осматривает нехитрую обстановку нашей столовой.

— Мечта поможет нам. За мной! — И подходит к большому, старому обеденному столу, — Макс, Вера, Люба, Борис, мы расположимся под кровлей этого ветерана, создадим еще лучшие, чем в действительности пальмы.

И он ловко нырнул под стол. <...> Вскоре из пальмовой роци Спасо-Песковского раздалась протяжные «нежно-напевные» и «певуче-узывчивые» строфы его стихов» [6. Т. III: 372].

Значительную роль в процессе введения в мемуарный текст «чужой речи» играют авторские комментарии – своеобразные ремарки, акцентирующие внимание на тех или иных важных с точки зрения мемуариста моментах разговора и линии поведения говорящих. Сами же комментарии несут существенную информацию об авторе, его отношении к своим персонажам и происходящим событиям. В. Ходасевич, рассказывая о Горьком, припоминает: «Была, наконец, одна область, в которой он себя признавал беспомощным – и страдал от этого самым настоящим образом.

— А скажите, пожалуйста, что мои стихи, очень плохи?

— Плохи, Алексей Максимович.

— Жалко, ужасно жалко. Всю жизнь я мечтал написать хоть одно хорошее стихотворение.

Он смотрит вверх грустными, выцветшими глазами, потом вынужден достать платок и утереть их» [12: 252].

Из нижеследующего комментария становится ясно, что мемуаристу дороги и лично близки такие черты характера его персонажа, как стремление к справедливой самооценке, требовательность, объективность во взглядах на литературное творчество: «Меня всегда удивляла и почти волновала та необыкновенно человеческая непоследовательность, с которой этот последовательный ненавистник правды вдруг становился правдолюбив, лишь только дело касалось его писаний» [12: 252].

В мемуарный текст, где повествование ведется от первого лица, часто вводятся рассказы других персонажей о каких-либо событиях из прошлой жизни, представляющие собой отдельные микросюжеты, включенные в общую сюжетную канву книги или цикла мемуарных очерков. Присутствие в тексте подлинных очевидцев со-



бытий придает достоверность авторскому повествованию, благодаря чему мемуары получают статус исторического документа. Наличие нескольких рассказчиков позволяет мемуаристу выразить различные точки зрения на одни и те же события, включиться в полемику со своими персонажами или воспользоваться переданной информацией для доказательства правоты своих взглядов. Подобные функции могут выполнять также цитаты из писем, дневников, публицистических выступлений, произведений художественной литературы, включенные в мемуарный текст.

Так, в мемуарах И. Одоевцевой ее персонажи часто вспоминают о своем прошлом. И. Северянин, беседуя с писательницей, на вопрос о его былой известности в России разразился длительными воспоминаниями: «– Да, да. Небывалый, громокипящий успех. Уличное движение останавливали, когда я выступал в зале под Думской каланчой. А в Керчи, Симферополе, на Волге лошадей распрягали, и поклонники на себе везли меня, триумфатора! Страшно вспомнить какое великолепие! Купчихи бросали к моим ногам на эстраду бриллиантовые браслеты, серьги, брошки...» и т. д. [9: 14]. Поэт рассказал много интересного о своем детстве, юности, прошлой и настоящей жизни, в устной форме создав прообраз автобиографического романа или повести.

Н. Тэффи как персонаж книги воспоминаний И. Одоевцевой также поделилась своими давними впечатлениями о пришедшей к ней впервые популярности: «Я почувствовала себя всероссийской знаменитостью в тот день, когда посыльный принес мне большую коробку, перевязанную красной шелковой лентой. Без визитной карточки или сопроводительного письма» [11: 72]. Так начинался ее устный автобиографический рассказ, имеющий свою завязку (неожиданный подарок), кульминацию (в огромной коробке оказались конфеты с портретом писательницы на обертках) и развязку (обзвонив всех знакомых и пригласив попробовать конфеты, почти все их съела сама, после чего ей стало плохо). «Я объелась своей славой до тошноты и сразу узнала обратную сторону ее медали» [11: 73], – закончила свое повествование Тэффи. Автор-повествователь не комментирует данную вставную новеллу, но сам факт введения ее в общий сюжет книги («рассказ в рассказе») способствует более глубокому раскрытию как личностных качеств героини, так и ее литературного дарования – превосходного рассказчика. Ф. Шаляпин в воспоминаниях И. Бунина поведал о своем выступлении на бенефисе императорского хора, где ему пришлось вместе со всем хором, просящим о прибавке жалования, встать на колени перед царем [3. Т. IX: 385]. А. И. Куприн живописно изобразил свои «скитания» по югу России в поисках своего призвания [3. Т. IX: 395] и т. д. Рассказывая о себе в рамках общего мему-

арного метатекста, герои мемуаров максимально раскрываются, становятся ближе читателю. Мемуаристы же, предоставляя своим персонажам свободу в речевом выражении, восстанавливают ушедшие из памяти мелкие, но важные детали, способствующие «оживлению» давно забытых обликов.

Таким образом, мемуарный жанр исторически связан с формой повествования от первого лица, но способы ее использования авторами-мемуаристами разнообразны. Речь повествователя в мемуарном тексте не предстает единым стилевым потоком. Она может быть направлена на изображение внутреннего или внешнего по отношению к автору мира, на раскрытие личности повествователя или отдельного персонажа. Повествование от первого лица служит для создания психологической характеристики, речевого портрета, философского эссе, биографического очерка. Данная форма повествования легко взаимодействует с другими речевыми способами выражения: формой повествования от третьего лица, диалогической речью, описанием и т. д. Формой повествования от первого лица в мемуарном тексте может пользоваться не только автор-повествователь, но и другие персонажи. Повествование от первого лица придает мемуарам весомость исторического документа, убеждая в правдивости изложенной информации, и с художественной стороны способствует более глубокому раскрытию образов.

#### **Список литературы**

1. Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография. – М.: Согласие, 1996.
2. Бердяев Н. А. Самопознание: Сочинения. – М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2006.
3. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9 т. – М.: Худ. лит., 1967.
4. Гинзбург Л. Я. О лирике. – М.; Л.: Сов. писатель, 1964.
5. Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. – М.: Вагриус, 2006.
6. Зайцев Б. К. Сочинения: в 3 т. – М.: Худ. лит.; ТЕРРА, 1993.
7. Иванов Г. В. Мемуары. Литературная критика // Иванов Г. В. Собрание сочинений: в 3 т. – М.: Согласие, 1993. – Т. 3.
8. Корман Б. О. Литературоведческие термины по проблеме автора. – Ижевск, 1982.
9. Одоевцева И. В. На берегах Сены. – М.: Худ. лит., 1989.
10. Пискунов В. М. Чистый ритм Мнемозины. – М.: Альфа-М, 2005.
11. Тэффи Н. А. Моя летопись. – М.: Вагриус, 2005.
12. Ходасевич В. Ф. Перед зеркалом. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002.

### Жанровая структура анекдота в пьесе Н. Эрдмана «Мандат»

Статья посвящена различным формам взаимодействия традиционной структуры фольклорного анекдота и драматургии XX в. Активизация жанра, восходящего еще к древнейшим мифологическим рассказам о культурном герое и трикстере, связана с возникновением такого феномена, как массовое сознание, и его отражением в художественном сознании 20-х гг. XX в. В рамках этой жанровой структуры дается интерпретация пьесы Н. Эрдмана «Мандат», в которой обнаруживает себя новаторское отношение автора к драматургическому слову, что происходит за счет изменения «точки зрения», «угла зрения» в драматургическом тексте.

The article presented deals with the different forms of interaction of the folklore joke (anekdot) traditional structure and the XX-th century drama. The genre of folklore joke came from the ancient mythological tales about cultural hero and trickster. It's rendering is determined by the phenomenon of mass consciousness reflected in 1920-th years aesthetic consciousness. In this genre structure frame the N. Erdman's play "The Mandate" is interpreted. "The Mandate" displays innovatory author's attitude to dramaturgic word that may be possible because "the point of view" in the dramaturgic text changed.

**Ключевые слова:** комедия положений, структура анекдота, сюжетная ось, судьба/случай, характеростроительная ось, плут/простак, пуанта, сказ, точка зрения, парадокс, интермедия, реприза.

Комедия в самых разных своих вариациях, традиционная и новаторская, стала главным жанром советского театра 1920-х гг. Главенствующей формой сатирической комедии, содержание которой было направлено на компрометацию и разоблачение отживающих явлений, была комедия положений. Как отмечал Б. Алперс, характеризуя современную комедию: «В основу такой комедии обычно кладется анекдот, из которого вырастают одна ситуация за другой» [1: 188]. Именно анекдот ведет действие комедии, формирует конфликт, нанизывает эпизоды, обуславливает принципы изображения характеров. Анекдот, растянутый на целую пьесу, разворачивается как спираль, втягивая в себя всех персонажей и все ситуации, делая их анекдотическими. Попадая в сферу анекдота, герой приобретает функциональность, теряет самостоятельность, не высказывает свои мысли, не движет события, – а существует в нем (анекдоте) механически. Все, чтобы ни сделал герой, чтобы ни сказал, анекдот уже сделает это смешным и скомпрометированным в глазах

---

<sup>1</sup> Журчева Ольга Валентиновна, кандидат филологических наук, доцент, Самарский государственный педагогический университет.

зрителей/читателей. Анекдот, положенный в основу комедии, создает в ее структуре ряд жанровых особенностей.

Во-первых, это определенным образом, анекдотически созданная ситуация, которая формируется сюжетно-идеологической осью *судьба/случай* и характерообразительной осью *плут/простак*.

Во-вторых, центральным героем сюжета, сложенного по анекдотической схеме, является так называемый *герой-самозванец* (плут, притворяющийся простаком, или простак, чаще всего невольно исполняющий роль плута).

В-третьих, анекдотическая сюжетная ситуация в комедию 1920-х гг. привнесла две совершенно новаторские черты:

а) ориентация на эстраду, а точнее, на словесные и зрелищные жанры народного театра, которые лежали в основе современной тому времени эстрады;

б) ориентация на устную речь, которая определенным образом реализуется в авторском и драматургическом слове.

Ю. Тынянов сформулировал некогда весьма примечательную мысль в связи со сменой литературных поколений и литературных форм: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин выплывает в центр новое явление» [16: 230]. О том же явлении писал и В. Шкловский: «Новые формы в искусстве создаются путем канонизации форм низкого искусства» [18: 169].

Одним из таких «низких» жанров, вливавших свежую кровь в литературу XX в., бесспорно был анекдот. Фольклорный анекдот, имеющий уже в ранних сказочных формах тенденцию к нарративизации, устойчиво входит в литературную традицию и, в первую очередь, в классическую новеллистику эпохи Возрождения и сатирические древнерусские повести XVII в. Но именно XX в. с его массовым сознанием и массовой культурой с новой силой возродил фольклорный анекдот с его типичными функциональными персонажами и логическим абсурдом. Необходимо отметить и карнавальную стихию современного анекдота как социально-исторический реванш, который давала анекдотическая насмешка над сильными мира сего. Ю. Борев называет анекдот «неортодоксальным мифотворчеством» и приводит слова А. Синявского: «Будущее русской литературы... вскормлено на анекдотах, подобно тому, как Пушкин воспитывался на нянюшкиных сказках. Анекдот в чистом виде демонстрирует чудо искусства, которому только на пользу дикость и ярость диктаторов» [2: 8].

Анекдот более всего соответствовал некоторым творческим исканиям 1920–30-х гг., отражал определенный социальный тип героя, вышедшего на первый план в художественном сознании этого времени, создавал представление о соотношении человека и мира,

судьбы и случая, масштаба человеческой жизни. Так или иначе этот древний жанр органично вошел в творчество И. Ильфа и Е. Петрова, Ю. Олеши, М. Булгакова, Н. Эрдмана, М. Зощенко, В. Маяковского и некоторых других.

Для определения особенностей сюжето- и характеросложения, драматургического слова в пьесе Н. Эрдмана необходимо совершить небольшой экскурс в теорию и поэтику анекдота.

Жанр «анекдота» известен из глубокой древности и в разные времена пополнял собой и фольклор, и литературу. «Анекдот» в переводе с древнегреческого – неопубликованный. По своей природе он фольклорен, рождается и живет в устном общении людей, поэтому в нем важно не только само остроумное слово, но и жест, мимика, фонетика. Большое место среди анекдотов занимают так называемые литературно-исторические анекдоты (в пушкинском смысле слова), они и оказались наиболее изученными и активно публиковались, начиная с эпохи раннего Средневековья.

Из довольно большого списка работ, посвященных анекдоту, хочется выделить ряд исследований, посвященных теоретическому осмыслению природы жанра. В свою «Теорию литературы» Б.В. Томашевский включает понятие анекдота как неясной малой повествовательной формы, где фабульное построение сводится «к пересечению двух главных мотивов», которые «создают особый эффект двусмысленности, контраста, характеризуемый терминами «*bon mot*» («красное словцо») или «*pointe*» (буквально «острота») [15: 202]. Анекдот как повествовательный жанр рассматривается в разделе «Герой» и соответственно является лишь примером того, как функции и поступки героя становятся средством нанизывания мотивов. Так, наиболее разработанными в этом смысле автор называет анекдоты, где есть закрепление определенных мотивов за определенным героем, причем в качестве его характеристики берется национальный признак или происходит фиксация внимания на известном историческом лице.

В своей книге «Анекдот как жанр» Е. Курганов пишет об универсальности анекдота, «прошивающего» «практически все жанры, прежде всего прозаические» [6: 7], поскольку без ситуационного контекста он «незаконен» и обесмысливается. Исследователь исходит из литературного происхождения анекдота, соотнося его со структурными частями древнеримской риторики. Сопоставляя анекдот с новеллистической (бытовой, «реалистической») сказкой и басней, он здесь указывает на их несовпадение, поскольку басня и сказка выпали из речи, а анекдот продолжает функционировать. Таким образом, анекдот оказывается явлением не самодостаточным, поскольку «не несет выделенной мировоззренческой нагрузки и находится не в центре текста, а вроде бы сбоку» [6: 8]. Важнейшей

структурообразующей анекдота Е. Курганов называет «закон пуанты», суть которого заключается в «мгновенном переключении в финале эмоционально-психологических регистров» и которое срабатывает за счет «пересечения несоединимых контекстов» [6: 31, 29]. Не следует, однако, забывать, что пуанта может «сработать» только в неизменяемом литературном тексте, тогда как анекдот, будучи фольклорным, устным жанром, предполагает в процессе своего функционирования вариативность (а как жанр эпический – усиленную, разветвленную вариативность) и не может существовать в законсервированном виде.

В. Руднев включает анекдот в круг основных категорий и понятий современной культуры, в свой «Словарь культуры XX века». Анекдот представлен как единственный в XX в. продуктивный жанр городского фольклора [14: 28]. Здесь указывается на вспомогательную функцию анекдота в речевой деятельности человека. Рассказчик, «хорошо владеющий речевой парадигматикой» (указание на элементы фольклорного синкретизма и особое положение рассказчика-сказителя), сопоставляется с мифологическим трикстером. Учитывается контекстуальность и ситуативность функционирования анекдота в речевом акте.

В чем же уязвимость этих трактовок жанра анекдота?

Во-первых, не всегда учитывается фольклорная природа анекдота. Анекдот как устный рассказ нельзя рассматривать как литературный, закрепленный текст, поскольку фольклорное произведение – внутренне подвижная, открытая система, принимающая в себя новые и новые социальные, исторические, политические, культурные реалии и одновременно сохраняющая традиционную структуру. Мало того, фольклорное произведение утилитарно по своей природе и поэтому существует до тех пор и на тех условиях, пока выполняет свои социокультурные функции.

Во-вторых, в исследовательской литературе отнюдь не всегда разделяются два типа анекдота: так называемый фольклорный анекдот и так называемый литературно-исторический анекдот (в смысле некий случай с историческим или псевдоисторическим лицом, что часто в литературе называют «анекдот в пушкинском смысле»). Еще в «Этюдах о Пушкине» (1928) Л.Гроссман выделяет эти два исторически сложившихся типа. Первый генетически связан с фаблью и фацециями Средневековья и эпохи Возрождения и имеет устную природу: он отличается преобладанием земного, телесного, брутального начала, вниманием к комическим, зачастую неправдоподобным ситуациям, казуальной направленностью. Новый тип анекдота возникает в конце XVIII – начале XIX в. в эпоху галантного салонного остроумия. Входит в моду «изящный, интеллектуальный анекдот, зачастую не анонимный по своему происхождению и уже

приобретший письменную форму... Герцен был у нас последним остроумцем в духе XVIII века» [5: 55]. Оба типа имеют схожий генезис, но фольклорный анекдот в большей степени соотнесен с бытовой сказкой и мифом, т.е. со «сказочной прозой» с ее «установкой на вымысел», а литературно-исторический анекдот – с легендой, преданием, сказом, т.е. «несказочной прозой» с его «установкой на достоверность» [13: 5–27].

В-третьих, можно подвергнуть сомнению и утверждение о контекстуальности и ситуативности анекдота. Фольклорный анекдот может быть рассказан «по случаю» и вызвать *серию* аналогичных анекдотов с одним героем (которые, в свою очередь, представляют разрозненные, не связанные между собой ни хронологически, ни логически произведения), а может быть и единичным. Другое дело, что сюжет анекдота всегда каким-то образом должен согласовываться с культурной памятью слушателя, тем самым создавая определенную атмосферу и систему намеков, разделяя в какой-то мере слушателей на группы по признаку «свои – чужие», «близкие – далекие», «понимающие – непонимающие».

Книга Е. Мелетинского «Историческая поэтика новеллы» дает наиболее полное представление об истоках этого повествовательного жанра. Здесь происхождение анекдота, впрочем, как и всего повествовательного искусства, возводится к архаическим рассказам, мифам о деятельности культурных героев и их демонических двойников, плутов-трикстеров. «В типе трикстера как бы заключен некий универсальный комизм, распространяющийся и на одуроченных жертв плута, и на высокие ритуалы, и на асоциальность и невоздержанность самого плута. Этот универсальный комизм сродни той карнавальной стихии, которая проявлялась в элементах самопародии и распущенности, имевших место в австралийских культовых ритуалах, римских сатурналиях, средневековой масленичной обрядности, «праздниках дураков» и других» [9: 27]. Мифы о культурных героях-трикстерах легко превращаются в сказки-анекдоты семейно-бытовой тематики. Здесь необходимо отметить, что сам трикстер амбивалентно соединял в себе плута и простака, а в ранних формах сказка-анекдот выстраивалась вокруг оси *мудрость/глупость* в их соотношении и маркированности.

Позднее выделяются сказки-анекдоты о глупых жителях определенной местности (типа шильдбюргеров или пешехонцев) и о простаках, действия которых по разным причинам нарушают законы логики и целесообразности. В первой подгруппе акцент делается на функциональность персонажей, во второй – абсурдные действия совершаются под влиянием обстоятельств, по недоразумению, по ошибке, причем случайным неудачам дурня противостоят случайные же удачи. Таким образом, намечена еще одна ось: *судьба/слу-*

*чай*. Судьба как своеобразная трансформация ума, знания, а значит, плутовства, вступает в соперничество с глупостью, наивностью, счастьем, выпавшим на долю простака.

В данном случае речь идет о сформировавшейся уже в сказке-анекдоте устойчивой антитезе *плут/простак*. Для фольклора, в отличие от мифа, эта антитетичность уже устойчива. На стороне простака может выступать случай, недоразумение, стечение обстоятельств, т. е. некое объективное, не зависящее от героя начало. Плут сам в силу своих функций выстраивает обстоятельства, в сети которых сам часто и попадает, он выступает как субъект действия.

Таким образом, фольклорный анекдот узнается по его комической направленности, заостренности, парадоксальности развития перипетии, по краткой и простой композиции (эпизод или серия коротких эпизодов) и ситуативности (единичности). Анекдот создается вокруг оси *ум/глупость* или, можно сказать, шире – *судьба/случай*. Как плутовство, так и глупость стремятся к нарушению элементарных норм и логических соответствий, «парадоксальный разрыв естественного соответствия субъекта, объекта и предиката и выпячивание противоречий между ними, одновременно – отождествление между собой по второстепенным или мнимым признакам разнородных предметов, существ и действий» [10: 27].

Исходя из подробного анализа структуры сказок-анекдотов Е. Мелетинский выделяет важнейший признак, характеризующий и жанр фольклорного анекдота. Это абсурдный парадокс как специфическая черта анекдотического жанра наряду с неожиданно остроумным финалом и вытекающая отсюда карнавальная стихия анекдота, т. е. «освященное традицией переворачивание порядка и, наоборот, извлечение комического эффекта из парадоксального несоответствия между *нормой* и *изображаемым*» [10: 28] (выделено мной – О.Ж.).

Структура фольклорного анекдота весьма любопытно представлена в пьесе Н. Эрдмана «Мандат».

Анекдот по своей природе эпичен, он предполагает развертывание фабулы, характеров и, как уже было сказано, имеет тенденцию к нарративизации. Сложнее предположить развертывание анекдотической фабулы в драматическом роде. Это характерно скорее для фольклора, для народного театра – как в западноевропейском театре масок, так и у русских скоморохов. Краткость драматических сцен, функциональность, «масочность» персонажей, импровизация, временная (сродни обрядовой) привязанность представлений – все это предполагало использование анекдотической фабулы. В драматургии XVI–XVIII вв. встречались вставные эпизоды, дивертисменты, интермедии, интерлюдии, которые были в достаточной степени



инертны по отношению к фабуле и построены на анекдотической основе.

Творческая деятельность Н. Эрдмана до написания «Мандата» в какой-то степени была близка народному театру. Не случайно, вспоминая о «Мандате», критик А. Пиотровский заметил, что пьеса «венчает целый жанр сатирических миниатюр, процветавших в Москве в 1921–1924 гг., она канонизирует ходовые московские остроты и анекдоты» [12: 70]. Советский театр этой поры возрождает (или, точнее сказать, продолжает возрождение, начатое на рубеже XIX–XX вв.) такие средневековые жанры, как театр дель арте, раек, буффонаду, парад, мистерию и т. д. (Так, например, одной из постановок в знаменитой в 20-е гг. «Мастерской Фореггера» была «Буффонада-парад» – «Хорошее отношение к лошадям» В. Масса, многолетнего соавтора Н. Эрдмана.). Эрдмана увлекал в 20-е годы сам «феномен» смеха: «Мы искали формулу комического» [12: 30], – вспоминал об этом времени еще один соавтор Эрдмана – М. Вольпин.

«Мандат» – пьеса, построенная на основании двух театральных традиций. С одной стороны, она сделана как эстрадное обозрение: мозаична, композиционно ослаблена, вся состоит из реприз и дивертисментов (отчасти даже музыкальных), а с другой стороны, она включает в себя классические анекдотические ситуации комедии положений (не случайно в «Мандате» так много прямых текстовых и сюжетных отсылок к гоголевскому «Ревизору»).

Сюжетный стержень образуют две основные анекдотические ситуации. Одна из них связана с необходимостью вступить главному герою в партию, другая – с платьем императрицы. Обе анекдотические ситуации имеют очень слабую мотивировку для сюжетного разворачивания.

Первая анекдотическая линия связана с потребностью иметь протекцию у новой власти, но с невозможностью ее получить. Для образования этой линии есть и мотивировка, но слабая для завязки действия. За Варварой Гулячкиной в качестве приданого требуют партийного родственника. Для этого Павлу Гулячкину надо вступить в партию, что само по себе обеспечивает и нужные знакомства, и должность, и другие многочисленные материальные и идеологические блага. В отчаянии от своей беспомощности Гулячкин сам выписывает себе мандат в том, что он проживает по своему собственному адресу. Единственным должностным преступлением может считаться лишь то, что он сам расписался за председателя домкома.

Вторая сюжетная линия образована уже неким анекдотическим допущением. Тамара Леопольдовна приносит Гулячкиным сундук с платьем императрицы – «в этом сундуке помещается все, что в России от России осталось» [19: 33] – на сохранение. Откуда в купече-

ско-мещанской полуинтеллигентской псевдодворянской среде могло бы появиться это платье, почему его надо хранить у Гулячкиных – никакого форгешихте или завязки эта сюжетная линия не предполагает.

Многочисленные европейские комедии положений и русские водевили (тоже вариант комедии положений) построены на переодевании и случайной путанице – здесь этот прием использован в полной мере. Кухарка Настя примеряет платье, садится на пистолет, ее обливают водой – обезвреживают пистолет, прячут в сундук, переносят в другое место, и там, в другом месте, происходит обратная реализация художественного приема – метонимии. Если царское платье сконцентрировало в себе монархическую идею, то тот, кто в платье находится, естественно, этим монархом и является. На случай кухарку еще и зовут Анастасия Николаевна.

Эти две сюжетные линии и образуют смысловую ось *случай/судьба*: история с платьем обусловлена ярко выраженной случайностью происходящего и поэтому совершенно неправдоподобна. А история с мандатом – это из области необходимости, так как мандат, партийный родственник, протекция и т. д. – это историческая необходимость выживания, а ее отсутствие – угроза сродни фатуму и поэтому имеет определенную установку на достоверность. Несмотря на очевидную разнонаправленность сюжетных линий, реализуются они сходно, создавая своего рода сюжетные переплетения и симметрию.

Обе сюжетные линии организуют вокруг себя действующих лиц, выстроенных по структурной оси анекдота *плут/простак*.

Первая сюжетная линия связана с неизбежностью маленького человека, мещанина, обывателя приспособиваться к существующим общественно-историческим условиям по мере возможностей. Эта персонажная группа близка к простакам. Простаки не способны к самооценке или к самоиронии, чаще они осознают себя жертвами обстоятельств, оказываясь предметом насмешек, что обусловлено одной из главных черт этой масочной функции – их инфантилизмом. К этой группе принадлежат семейство Гулячкиных и «сопутствующие» им персонажи: жилец Широнкин, кухарка Настя, их фальшивые «партийные» гости.

Вторая сюжетная линия, связанная с казуальностью, с расчетом на случай, внезапность, необъяснимость и непознаваемость законов бытия, сориентирована на плутов (трикстеров), т. е. персонажей, которые существуют в расчете на плутовство и в расчете на удачный случай. Они полностью обращены в прошлое, живут одной надеждой на его возвращение, концентрируются вокруг темы царского платья и по сути дела являются инициаторами апофеоза (кульминации), связанного с возможностью восстановления монар-

хии и «установления» контрреволюции в одной отдельно взятой квартире. Центром этой персонажной группы являются Тамара Леопольдовна, семейство Сметаничей, Автоном Сигизмундович, примыкают второстепенные персонажи – гости Сметаничей.

Намеченная в эпическом варианте анекдота ось *плут/простак* в драматическом произведении реализуется как конфликт фабульного ряда, интрига. Если же рассуждать с точки зрения сюжетного, т. е. идейного конфликта, то все персонажи представлены отчасти плутами, решившими перехитрить неумолимую судьбу – советскую власть с ее идеологией, политикой, экономикой, карательными органами и т. д. Интересно, что судьба в лице государства и советской власти вынесена «за скобки» – это внесценический «персонаж». Следуя традиции гоголевского «Ревизора», Эрдман столкнул в драматическом конфликте идеальное и реальное. Но сделал это еще более остро: здесь реальное одновременно и существует, и иллюзорно, а идеальное лишь предполагается. Сродни появлению в последней картине «Ревизора» жандарма, возвещающего о приезде ревизора, воспринимается в «Мандате» финальное заявление Широнкина, что Павла Гулячкина отказываются даже арестовать. Но сам ход действия выстраивается по-другому, что придает происходящему на сцене парадоксально-перевернутый смысл. Идеальный мир, судьба существует на самом деле (хотя и невидимо, за пределами сцены), а реальный, представленный перипетиями пьесы и персонажами, наоборот – призрачный, фантомный.

В «Мандате» очень сильно влияние «Ревизора». Активнее всего оно проявляется в анекдотической структуре обеих фабульных коллизий – в мотиве *самозванчества* Гулячкина и кухарки Насти. Самозванчество как мотив достаточно часто становится сюжетообразующим началом анекдотической ситуации, поскольку еще мифологическому трикстеру приходилось выдавать себя за демиурга [11: 178–194]. Б.А. Успенский сопоставлял самозванчество с «переряживанием», т. е. переодеванием в чужую личину, с травестированием в широком смысле слова, а «всякого рода маскарад (переряживание) непосредственно соотносился в Древней Руси с антиповедением» и кощунственным отношением к священному, «кощунственное стремление через внешнее подобие обрести сакральные свойства» [17: 202]. Гулячкин, в отличие от Хлестакова, не отличается склонностью к авантюрам (т. е. типологически далек от самозванчества), но непредвиденный *случай* – замужество Варвары Сергеевны – требует от него изменения социального статуса, соответствующего современной эпохе, а значит, изменения и социально-психологической функции (смена кода *простака* на код *плута*).

Во второй анекдотической фабуле комедии «Мандат» тоже звучит мотив самозванчества, правда уже невольного. Кухарку Настю,

*Анастасию Николаевну Пупкину*, принимают за царевну *Анастасию Николаевну Романову*, спасшуюся от расстрела. Между самозванчеством Гулячкина и кухарки Насти есть существенная разница. Павел Сергеевич сам о себе говорит: «Силиянс! Я человек партийный!» И, повторяя это заклинание, начинает в это верить до такой степени, что выписывает себе мандат, а «копия сего послана товарищу Сталину». Настя же до конца не понимает той роли, которую ей навязывают сначала Гулячкины, наряжая ее в платье императрицы и инсценируя приветствие царственной особы, затем Сметаничи, собираясь с ее помощью восстановить прежнюю жизнь.

И та, и другая коллизии комедии «Мандат» построены на так называемой «миражной интриге» и отражают «миражную жизнь»<sup>1</sup>. Только Гулячкин этот мираж создает сам и сам в него верит, а Настя попадает в ситуацию случайно. Положение самозванца-партийца и чиновника требует от Гулячкина вранья и артистизма, а Настино простодушие создает у несведущих персонажей ощущение ее подлинности. Так, Гулячкин стремится прорваться к власти и тем самым обрести влияние на свою судьбу, Настя не может довериться выпавшему на ее долю случаю. Поэтому-то финалы обеих «миражных» интриг сходны. Самозванцы разоблачены.

В «Мандате» присутствует масса аллюзий, реминисценций и даже цитаций из «Ревизора» и точечные, репризные обращения к известным цитатам из других произведений русской литературы. Во втором действии представлена картина обоюдного страха Варвары и Павла, с одной стороны, и Надежды Петровны, с другой. Это соотносится с VIII явлением из второго действия «Ревизора», где словесная перипетия завязывается на основе обоюдного страха друг перед другом Хлестакова и Городничего.

«Надежда Петровна. Заступница, никак кто-то императорское платье взламывает. Взламывают! Так и есть, взламывают. Караул! Застрелю!

Варвара Сергеевна. Караул... Жулики...

Павел Сергеевич. Ложись!

Надежда Петровна. Должно быть, большевики или бандиты какие-нибудь.

Павел Сергеевич (*из-за сундука*). Товарищ!

Надежда Петровна. Ну, значит, большевики. Только бы он у меня не выстрелил, только бы не выстрелил.

---

<sup>1</sup> Это выражение употреблено Ю.Манном применительно к интриге, организующей конфликт гоголевского «Ревизора». Противоречие между реальностью и навязанной Хлестакову роли придает его поведению, самоощущению и даже существованию некую фантомность, мнимость. Апогея подобный прием самозванчества достигает в анекдоте о поручике Кижее у Ю.Тынянова в одноименной повести, где герой действительно не существует [8: 187–207].

*Револьвер выстреливает»* [19: 45].

Сравните:

«Городничий. Обязанность моя, как градоначальника здешнего города, заботиться о том, чтобы проезжающим и всем благородным людям никаких притеснений...

Хлестаков (*сначала немного заикается, но к концу речи говорит громко*). Да что ж делать?.. Я не виноват... Я, право, заплачу... Мне пришлют из деревни...

Городничий (*робея*). Извините, я, право, не виноват <...>

Хлестаков. Нет, не хочу! Я знаю, что значит на другую квартиру: то есть – в тюрьму...» [4: 33].

В III явлении третьего действия «Мандата» прослеживается цитата из XI явления третьего действия «Ревизора»: домочадцы Городничего ходят на цыпочках, сторожа сон Хлестакова – точно также берегут сон наследницы престола Сметаничи. Трижды в «Мандате» повторяется сцена апофеоза самозванчества Гулячкина – сцена вранья (которая является аллюзией на сцену вранья Хлестакова в третьем действии «Ревизора»). Это происходит в XII явлении второго действия, когда мамаша уговаривает Гулячкина, что он теперь с партией и с платьем «при всяком режиме бессмертный человек»; затем «сцена вранья» дискретно продолжается в нескольких явлениях третьего действия. Уверенность в своей значимости у Гулячкина нарастает, нарастает и монологический объем его речи. Если в XI явлении он пользуется сослагательным наклонением: «Павел Сергеевич: ...А если я с третьим интернационалом на "ты" разговариваю, что тогда?» [19: 72], – то в XVII явлении уже произносит речи, пародирующие революционную риторику в стиле раешного стиха:

«Павел Сергеевич: Женщины, мужчины и даже дети, обратите внимание, какой перед вами ужасный герой! <...> Товарищи! За что мы боролись, за что мы падали жертвами на красных полях сражений, мы – рабочие от сохи и председатели домового комитета <...> Я самому царю могу прочесть нотацию... Я, товарищи, расстоянием не стесняюсь. Я сейчас всем царям скажу, всем – английскому, итальянскому, турецкому, французскому. Цари, – мамаша, что сейчас будет, – цари... вы мерзавцы!» [19: 75–76].

Своеобразными репризными пуантами звучат точечные цитаты. Например, отсылка к Ф. Достоевскому: «Не тебе поклоняюсь, а страданию твоему» [19: 67], – говорит Иван Иванович Насте, уверяя ее, что она теперь будет «фавориткой» в доме у Сметаничей. Известную фразу из пушкинского «Бориса Годунова»: «Народ безмолвствует» [19: 75], – произносит Автоном Сигизмундович, уверенный в том, что практически «венчает на царство» Анастасию Николаевну. В первом же явлении второго действия читатель/зритель за-

стает Настю за чтением вслух бульварного романа – сам этот эпизод и дальнейшее пристрастие Насти к цитатам из литературы подобного рода отсылает, безусловно, к Насте из пьесы М. Горького «На дне» с ее стремлением погрузиться в мир бульварных любовных романов.

Новаторская двойственность пьесы и внешняя, драматургическая, и внутренняя, идеологическая, по признанию критиков и театроведов нашла свое адекватное воплощение, пожалуй, только в знаменитой постановке Вс. Мейерхольда 1925 г. в ГосТиме и отчасти в восстановленном в 1956 г. на сцене театра киноактера Э. Гариным и Х. Локшиной мейерхольдовском спектакле. Спектакль был разбит на эпизоды, которые монтировались с помощью резкого чередования неподвижных, безмолвных поз и «мимических кусков с передвижениями и произнесением отдельных фраз». «Происходило постоянное воскрешение персонажа и возвращение его в небытие, в неподвижность» [19: 465]. Это придавало «Мандату» не только сатирический смысл, но и оттенок зловещего гротеска. Люди живут, но при этом не существуют, и не только в силу собственного ничтожества и пошлости, а в силу того, что объективная реальность приобрела характер некой фатальности, для которой человек – лишь пыль.

Мейерхольд уловил новаторскую специфику построения эрдмановской комедии, поскольку это соответствовало его собственной концепции нового театрального зрелища: в спектакле «Мандат» *зрелище* преобладает над *действием*. Динамическая реализация драматической коллизии вытесняются демонстрацией живых картин, оживленных панорам. Мейерхольдовские актеры в значительной мере потеряли здесь значение *действующих лиц*, концентрирующих в себе смысл сценического действия, они стали «выразительными фигурами», характеризующими тот или иной пейзаж раз навсегда определенным жестом или интонацией.

В пьесе кроме двух основных анекдотических линий есть еще масса вставных эпизодов, интермедий и реприз, необязательных для разворачивания фабулы, но необходимых для создания социального исторического бытового фона, а также для развертывания сюжета, воплощенного и в языковой стихии комедии «Мандат». Так, интермедиями можно назвать обе сцены с шарманщиком и обе сцены Насти с Широнкиным – это целые вставные эпизоды. В фабульную линию вплетены меньшие по объему, чем интермедия, комические номера – репризы. Репризен диалог Насти, Варвары и Надежды Петровны об увеличении настиного бюста (фотографии) или появление Широнкина с горшком молочной лапши на голове, или молитва Надежды Петровны под граммофон. «Мандат» весь распадается на репризы и интермедии.

С одной стороны, в этом видится вязкость, недостаточно четкая организация большого драматургического текста. С другой стороны, именно репризность «Мандата» создала принципиально новый тип пьесы, особенный тип речевой организации текста, тесно соприкоснувшегося с феноменом сказа в эпосе. Этот особый тип выражения авторского сознания в драматическом произведении в той или иной степени был освоен В. Маяковским в «Клопе» и «Бане» и М. Булгаковым в «Зойкиной квартире», «Багровом острове» отчасти в «Беге». Но для Н. Эрдмана важна была не столько речевая характерность персонажа, а сама природа языковой стихии, приближающей «Мандат» к народному театру.

Эрдман, начинавший в 1920-е гг. как эстрадный автор, блестяще владел техникой репризы и интермедии. Эстрадная драматургия развивалась где-то на пересечении «большой» литературы (новеллы, юмористического рассказа, водевиля, скетча) и публицистики, представленной прозаическим или стихотворным фельетоном, куплетом, пародией, шаржем. Актуальность, постоянное обновление исторических и бытовых реалий, импровизация – вот что роднило эстрадные жанры с народным театром. Можно вспомнить творческую установку самого Н. Эрдмана, который утверждал, что к классике нельзя относиться, как «к сундуку с нафталином», а надо стараться отвечать запросам современного зрителя [19: 381]. Не случайно Эрдмана приглашали писать интермедии к классическим пьесам прошлого: к «Принцессе Турандот» К. Гоцци, к «Гамлету», историческим хроникам В. Шекспира. Так, например, описывается приглашение Эрдмана в театр им Е.Б. Вахтангова для написания интермедий к шекспировским «Двум веронцам»: «Написанное им намного превосходило по объему шекспировский текст, во всяком случае дошедший до нас "канон" ... Каждая интермедия представляла собой законченное драматическое произведение с экспозиционным началом, кульминацией и неожиданной развязкой. Произведение звучало современно, и достигалось это только разработкой темы, способной волновать или смешить без вульгаризмов – дешевых примет времени, вроде «милиционер», «троллейбус», «электричество» и т. п. Все было выдержано в стилистике шекспировской пьесы, безупречно с точки зрения литературы и вкуса...» [19: 394]

В воспоминаниях А. Хржановского приводится известный анекдот об Эрдмане, когда во время войны, наблюдая за наступлением противника в бинокль, писатель уменьшил его силы и отбросил от окопов одним только переверотом бинокля. «В этом примере... можно, как в фокусе, наблюдать модель художественного приема, излюбленного писателем и не раз обыгранного им в его текстах». И далее этот прием отмечен как «монтажность», «чисто кинематографическое сопоставление ... противоположных точек и перевода

подобного бинокулярного зрения из буквального, физического в метафорическое...» [19: 375]. Вот это понятие – точка зрения – на первый взгляд, совершенно не характерное для драматического рода, было введено Н. Эрдманом в драматургию и осмыслено за счет репризности (мозаичности) построения пьесы.

Реприза – понятие не литературоведческое, а театральное, цирковое – обозначает шуточную реплику или сценический трюк и тесно связано со сходным понятием из итальянского народного театра – *лацци*. Лацци, в свою очередь, – импровизированные буффонные сценки, трюки, шутки, составляющие один из важнейших элементов итальянской комедии дель арте. Для исполнения лацци было свое актерское амплуа – *Дзанни*. Они комментировали или пародировали отдельные эпизоды действия, придавая новый комедийный смысл, и не были связаны с основным сюжетом. Фигура Дзанни в данном случае особенно примечательна и интересна, поскольку две наиболее популярные разновидности этого персонажа представляли собой: первый – *пройдоху, плута, ловкача*, именовавшегося Дзанни или Бригелла, а второй – *простака, увальня*, носившего имена Арлекина, Буратино, Пульчинеллы и т. д. Дзанни не только сопровождали действие вставными, комедийными лацци, но активно принимали участие в интриге, приводя ее к благополучному концу. Таким образом, для народного театра был характерен герой, плут-простак, генетически восходящий к образу мифологического трикстера, который, с одной стороны, постоянно вступает в рамках драматической интриги во взаимоотношения с *судьбой/случаем*, а с другой стороны, выступает комментатором, резонером, выражая этические и эстетические идеалы народного сознания [3: 48–95].

Бесспорно, все эти элементы народного театра пришли впоследствии в литературу и имели длительную традицию. В эрдмановском «Мандате» можно увидеть и карнавальное перевертывание верха и низа (важного и неважного, быта и бытия), и праздничную амбивалентность и универсальность смеха. Но полная имманентность идеального начала от жизни и людей, изображенных в пьесе, его фатальная враждебность им заставляет вспомнить и другую русскую, более близкую традицию народного театра.

Сходные с западноевропейским народным театром тенденции можно наблюдать и в русском скоморошестве, воплотившем одну из сторон праздничной смеховой культуры на Руси. Но надо помнить и о национальной специфике древнерусского «смехового мира», который стремился к «полноте построения мира неупорядоченного, мира "антикультуры"» [7: 16], перевернутого «антимира». Интересно, что в западноевропейской культуре восторжествовал герой-плут с его предсказуемой судьбой и стремлением к полноте и организованности мира, а в русском средневековом сознании воцарилось



представление о простачке, дураке, который, по сути дела, и оказывается творцом этого вывернутого, раздетого, «голового» мира. Важной характеристикой речевого поведения представителей «смехового мира» является балагурство как «одна из национальных русских форм смеха, в которой значительная доля принадлежит "лингвистической" его стороне» [7: 26]. Д.С. Лихачев и А.М. Панченко в своей книге «"Смеховой мир" Древней Руси» выделяют ряд форм и приемов, создающих речь балагура. Во-первых, это рифма, которая сама «провоцирует сопоставление разных слов, "оглупляет" и "обнажает" слово, "рубит" рассказ на однообразные куски, показывая тем самым нереальность изображаемого, объединяет разные значения внешним сходством..., делает схожим несхожее». Во-вторых, это «фиксация синтаксического и смыслового параллелизма фраз» как в «Повести о Фоме и Ереме» или в «Росписи о приданом», когда во фразе синтаксически заложено противопоставление, а по смыслу – парность явлений. В-третьих, это оксюморон и оксюморонные сочетания. В-четвертых, это метатеза – «стилистическая фигура, где перемещаются части близлежащих слов, например, суффиксы, или целые слова в одной фразе или в рядом стоящих фразах» [7: 26–30].

Эта традиция отражается и в основном конфликте «Мандата», когда некоему идеальному, универсальному, систематизированному миру (эти качества – априорны, заданы) противостоят не отдельные недостатки, пережитки и типы, а целый «антимир», в котором все перевернуто, абсурдно. Все здесь становится предметом самопародирования и самоосмеяния за счет постоянной словесной игры, столь схожей с традиционным балагурством. Словесная игра построена в основном на оксюморонах, каламбурах, ложном параллелизме, непонятой многозначности слова. Возможность получить «коммуниста в приданое» или «утопить живого человека в молочной лапше», фотография с «лицом до пояса» или фразы, вроде «честь женщины не пустой звук для меня, это цель моей жизни»; «у меня душа и ресницы очень хорошие» – все это не речевая характеристика одного или группы персонажей, это речевая стихия всей пьесы, так говорят все, независимо от сословного и имущественного состояния, пола и возраста. С одной стороны, здесь в силу вступает момент «тиражирования», умножения, многократного повторения приема – своеобразный способ изображения «кромешного», перевернутого «антимира» гулячкиных и подсекальниковых, сметаничей и калабушкиных «голых и небогатых» людей, только голых и небогатых духом. А с другой стороны, всеохватность речевой стихии в пьесе заставляет предполагать, что жизненная позиция и сознание автора-драматурга и его персонажей разведены на разные полюса, что соотносимо со сказом в эпосе (несмотря на всю уязвимость подоб-

ного высказывания). Таким образом, Н. Эрдман в своей сатирической комедии «Мандат» более чем кто-либо другой, отразил всю полноту традиции народной празднично карнавальной культуры средневековья, причем в ее «крошечном» русском варианте.

#### Список литературы

1. Алперс Б.В. Жанр советской комедии // Алперс Б.В. Театральные очерки: в 2 т. – М.: Искусство, 1977. – Т. 2.
2. Боров Ю. XX век в преданиях и анекдотах. – Харьков, 1996.
3. Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. – Л.: Искусство, 1973.
4. Гоголь Н.В. Ревизор // Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 6 т. – М.: ГИХЛ, 1952. – Т. 4.
5. Гроссман Л. Этюды о Пушкине // Гроссман Л. Собр. соч.: в 6 т. – М., 1928. – Т. 1.
6. Курганов, Е. Анекдот как жанр. – СПб.: Академический проект, 1997.
7. Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. – М.: Наука, 1976.
8. Манн Ю. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М.: Coda, 1996.
9. Мелетинский Е.М. Культурный герой // Мифы народов мира: в 2 т. – М.: Рос. энцикл., 1994. – Т. 2.
10. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. – М.: Наука, 1990.
11. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Восточная литература, 2000.
12. Москва с точки зрения...: Эстрадная драматургия 20–60-х годов. – М.: Искусство, 1991.
13. Померанцева, Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. – М.: Наука, 1975.
14. Руднев В.П. Анекдот // Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1997.
15. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1999.
16. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
17. Успенский Б.А. Царь и самозванец: самозванчество как культурно-исторический феномен // Худ. язык Средневековья. – М., 1982.
18. Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М.: Сов. писатель, 1990.
19. Эрдман Н. Пьесы, интермедии, письма, документы, воспоминания современников. – М.: Искусство, 1990. (Цитаты из пьесы Н. Эрдмана «Мандат» приведены по этому изданию, страницы указаны в тексте).

*Е. И. Колесникова<sup>1</sup>,  
С. А. Филиппов<sup>2</sup>*

### **Типология героя и конфликта в малой прозе А. Платонова 1920–1930-х годов**

Рассказы и очерки А. Платонова 1920–1930-х годов демонстрируют смену антропологических парадигм, которая на художественном уровне решается с помощью специфических конфликтов. В результате анализа рассказов «Сергея и я», «В мастерских», «Луговые мастера», «Песчаная учительница», «Такыр», «Течение времени» выявляется несколько устойчивых антропологических моделей. Авторская позиция амбивалентна и подчеркивает ценностную равнозначность всех персонажных типов.

The short stories and essays by A. Platonov of 1920-1930s demonstrate a change of anthropological paradigms, which is resolved at the level of art with the use of specific conflicts. Analysis of the short stories "Serega and Me", "At Workshops", "Meadow Masters", "Sand Teacher", "Takyr", "The Course of Time" reveals several persistent anthropological patterns. An attitude of the author is ambivalent and underlines equivalence in value of all types of characters.

**Ключевые слова:** творчество А. Платонова, жанр, рассказ, очерк, фабула, герой, конфликт, метафизическая и прагматическая антропологические модели.

В русской послереволюционной литературе XX века зафиксирован кризис метафизической антропологической модели. В отличие от классической психологической литературы, где господствовала эта модель, в которой человек определялся как сущность-субстанция-субъект и прослеживался путь его духовных исканий, толчок и смысл чему давали трансцендентные причины, в послереволюционный период взгляд на человека как на ответственную самостоятельную личность был утрачен. После выдающихся научных открытий конца XIX – начала XX веков, ряда крупных политических событий, глубинного сдвига в мировоззрении традиционная картина мира разрушилась. Человеку теперь отводилось принципиально иное место. С одной стороны возникло ощущение незащитности, а с другой – уверенность во всемогуществе и возможности неограниченной экспансии. Революция стала одним из ее проявлений, но столь же радикально человек пытался вторгаться и в другие сферы жизни.

---

<sup>1</sup> **Колесникова Елена Ивановна**, кандидат филологических наук, Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина.

<sup>2</sup> **Филиппов Сергей Анатольевич**, соискатель кафедры теории массовой коммуникации, риторики, русского языка и литературы, Крестынский государственный университет имени Кирилла и Мефодия (Луга).

В художественном пространстве это повлекло за собой разрушение биографии, индивид утратил свою эстетическую значимость, и его место заняла масса. В жанровом поле в связи с этим произошло угасание романа, и возобладали расцвет малых форм. В статье «Конец романа» О. Мандельштам писал: «Дальнейшая судьба романа будет ни чем иным, как распылением биографии как формы личного существования, даже больше, чем распыление, – катастрофической гибели биографии. <...> Человек без биографии не может быть стержнем романа, и роман ... немыслим без интереса к отдельной человеческой судьбе – фабуле и всему, что ей сопутствует» [1: 274–275].

Но с разрушением метафизической антропологической модели оказалась несостоятельной и редуцированная, прагматическая модель, в которой человек характеризуется своей деятельностью. Он больше не знает, кто он такой, для чего живет, не имеет способа описания происходящего с ним... Его деятельность теряет без этого смысл. В центре эстетического познания оказывается антропология отдельных «проявлений», внутренних движений. Вместо больших романских форм, приспособленных для изображения человека в относительно законченном и полном биографически развернутом сюжете, ведущее место занимают произведения небольшого объема. Они оказываются наиболее удобной формой для изображения характера в отдельном его проявлении и в значимом для него ряду событий. Психологическая картина личности отсутствует.

В рассказах А. Платонова 1920-х годов мы не встретим нерасчлененной массы как персонажа, что было характерно для ранней советской литературы. Всегда персонифицированные создаются разнообразные типы героев, среди которых можно встретить отдельные яркие черты «искателя истины», преобразователя-практика, мастера, «сокровенного человека», «невесты», лентяя-пьяницы и др. Их характеры даются без глубокой психологической проработки, проявляются отдельными яркими признаками в ходе развертывания конфликта. В 1920-е годы это отдельные индивиды либо в соотношении-противостоянии с каким-то коллективом. Практически не встречается человек, включенный в солидарные структуры (родственного клана, деревенской общины, построенному по их принципу трудового сообщества и пр.)

Характерно, что для Платонова не существует градации на положительных и отрицательных героев. Не проявлена авторская позиция и по отношению к различным типам характеров. Примером ее амбивалентности могут служить одновременно написанные рассказы «Сергея и я» и «В мастерских».

В рассказе «Сергея и я» (1920) природный мир, в который погружены два друга, противопоставлен производству. Герои пытаются по-

нять себя, понять, в какой контекст вписывается происходящее с ними. Молодые люди постигают мир, но неодинаково его воспринимают: Сергей уходит в природу от постылой работы и воспринимает ее как самоценную, как убежище и волю. Для лирического героя Андрея природа есть объект созерцания и творческого вдохновения. Через его сознание в повествование рефреном входит пушкинская строка: «в селе за рекою потух огонек». Описывается антропология проявлений, «пред-актов»: друзья мечтают изменить свою жизнь – покинуть мастерскую, которая «давила и ела их души» [б: 161], и уехать на Дон рыбачить и скитаться. Повторяющаяся пушкинская строка из стихотворения «Вишня» передает юношеское эротическое томление и служит подтекстным пластом, объясняющим истинную мотивацию их состояния.

При этом нельзя делать вывод о том, что авторская позиция заключается в противостоянии индустриальному миру. Для платоновской системы персонажей характерна ценностная равнозначность всех его персонажных типов. В подтверждение этому можно привести рассказ «В мастерских» (1920), где механические мастерские, напротив, представлены как средоточие жизненного смысла и как главная точка приложения сил и знаний героев. Герои рассказа живут идеей самостоятельно сделать электропоезд и готовы после работы задерживаться в мастерских.

Платонов, подчиняясь логике авангардистского проекционизма, стремившегося к слому и переделке омертвелого старого мира, в своих ранних произведениях демонстрирует приверженность к активным преобразовательским действиям. Для писателя наиболее частотны образы, порождаемые конфликтом между существующей несовершенной природной данностью и необходимостью ее преобразования. Проблема представляется как основополагающая, определяющая тип дальнейшего бытия. С самых ранних рассказов в центре повествования оказываются критические ситуации, возникающие на основе «фундаментального неблагополучия», при которых единственным верным решением и даже шагом к спасению множества людей является вторжение в природу, ее активная переделка. Как правило, картины улучшенной, совершенной природы писатель не дает, но всегда итогом деятельности преобразователей становится так называемая «промежуточная гармония», которая фиксируется в произведении. В сознании же героев живет представление о возможности и необходимости дальнейшего преобразования мира.

Платоновский герой-преобразователь берет на себя роль активно и ответственно действующей личности. Например, в рассказе «Луговые мастера» деревня Гожево стала стремительно беднеть из-за того, что протекающая по ней река Лесная Скважинка замусорилась, и «на лугах сладкие травы пропадать начали, а полезла

разная непитательная кислота» [4: 96]. На выручку приходит один из деревенских жителей по прозвищу Жмых. Это решение у него рождается не сразу, а на определенном этапе личностной эволюции.

Рассказ состоит из трех частей, в каждой из которых главный герой предстает в новом качестве. Эти эволюционные этапы развития мало убедительны в рамках биографии одного героя, скорее, они включают в себе различные будущие типы Платонова: пассивного асоциального героя-индивидуалиста, «сокровенного человека» и активного преобразователя.

Первая часть повествует, что «в старые годы он сильно запивал» [4: 96], совершая при этом воображаемое путешествие в Москву. Любопытно, что знаковое для русской литературы центростремительное направление (в Москву! В Москву!) Платонов впервые подает трагестированно, как пьяную фантазию. «В сарае он залезал в телегу, выпивал стакан водки и тогда думал, что поехал в Москву. Что он едет, а не сидит в сарае на телеге, Жмых думал твердо. И даже разговаривал со встречными мужиками. <...> И так Жмых – встречая, беседуя и выпивая – доезжал до Москвы, не выходя из сарая. <...> После того Жмых не пил с полгода, потом снова "ехал в Москву"» [4: 96–97]. (Во второй половине XX в. подобный прием мнимого путешествия-опьянения используют Вен. Ерофеев в поэме «Москва-Петушки», Н. Думбадзе в рассказе «Мать»). В рассказе «Великий человек» данную содержательную сторону характера реализует деревенский пьяница Василий Ефремович.

Вторая часть рассказа повествует о том, как Жмых «в революцию» сказочным образом «совсем остепенился <...>. Ходил на фронте красноармейцем, Ленина видел и всякие другие чудеса» [4: 97]. Под влиянием революционных «чудес» Жмых, изменившись сам, делает вывод: «Пора деревню истребить! <...> Нагота чертова! Беднота ползучая! Што у нас есть? – Солома, плетень да навоз! А сказано, что бедность – болезни и непорядок, а не норма!..» [4: 97] и начинает изобретать некое абсурдное техническое усовершенствование, назначение которого так и остается невыясненным. «Машина та должна работать песком – кружиться без остановки и без добавки песка, которого требовалось одно ведро» [4: 97].

После неудачи с песочным агрегатом Жмых «взялся за мочливые луга» [4: 98]. Сказочная троекратность сопровождается ситуацией сказочного же «последнего срока», после истечения которого может случиться непоправимое: «И действительно – пора. Избыток народа из нашего села каждый год уходил на шахты, а скот уменьшался, потому что кормов не хватало. Где было сладкое разнотравье – одна жесткая осока пошла. Болото загоняло наше Гожево в гроб» [4: 98].

Элементы сказочной композиции Платонов насыщает современными реалиями: например, в рассказе учитывается, что гидромелиоративные работы в те годы разрешалось производить лишь официальным структурам. Внутри третьей части рассказа ведется реалистическое, близкое к хроникальному повествование. Жмых организовал мелиоративное товарищество в соответствии с инструкциями, и односельчане «начали рыть землю... <...>. Два года бились гожевцы над болотами и над Лесной Скважинкой. Пятьсот десятин покрыли канавками, да речку прочистили на десять верст. <...> Там, где вплавь на лодке перебирались, на телегах поехали – и грунт ничего себе, держал» [4: 98]. Антропологический дискурс начинает выражать социальный и производственный дискурсы.

Преобразив деревенскую реку, Жмых мечтает о дальнейшей деятельности: «В недра надобно углубиться» [4: 99]. Он видит возможность еще более зажиточной жизни в Гожеве. В рассказе не раскрывается суть предполагаемого проекта, но само упоминание о подобном мыслительном ходе персонажа свидетельствует о зарождении идеи, которая в 1930-е годы породит образ инженера Вермо, мечтающего о поиске реликтовых «молодильных» вод («Ювенильное море»), и образ гидравлика Фирса, которому царь-диктатор Озний поручит добычу «сладкой воды» из «хрустальных костей» земли («Македонский офицер»). Открытый финал снова выводит образ Жмыха из сказочной завершенности и делает его обращенным в будущее. А сам персонаж являет собой синкретичный прототипический сгусток сразу нескольких будущих типажей Платонова: природного человека с мифологическим сознанием (живущего «по кругу»), «сокровенного человека» и «нового человека», живущего «по прямой линии».

Как свидетельствуют публицистические статьи этого времени, Платонов проявлял профессиональную заинтересованность (до 1926 г. он занимал должность губернского мелиоратора) в популяризации мелиоративных мероприятий. И потому создание рассказа «Луговые мастера» современные исследователи связывают с «практической заинтересованностью Платонова-мелиоратора в оздоровлении заболоченных крестьянских земель» [4: 543] и даже говорят о его «агитационной» направленности, что подтверждается фактом массового издания (35 тысяч экземпляров) рассказа в виде отдельной книжицы.

Общаясь с крестьянами, Платонов вел записи их предложений и изобретений. В РО ИРЛИ хранятся два недатированных очерка, возникших на их основе: «Индустриализация деревни» и «Силовой газ из торфа». Во вступлении к ним писатель высказывался по поводу организации сельского труда: «В деревенской жизни, как известно еще со времен Маркса, много идиотства. <...> Деревенское идиот-

ство имеет в первопричине дикие способы земледельческого труда» [5: 225–226]. В первом очерке предлагалось добывать силовой газ из торфа прямо на болотах и перекачивать его затем по трубам потребителям. Другой деревенский рационализатор предложил сосредоточить в деревенских избах станки, на которых крестьяне в свободное время могли бы производить детали, предназначенные для сборки в ближайшем городе: «Имеется, скажем, электрофицированное селение. Соседний город собирается строить завод сельскохозяйственных машин и орудий. Так не нужно строить завода, а сделать нужно так. Станки, каждый из которых производит одну какую-нибудь деталь машины, следует поставить по хатам крестьян (которые согласятся на это на объявленных им условиях работы). Станок в хате приводится электромотором, который получает питание от осветительного провода. И крестьянин коротает вечера и зиму за станком. Вместо завода в городе существует только сборный цех. Крестьяне приезжают в город за сырьем, за платой, за инструкциями и увозят из города сырье для производства» [5: 226]. В повести «Впрок» будут использованы отдельные мотивы этого очерка. Результат подобного индустриального вторжения в крестьянскую жизнь видится Платоновым неоднозначно.

Авторские рассуждения о «первопричине деревенской дикости», предваряющие очерки рационализаторов, вкладываются в уста воинствующего безбожника и обретают комически-сниженное звучание: «Вы, граждане, обладаете идиотизмом деревенской жизни. Вас еще Карл Маркс предвидел. – Так как же нам делать? – Думайте что-нибудь научное!» [2: 235].

Описание индустриального хутора, подобного тому, что описывался в очерке изобретателя, было доведено в повести до абсурда: «Хутор был похож не на деревню, а на группу придорожных кузниц; самые же дома, когда я подошел ближе, были вовсе не жилищами, а мастерскими. И там горел огонь труда над металлом. Опустелые поля окружали эту индустрию, видно, что хуторяне не пахали и не сеяли, а занимались железным делом какого-то постоянного машинного мастерства» [2: 214]. Мы видим неоднозначное использование писателем жизненного документа. Записанные с сочувствием предложения крестьян в художественном пространстве приобретают неоднозначность, что свидетельствует о сложном отношении Платонова к активному преобразованию деревни. В результате вторжения «научного производства» в деревенский быт возникает удручающая картина противоестественной для крестьянина местности, где «не пашут и не сеют».

Очевидно, что авторская оценка технических инноваций неоднозначна.



В 1930-е гг. в коротких жанрах А. Платонова основным конфликтообразующим компонентом продолжает оставаться столкновение созерцательных и акциональных начал, обретая более метафоричные формы. Писатель ставит вопрос о принципах достижения жизненных целей и о способах выживания. Например, устойчивыми становятся образы птички и мчащегося паровоза, изображаемые поначалу развернуто-описательно, а затем присутствуя уже просто как символические коды. В 1934 г. это противопоставление смиренного, пассивного принятия жизни активному движению вперед встречаем, например, в «Записных книжках» и рассказе «Такыр». В совершенно разных контекстах оказывается одна и та же сюжетная зарисовка, что позволяет выявить ее постоянные элементы. Вспоминая коллективную поездку писателей в творческую командировку, писатель оставляет в дневнике запись: «На телеграфной проволоке сидит совсем мелкая птичка и надменно попевает. Мимо мчатся экспрессы, в купе е<...>ся гении литературы, и птичка поет. – Еще неизвестно: чья возьмет – птички или экспресса» [3: 147].

В рассказе «Такыр» в переломный между жизнью и смертью момент «персиянке представлялось в жарком, больном уме, что растет одинокое дерево где-то, а на его ветке сидит мелкая, ничтожная птичка и надменно, медленно напевает свою песню. Мимо той птички идут караваны верблюдов, скачут всадники вдаль и гудит поезд в Туран. Но птичка поет все более умно и тихо, почти про себя: еще неизвестно, чья сила победит в жизни – птички или караванов и гудящих поездов» [7: 43].

В наброске к рассказу «Черноглазая», Платонов, не обозначив никаких сюжетных ходов, заложил сходное конфликтное напряжение через противопоставление различных антропологических типов.

«В Туркменистане было утро. Небольшая девушка или женщина лежала в горнице внутри глинобитного дома и спала глубоко, как умершая. Горница была выбелена изнутри, и добрый свет утра кротко отражался на чистоте стены над головою спящей; но спящая женщина не видела света, она спала, затаив свою жизнь в глубине дыхания, настолько медленного и кроткого, что сон ее казался грустью; грудь ее редко и слабо вздымалась под тонким русским одеялом, в тишине пустыни сирена удаляющегося паровоза, и желтая степная птичка в недоумении клевала снаружи в оконное стекло, а женщина лежала одна с закрытыми глазами, точно она была чужая всему этому светлому миру, потому что она утомилась в работе» [8: 474–475].

На оборотной стороне листа обозначен абрис характера человека с принципиально иным подходом к жизни: «Алчность в лице – по неизжитой будущей жизни у Немтыря» [8: 475]. Отрывок слишком короток для развернутых наблюдений. Но, несмотря на скудость

имеющихся деталей характеров, совершенно очевидна их противопоставленность и взаимодополняемость. Конфликт выражается еще более резко, поскольку женщина в этом отрывке даже не созерцающая, а выключенная из жизни вовсе, спящая, почти мертвая от работы. При ее описании используются уже привычные маркирующие знаки конфликта рядом с ней находится птичка и удаляется гудящий паровоз. Причем авторская позиция здесь не проявлена, поскольку очевидно, что сколь сильно он сочувствует утомленной молодой женщине, столь же захватывает его сжатая пружина жизнелюбивого характера Немтыря. Срабатывает установка на фиксацию антропологической альтернативы.

В рассказах «Такыр» (1934), «Течение времени» (1935) и набросках к рассказу «Черноногая девчонка» (1936) центральные героини, не склонные к активным действиям, оказываются вынужденными покинуть свой дом вместе с дочерьми (в первых двух случаях из-за притеснения старыми мужьями, во втором – из-за того, что муж привел в дом другую молодую жену) и по-новому выстраивать свою судьбу. В этом случае их деятельность (женщины предпринимают путешествия) является вариантом принятия сложившихся обстоятельств и не меняет характеров героинь. Жизнь и судьбы Джумаль из «Такыра», старшей Тамары из «Течения времени», слепой женщины из «Черноногой девчонки» становятся психологической стартовой основой для их дочерей, которые относятся к жизни более осознанно. Матери, оказавшись в критической ситуации, создают основу для перемен в своей жизни и жизни дочерей, их будущей социализации. При обозначенных родственных связях почти отсутствует описание семейного уклада, взаимных чувств: матери и дочери вместе прежде всего «выживают» в экстремальных эмоциональных и экономических условиях. Дочери в рассказах «Такыр», «Течение времени» рационально выстраивают жизненные стратегии, при этом не отрываясь от своих матерей, становясь их опорой. Джумаль и Тамара-дочь получают образование и хорошую работу, оказываются в среде «новых людей».

Писатель воспроизводит механизм рождения ответственного отношения к своей жизни. Но и в этом нельзя столь однозначно определить четкую взаимозависимость между активностью и рациональностью. Например, вполне сознательно выстроенная просветительская, близкая к подвижнической деятельность Марии Нарышкиной из рассказа «Песчаная учительница» (1926) направлена именно на обретение стабильности и устойчивости мира, в который она попала. При этом героиня развивается линейно, наращивая свой культурный и личностный потенциал. Жизнь же ее главных оппонентов – племени кочевников, по сути, оставаясь устойчиво-неизменной из века в век, протекает в бесконечном движении. Но это есть

запрограммированное кружение по замкнутому пространству, равнозначное неподвижности. Историческому времени Нарышкиной, заполненному преобразовательной деятельностью, противопоставлена внеисторическая неподвижность вечного жизненного круговорота кочевников. В размыкании этого кружения и придания ему исторической направленности и видит Мария свое предназначение.

Еще более усложненный образец бесконечного, рационально не выверенного движения являет образ Москвы Честновой, которая пробует множество профессий, пытается жить семейной жизнью и просто чувствами к разным мужчинам. Это пример показывает, что повышенная жизнедеятельность во всех сферах может происходить и на основе интуитивных, до-рациональных мотиваций. Она олицетворяет в «Счастливой Москве» срединное пространство между полюсами героев романа, живущих «по прямой линии», и героев, живущих «по кругу».

Материалы представленных произведений малой прозы Платонова 1920–1930-х годов дают возможность выявить определенные сущностные черты героев, проявляющиеся через различные действия, акты существования, которые выстраиваются в различные антропологические модели и реализуются эстетически в обозначенных конфликтных схемах.

#### **Список литературы**

1. Мандельштам О. Конец романа // Мандельштам О. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Terra-Terra, 1991. – Т. 2.
2. Платонов А. Впрок // Платонов А. Государственный житель. – Минск, 1990.
3. Платонов А. Записные книжки. – М.: Наследие, 2000.
4. Платонов А. Луговые мастера // Платонов А. Сочинения. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – Т. 1. 1918–1927. – Кн. 1. Рассказы. Стихотворения.
5. Платонов А. Наука. Техника. Мастерство. Индустриализация деревни // Творчество Андрея Платонова. – СПб.: Наука, 1995. – Кн. 1.
6. Платонов А. Серега и я // Платонов А. Сочинения. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – Т. 1. 1918–1927. – Кн. 1. Рассказы. Стихотворения.
7. Платонов А. Такыр // Июльская гроза. – Уфа: Башкир. кн. изд-во, 1980.
8. Платонов А. Черноглазая // Творчество Андрея Платонова. – СПб.: Наука, 1995. – Кн. 3.

*Е. И. Колесникова<sup>1</sup>,  
Н. С. Цветова<sup>2</sup>*

### **Художественная эсхатология советской литературы (А. Платонов и М. Булгаков)**

Смерть всегда оставалась предметом философского анализа. В новой социокультурной ситуации, когда обозначилась претензия постреволюционного сознания на преодоление трагизма смерти, Платонов и Булгаков тесно увязали эту проблему с вопросами свободы, смысла жизни и разными художественными средствами реализовывали на протяжении всего творчества.

The death was always a subject of the philosophical analysis. In new situation when a postrevolutionary consciousness tried overcoming of tragic element of death, Platonov and Bulgakov was designated have closely coordinated this problem with questions of freedom, meaning of the life. They realized this by different art means during all creativity.

**Ключевые слова:** творчество А. Платонова, проза М. Булгакова, эсхатология христианская, фольклор, рассказ, пьеса, роман, сюжет, кульминация, мотив, лексико-семантические смещения.

Одним из парадоксов художественной философии русской прозы первых двух десятилетий послереволюционной эпохи является возникновение мотива смерти, противоречащее генеральной устремленности общества в прекрасное будущее. Причем, в тот самый момент, когда массовый герой нарождающейся эпохи с огромным энтузиазмом после только что завершившейся депрессии и мощнейшего революционного энергетического выброса сосредоточил все свои устремления на грядущей идиллии, этот мотив превращается в преобладающий. Граждане советской России были почти уверены в достижимости высоких целей, в реальности заявленных притязаний на пересоздание мира, на усовершенствование природы и переделку человека, а создатели нового советского искусства позволяли себе глубочайшую рефлексия по этому поводу. Среди рефлектирующих оказались М.А. Булгаков и А.П. Платонов, в творчестве которых модернизированный эсхатологический мотив, презентующий доминанты созданной этими художниками картины мира, превратился в сюжетообразующий.

---

<sup>1</sup> **Колесникова Елена Ивановна**, кандидат филологических наук, Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина.

<sup>2</sup> **Цветова Наталья Сергеевна**, кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет.

Особенно интересными и принципиально новаторскими в этом отношении являются художественные модели прозы Платонова, основанные на представлении об антропоцентрическом, генетически изменчивом мире, что в принципе противоречит христианской картине мира. Одним из важнейших положений православного символа веры (принятие или неприятие которого и служит способом конфессиональной самоидентификации православного человека) является тезис о воскресении мертвых. Своеобразие платоновского подхода к проблеме воскресения мертвых выявляется при сравнении пьесы «Молчание. Голос отца» (1939) Платонова и эссе «Голос из вечности» (Дума на могиле)» (1848) православного святителя Игнатия Брянчанинова. Сходно сюжетно-композиционное строение этих текстов: герои обоих произведений ведут внутренний диалог на могилах близких людей. Оба беседуют с неким голосом, идущим из глубин собственной души. Слово «голос», вынесенное в заглавие в эссе И. Брянчанинова, обретает значимость хтонического символа [1: 451] за счет соотнесенности с фольклорными мотивами. Например, собирателями зафиксирована румынская сказка «Голос смерти», в которой звучит потусторонний голос [5: 23], хотя сам факт обращения к мертвым еще не является бесспорным свидетельством влияния одного автора на другого. Плачи, причитания и другие формы обращения к умершим зафиксированы в фольклоре и древнерусской литературе. Например, «кликать» мертвых было принято на Радуницу и приглашать тем или иным образом к общению с живыми [6: 425–426]. В плаче Евдокии Дмитриевны по мужу – Дмитрию Донскому – проявляется диалоговое начало: «Почто не промолвиши ко мне? Цвете мой прекрасный, что рано увядаеши? Чему господине не взогриши на мя, ни промолвиши ко мне?» [9: 114]. Фольклористами зафиксированы представления о «вещем покойнике» [10: 159, 160]. Но дальнейшие совпадения дают повод предполагать знакомство писателя с эссе известного православного пастыря.

Ключевое место эссе И. Брянчанинова («Вещаю одним молчанием? Молчание, тишина нерушимая до самой трубы воскресения». ...) совпадает с заглавием пьесы Платонова. Но сходство художественных решений лишь подчеркивает расхождение ключевых моментов во взглядах на воскресение мертвых. Общеизвестно, что Платонов на протяжении многих десятилетий разделял учение Н. Федорова, согласно которому успешность воскрешения зависит от нескольких условий.

Необходимым условием воскрешения, по Платонову, являлось обязательное сохранение образа умершего в памяти живых как образа для воспроизведения. Следовательно, для успеха почти фантастической технологии необходим выход за пределы природной горизонтали, поиском вариантов которого занимался Н. Федоров.

Необходима связь живых с умершими, возможности, способы которой стали предметом исследовательского интереса Платонова, что получило разную реализацию в разных произведениях.

Наиболее интересным в этом отношении, по нашим представлениям, является военный рассказ Платонова «Взыскание погибших», в котором писатель продолжает художественно иллюстрировать семантические смещения христианских понятий, терминов, об опасности которых в свое время предупреждал Павел Флоренский. Платонов выносит в заглавие название Богородичной иконы «Взыскание погибших», употребляя его в отличном от православного смысле, хотя истинного значения он не мог не знать, поскольку одна из чудотворных икон с таким названием находилась в Воронеже и, вероятно, Платонов был знаком с рассказами о чудесах, которые совершались по молитве этой святыне.

Древнерусское слово «взыскивать» имеет первоначальное значение «находить, спасать», и именно эта семантика и используется в названии иконы. Но писатель сразу же задает свой аспект восприятия данного выражения – рассказу он предпосылает эпиграф – «Из бездны взываю». Слова мертвых». Мертвые взывают к живым. Просьба их не о молитве, а о памяти. Они взыскивают с них за свою смерть. У Платонова есть строчка в стихах: «Мертвый жизни не простит».

В рассказе под влиянием эпиграфа слово «взыскать» приобретает сугубо современное значение – «востребовать». Итак, мертвые требуют с живых во имя справедливости сохранить о них память. Выполнение этого требования становится одним из условий будущего возможного воскресения. Несмотря на то, что мертвые находятся в бездне, они просят не о спасении, они просят о памяти.

Для христиан Воскресение – это этап перед Страшным судом, на котором и обретет человек свой окончательный удел. Для Платонова воскресение было равнозначно спасению. Это было обусловлено отсутствием категории греха в художественной философии Платонова и его специфическим представлением о сущности зла, сокрытой, по мнению писателя, в окружающей природе, несущей людям смерть. Смерть – главный враг человечества, главная трагедия для Платонова, отсюда воскресение – это не этап перехода из одной жизни в другую, а победа над смертью.

Пьеса «Молчание. Голос отца» идейно соотносится с рассмотренным рассказом. И вполне естественно и по названию, и по художественным приемам, и по проблематике это произведение также перекликается с эссе православного святителя Игнатия Брянчанинова «Голос из вечности (Дума на могиле)»: совпадают заглавия, эпиграфы, ключевые фрагменты.

Но в данном случае совпадения лишь подчеркивают расхождение во взглядах на воскресение мертвых. У Платонова мертвецы «взыскивают» с живых, они зависимы от них, от их действий, от глубины их памяти. Не случайно событийный конфликт на кладбище в пьесе Платонова разворачиваются вокруг могил. Последующая судьба мертвецов ставится в зависимость от отношения к их могилам живых. Главный герой старается сохранить могилы, его антиподы пытаются сравнять могилы и построить на их месте парк культуры и отдыха. Действия его оппонентов можно соотнести с языческими ритуалами, в центре которых «оказался страх, причем не страх перед смертью, а страх перед мертвым» [5: 40]. Так, В.И. Еремина суммирует наблюдения за эволюцией отношения к мертвым в язычестве и приходит к выводу, что страх перед мертвыми – явление более раннее, чем почитание умерших предков, пришедшее с развитием земледелия. «Мертвые, живущие под землей, имели над ней большую власть, чем земледelec, ходивший по ней с плугом.<...> Они превращались в своего рода хтонические боже-ства» [4,8: 23]. Именно страхом можно мотивировать страсть к разрушению погребений, ...имеющую магические цели, призванные предохранить живых от влияния умерших [11: 59]. (Здесь можно привести сведения из фольклорных источников о том, что в язычестве бытовали представления о мстительности мертвеца, который «не простит, а свое возьмет», что идет от ритуала жертвоприноше-ний [5: 41]).

Повествователи в обоих произведениях исходят из осознания единства мира живых с миром мертвых. В христианстве выделяются логические основания для такого единства: наличие для осознающего субъекта Бога, в котором живы все, признание определенного порядка вещей, при котором жизнь земная имеет естественное продолжение в мире загробном, а также признание бессмертной сущности человека.

У Платонова живые герои не демонстрируют ощущения вышестоящего Абсолюта, через которого они объединяются с умершими родственниками. Связь осознается материалистически, в природной линии: мертвые существуют в памяти живых, что является необходимым условием для последующего воскрешения путем применения совершенных научных технологий неопределенно далекого будущего.

Заглавие «Голос отца» вызывает ассоциации с исторической реальностью. Ощущение связи с мертвыми было возрождено в материалистическую эпоху. Возможность общения с ними исключала мистицизм и принималась официальной идеологией. Так, отголоски подобной связи с мертвыми, напоминающими языческий обычай «кликать» мертвых, отразились во фразеологии XX в., касающейся

общеизвестных личностей, например, «Ленин и теперь живее всех живых». Гигантский символ подобного общения, символ разговора с Голосом – это построенная в центре советского государства Могила-Трибуна. Советская литература сохранила много свидетельств подобных «разговоров с Лениным», особенно в поэзии.

В пьесе Платонова зафиксирован момент разрыва между мирами. Знак этого разрыва – молчание как угроза воскресению. Молчание для героев И. Брянчанинова – это лишь пауза, поскольку и живой, и мертвый герой апеллируют к Богу, общаются через него, поэтому их непосредственная связь может прерываться без угрозы для последующего Воскресения. В то время как для платоновских героев молчание губительно – как только прерывается связь между живыми и мертвыми, в памяти перестает звучать Голос отца (под воздействием определенных обстоятельств, описанных в пьесе) или прерывается беседа погибших детей с матерью вследствие её гибели в рассказе, так теряется достаточное основание для воскресения мертвых. Кульминация, наивысший трагедийный накал в пьесе приходится именно на разрыв в диалоге двух миров. Потому и вынесено данное понятие в заглавие как средство обозначения трагедийного смысла произведения. Из чудесного акта, из тезиса веры, имеющего главным прообразом грядущего Воскресения возвращение к жизни распятого Иисуса Христа, Воскресение у Платонова превращалось в технологический процесс обретения мертвыми тел. Христианский тезис веры в воскресение мертвых у Платонова объясняется с научной точки зрения. Считается, что здесь он идет вслед за Н. Федоровым, призывавшим к «общему делу» воскресения человека другим человеком. Действительно, основные их взгляды совпадают, за исключением того, что если Федоров продолжал видеть Бога на небесах, отводя ему роль верховного наблюдателя за процессом воскрешения людьми своих предков, то у теософа-эклектика Платонова мертвые должны воскреснуть путем рациональной научной деятельности сиротливого человека, лишённого верховного божества.

М.А. Булгаков также искал способ исцеления мира и человека от страха смерти. Доказательство – единственная логически завершенная запись Левия Матвея (роман «Мастер и Маргарита»), которую ученик Иешуа мог предъявить, добываясь оправдания своего учителя: «Смерти нет».

Но в отличие от Платонова, который средства для преодоления страха смерти искал в новых философских учениях, связывал с анализом господствующей идеологической доктрины, широко, прежде всего, теософски образованный М. Булгаков предложил в своем



главном романе множественное воплощение мотива смерти-бессмертия.

Множественность эта реализовалась в разнообразии событийных составляющих мотива, в его сюжетной полифункциональности. Завязкой становится гибель человека (Берлиоза), предсказанная в самом начале романа при знакомстве со странным иноземным профессором, который вдруг почему-то остановил «взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стелах изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце» [З. Т. V: 11]; кульминацией – бал мертвых, устроенный Воландом; развязкой – уход из жизни главных героев и их перемещение в надмирное пространство. Очевидно, что все перечисленные события, организующие романский дискурс смерти, сюжетно далеко не равноценны. Самым высоким идейно-оценочным значением обладает последнее, но каждое из них влияет на художественную эсхатологию романа.

Идеологически (имеется в виду художественная идеология произведения) не менее значительна декларация о равенстве всех людей перед смертью: все равны, потому что все смертны, более того, «внезапно смертны», ибо жизнь каждого «подвешена на волоске». Поэтому есть в «Мастере и Маргарите» герои, которые относятся к смерти как к закономерному и окончательному итогу человеческого пути, не допускающему пересмотра, обнажающему человеческую сущность. Так, у Маргариты после смерти совсем не случайно исчезает «временное ведьмино косоглазие и жестокость и буйность черт». Лицо ее светлеет и смягчается, а оскал становится не хищным, а «просто женственным страдальческим оскалом» [З. Т. V: 359]. Чуть раньше Булгаков заметит, что на бал к Воланду все гости являются совершенно одинаковыми: женщины – нагими, а мужчины – во фраках. Ведь одежды мертвых быстро истлевают, и нет смысла в поиске новых, ведь смерть обнажила их человеческую суть, которую можно скрыть перед людьми, но не перед Богом или дьяволом.

Но при этом трагедия ухода человека все равно каждый раз подается Булгаковым по-разному и всякий раз провоцирует абсолютно разные человеческие эмоции. Смерть становится то испытанием веры, то проверкой на человечность, то инструментом исследования характера персонажа, его конечным жизненным испытанием, событием, заставляющим подвести итоги не только каждого человека, но и все человечество, но может осознаваться и как гуманнейшее избавление от проблем, от мучений и несправедливости. Например, ужасная смерть Берлиоза и ужас смерти, охвативший буфетчика Андрея Фокича Сокова, воспринимаются как справедливое возмездие

за несправедливую жизнь, за бесконечные ложь и обман и вызывают справедливое чувство удовлетворения.

А на уже упоминавшемся балу у Воланда Маргарита наблюдает «беспристрастного», по рекомендации «мессира», ангела Апокалипсиса Абадонну, которому и дела нет до таких, как Берлиоз или Соков. Он наказывает смертью погрязшее в грехах человечество, ввергая его в кровопролитные войны, уносящие тысячи жизней, окрашивающие в кровавые тона земной шар. Для индивидуальной показательной расправы он выбирает только предателя. На виду у всех организатор смертельного экзамена на человечность для всего мира жесточайше и справедливо наказывает барона Майгеля. И почему-то описание этой расправы даже с предварительным пояснением Воланда, которое могло бы восприниматься как оглашение справедливого, заслуженного приговора, заставляет содрогнуться, равно как не находит сочувствия и не менее справедливое наказание утратившего «нравственный императив» человечества.

В романе есть и малодушные герои, которые помышляют о смерти как о величайшем благе, дарованном во спасение от нестерпимых болей и непосильных испытаний. Среди таких «малодушных» в момент острейшего приступа нестерпимой головной боли оказывается и негибимый Понтий Пилат. Среди них – Левий Матвей, умолявший Бога о смерти для своего учителя как об избавлении от бесчеловечных истязаний. Страстные мольбы ученика странствующего философа понятны, как и слова Маргариты о том, что смерть – «... это очень хорошо, потому что мучениям тогда настает конец» [З. Т. V: 212]. Это слова, произнесенные после исчезновения мастера, единственного героя, со смертью которого от нестерпимой душевной усталости, смириться трудно.

Чрезвычайно важно, что в текстовых объемах описание этих смертей можно представить в виде своеобразной «пирамиды», основание которой – описание вполне подвластного бытовому сознанию случая с Берлиозом. Булгаков очень подробно воссоздает не только сам момент гибели, но и хладнокровно демонстрирует останки погибшего, равнодушно разложенные на трех столах в прозекторской. Он заставляет посмотреть глазами Маргариты на страшную похоронную процессию, сопровождающую гроб покойного.

Предельно скупой дается мучительная смерть Иешуа, венчающая пирамиду описаний. Главное в этом фрагменте романа – акцент на том, что, в отличие от всех остальных приговоренных к смерти персонажей, Иешуа сам совершает свой выбор, дважды отвергает попытки помощи со стороны Пилата. Наверное, именно потому этот абсолютно свободный и честный выбор воспринимается

как единственная на страницах романа бесспорная и абсолютная победа над смертью, одержать которую смог только сын Божий. Значительность этой победы столь высока, что практически немедленно рождает в сознании Пилата мысли о бессмертии.

Наконец, еще одно воплощение эсхатологического мотива в романе Булгакова – ассоциативные поля, возникающие вокруг центрального концепта «смерть». И тут все совсем не так, как у Платонова, склонного к семантической игре. Все вполне традиционно. Достаточно проанализировать названия глав: «Казнь», «Конец квартиры № 50», «прощение и вечный приют». Традиционные эсхатологические ассоциации множатся цветовыми и звуковыми рядами, семантическими полями, окружающими организующий мотив концепт. Так, приближение смерти знаменуют тишина, лунный свет, забвение или уход солнца и желтые цветы в руках Маргариты. Это, пожалуй, самый показательный эсхатологический символ в булгаковском романе.

В работе М. Капрусовой убедительно доказано, что Булгаков, абсолютно сознательно отказавшись от нарциссов, возникавших в первых редакциях романа, при создании канонического текста сознательно оставляет в руках своей героини не нарциссы, не мимозу, а серебристую акацию, которая его современниками должна была восприниматься амбивалентно: как древняя эмблема мистерий – знак ожидающих Маргариту испытаний, в последующем дающих ей надежду на избранничество; и в контексте христианских представлений как символ души и бессмертия [7: 73–74].

И в том, и в другом толковании цветы Маргариты – намек на включенность в эсхатологический мотив принципиально, идеологически важной антитезы «смерть-бессмертие». Важной потому, что, в отличие от кумира А. Платонова Н. Федорова и его ближайшего научного окружения, в которое можно включить Н. Умова, В. Муравьева, К Циолковского, официально господствующие в послереволюционную эпоху апологеты философского материализма считали идею бессмертия безнадежно устаревшим пережитком религиозной философии и допускали рассуждения на эту тему только в контексте теорий и методик, направленных на практическую борьбу со смертью. В романе Булгаков изящно иронизирует над этим обстоятельством. Достаточно вспомнить плакат, который видит в «узенькой комнате» домоуправления явившийся в Москву за наследством Берлиоза его киевский дядюшка. На плакате «в нескольких картинках» изображались «способы оживления утонувших в реке» [3. Т. V: 192].

Судя по семантическому наполнению концепта «бессмертие» в романе «Мастер и Маргарита», Булгаков, бесспорно, испытывал

преимущественное влияние теории К. Циолковского, в основе которой утверждение о том, что весь материальный мир, включая человека, состоит из вечных неуничтожаемых «примитивных духов». Следовательно, человеческий организм содержит в себе то, что можно назвать бессмертной энергетической составляющей сознания, а понятийное, семантическое наполнение концепта «смерть», предложенное Циолковским, «служит связующим элементом между материализмом и неявным идеализмом» [7: 65]. Утверждение духовности материи, принципиальное признание возможности бытия после физической смерти, попытка системного обозрения достижений ведущих научных и философских школ послереволюционной эпохи, по нашим представлениям, и стало основой сложнейшей художественной эсхатологии М.А. Булгакова, его представлений о бессмертии человека и человечества.

В русской литературной традиции Смерть всегда оставалась предметом философского анализа. В новой социокультурной ситуации, когда обозначилась претензия постреволюционного сознания на преодоление трагизма смерти, Платонов и Булгаков тесно увязали эту проблему с вопросами свободы, смысла жизни, в разных категориях и различными художественными способами отражая многогранность ее связей с определяющими характеристиками вечных универсумов человеческого бытия.

#### Список литературы

1. Балашова Е. Бессмертие как концепт теории и истории культуры. – Н. Новгород, 2005.
2. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избр. работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1994.
3. Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. – М., 1990.
4. Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М. 1978
5. Еремина В.И. Ритуал и фольклор. – Л., 1991.
6. Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. – СПб., 1903.
7. Капрусова М. Что значили «отвратительные, тревожные желтые цветы» в руках булгаковской Маргариты // Проблемы целостного анализа худ. произв.: межвуз. сб. науч. и науч.-метод. ст. – Борисоглебск, 2005. – Вып.4. – С. 73–74.
8. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. – Л., 1963.
9. Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. – М., 1988.
10. Сидоров А.С. Знахарство, колдовство и порча у народов коми: материалы по психологии колдовства. – Л., 1928.
11. Сымонович Э.А. Магия и обряд погребения в черняховскую эпоху // Сов. археология. – 1963. – № 1.

**Природа в дневниках М. М. Пришвина**

В статье предлагаются результаты исследования описаний природы в дневниках М.М. Пришвина, опубликованных с 1991 по 2007 годы. Развитие образа естественной среды показано в сравнении поэтики Пришвина с дневниками предшествующего времени. Дневники Пришвина являются уникальным явлением и по объему наследия, и по включению пейзажных картин в повествование о ежедневном течении жизни. Природа представлена тремя большими потоками: 1) объективная среда, в основе которой реальность; 2) субъективная природа, отражающая и реальность, и философско-этическое, и эстетическое отношение автора к действительности; 3) композиционно завершенные картины. Последняя рубрика интересует автора статьи более всего. В них зарождается феномен независимой природы-«персонажа» со своими конкретными качествами. «Самостоятельность» этого образа определяется по признакам: мотивы натурфилософии, действие в пейзаже, чувства, душа героя, пространственные и временные характеристики, живописность цвета и света. Все это позволяет исследователю заключить, что высокая культура изображения природы развивается в жанре дневников Пришвина также плодотворно, как и во всех его художественных произведениях.

We are introducing the findings of a study of descriptions of Nature in M.M. Prishvin's Dairies published from 1991 till 2007. We are referring to aesthetic resources of the image of Nature in the genre of diary. Development of the image of natural environment is shown through comparison of Prishvin's poetics with dairies of the preceding period. Against the general background, Prishvin's Dairies present a unique phenomenon owing to the volume of legacy and insertion of landscapes into narration about everyday course of life. The Nature is represented in three big streams: 1) objective environment based on reality; 2) subjective nature reflecting both reality and Author's philosophic, ethic and aesthetic attitude towards the reality; 3) compositionally completed pictures. The last is of the utmost interest to the author of this article. A phenomenon of independent "character"-nature with its specific characteristics is originating from it. "Independence" of this image is determined by the following characteristics: natural philosophy motives, action in the landscape, feelings, "hero's" "soul", space and time characteristics, picturesque color and light. All this allows the searcher to conclude that the high culture of representative speech of the turn of XIX – beginning of XX centuries is developing in Prishvin's Dairies genre as successfully as in all his literary works.

**Ключевые слова:** М.М. Пришвин, жанр дневника, природа, натурфилософия, пейзаж, самостоятельная природа.

---

<sup>1</sup> **Качалова Марина Павловна**, соискатель, Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина.

Описания природы в дневниках русских писателей можно рассматривать как свидетельство разнообразия тематики жанра. Но даже за самыми лаконичными заметками о погоде, за описаниями берез, полей, рек, пения соловьев стоит гораздо больше, чем умение художников переключаться с повседневных забот или исторических событий, с описания людей на предметы внешнего, окружающего мира, на первый взгляд, безучастного к историческим бурям или волнениям человеческой души. По сути, природа всегда влияла на физическую и духовную жизнь людей: без воды и пищи, без воздуха и солнечного тепла, без всего природного невозможно существование на Земле.

Пристальный интерес к внутреннему миру личности и также зарисовки природы «вблизи» в соотнесенности с человеком получают особое развитие в начале XIX столетия, возможно, не случайно. В это время писатели активно разрабатывали общие принципы эстетического освоения мира в реалистической прозе.

Традиционные темы для записей в дневниках – текущее время, события, лица: как прошел день, с кем встретился, интересно ли общался, о чем размышлял. Для повествования в целом характерна обостренная наблюдательность авторов, которая в большой степени влияет на особенности обращения писателей к природе. В большинстве случаев функции пейзажа в дневниках совпадают с тем, что свойственно обычно прозаическим художественным текстам: 1) объективное отражение действительности (пейзаж как фон или среда действия, характерный для авторов, обращающихся к внешней, этнографической или общественной стороне жизни); 2) субъективный пейзаж, средство для отражения характеров персонажей (как правило, щедро представлена мысль и чувства самого автора; психологичность письма приобретает большее значение в сугубо личных дневниках); 3) символический пейзаж. В некоторых текстах явления природы могут выступать в качестве «самостоятельного» героя, претендующего на автономность описания, на собственный портрет. Функция пейзажа, мотивирующего развитие сюжета человека, обычно остается за рамками дневников, в них редко бывает заранее продуманный финал, так как логикой повествования руководит естественное течение жизни.

Автор дневника интуитивно или логически ставит перед собой задачу отразить в записях окружающий его мир в современно-конкретных явлениях. С точки зрения вечной природы второе определение приобретает значительный смысл: естественная окружающая человека среда представляется одной из постоянных тем в дневниках: лаконичные мотивы времен года или краткие описания обстоятельств встречаются почти у всех художников. Отсутствие богатого, наполненного конкретными деталями мира имеет веские причины:

они открываются при сравнении документальных записей с художественными произведениями. Для прозы А.С. Пушкина [24. Т. VII: 254–298], в отличие от его поэзии, в целом характерна лаконичность в изображении природы. Н.Г. Чернышевский считал, что не только в документальной, но и в художественной прозе любование пейзажами уводит от решения основных вопросов – социальных. А.И. Герцен в «Дневнике» [8. Т. II: 199–413] к теме подходит как философ-теоретик материалистического воззрения на природу. А. Блок [4] в «Дневнике», как и в поэзии – певец урбанистической темы. М. Кузмин [13], К.И. Чуковский [30] поглощены больше интимными переживаниями – природа, характеризующая внешнюю среду, в их записях представлена минимально.

Параллельно названным выше «бесприродным» дневникам создаются образцы жанра, в которых естественная среда представлена более разнообразно. Напомним, что XIX век – это эпоха формирования принципов описания пейзажа в русской литературе, не исключение и документальные жанры. В частности, и в дневниках также можно проследить становление образа природы. Обратим внимание на наиболее яркие и типичные для своего времени примеры изображения натуральной среды.

В «Дневниках» В.А. Жуковского, которые представляются одним из самых ранних образцов жанра в новой литературе, появление описания пейзажа говорит о формировании взглядов на природу как на среду, способную содержать эстетические ценности. В равной степени поэт восхищается тихой прелестью закатов и восходов солнца, свежестью весенних ветерков, ровной гладью воды и величественной картиной бури, повергшей горы, долины, деревья в хаос [10. Т. XIII: 178–179]. Дневники Жуковского значительно расширяют географический кругозор читателя: ландшафты далеких Италии и Германии занимают одно из центральных мест в повествовании. Описания окрестностей художник подает в субъективном восприятии, которое проявляется в насыщении природных объектов художественными ассоциациями, символами: холм, как огнедышащая гора, жизнь, как ночь под звездным небом, легкие облака, как стая привидений. Н.В. Кожуховская видит в усиленной поэтизации природы посредством сравнений неоспоримых реалий с вымышленными персонажами «воплощение идеи романтического двоемирия» [11: 19], которая типична для образованных людей начала XIX столетия.

Как художественный прием мифологизированные формы сознания в пейзажах находим в «Дневниках», датированных серединой XIX века, у А.Н. Островского [15. Т. X: 348–444]. Например, раздуваемый ветром дым, поднимающийся от горящих кустарников, по форме напоминает драматургу гигантского дракона; живописные села вдоль берегов Волги сравниваются с землей обетованной. В днев-

никах Островский одним из первых берется за реалистическое освоение российского национального пейзажа. Северная природа, в отличие от южной, не удивляет многообразием флоры и фауны, не обдает насыщенной яркостью красок, выразительными рельефами. Но писатель явно тяготеет к открытым масштабным пространствам, он искренне восхищается высокими берегами Волги. Кудрявая рощица, синие озера, пылающий кустарник – широта, панорамность подачи материала объясняются особым вниманием автора к необозримым просторам Родины и к драматизму в природе. Изображение дается как бы «дальним» и «близким» взглядом по дороге; пейзажи в дневнике Островского выступают как среда путешествия.

Образ природы получает наибольшее развитие в «Дневниках» Л.Н. Толстого [27]. Писатель, вероятнее всего, одним из первых в русской литературе приступает к отдельному фенологическому журналу [27. Т. XLVIII: 315–323]. Средняя Россия, Кавказ, Европа – географически природа представлена широко. Интересно, что кавказскую, резко отличающуюся от среднерусской природу Толстой не рисует как экзотическую: то же небо, звезды; лишь по отдельным деталям, например, по запаху изгороди из веток чинары, можно догадаться о том, где находится автор [27. Т. XLVI: 61]. Поля цветущих трав, скошенные луга, рожь янтарная – в тематическом выборе Толстого проявляется близость писателя к практической природе, взгляд хозяина, оценивающего, когда наступит сенокос. По выводу Е.Н. Купреяновой, детальная картина природных явлений оказывается и отражением самоощущений, переживаний автора [14: 155]. Пейзаж в дневниках Толстого становится серьезным смысловым элементом. Тем не менее в документальных записях природа не находит такого же яркого, достоверного психологического слияния с жизнью человека, как в художественных произведениях. Вспомним картины неба над Аустерлицем или распускание листвы на старом дубе, показанные в поэтическом единстве с настроением Андрея Болконского.

На рубеже XIX–XX веков мало уделялось внимания пейзажам. Вполне понятно почему: отвлекали от его созерцания революции, войны, социальная неустроенность, идеологические распри. В дневниках модернистов, например, В. Брюсова [5], А. Блока, М. Кузмина присутствие природы минимально.

Тем не менее там, где писателя интересуют природные мотивы, возрастает их психологическая функция. Насыщенность пейзажей субъективным восприятием в каждом отдельном случае имеет разные цели, предпосылки. Эмоциональность свиданий с возлюбленной М. Волошин передает через тонкие светлые оттенки рассвета, через метафорическое сравнение лучей солнца с живым миром [7: 253]. Обращение поэта к пейзажам следует в русле концепции



символизма: поэтика направления предполагала особое слияние личного с творческим. В дни душевных невзгод в «Дневнике» А. Блока восприятие страшного мира отражается в мистическом образе «проклятой», «ужасной луны». Летом 1917 г. на страницах дневника поэта появляется метафорическая картина пожара, несущего желто-бурые клубы дыма, возможно, основанная на конкретных наблюдениях. Неразвернутое описание гибели кустов, травы дополнено социальным мотивом: современный мир полон вражды, злобы, мести, унижения [4: 244].

Отношение к Гражданской войне на фоне природы Карельского перешейка дает в «Дневниках» Л. Андреев [1]. Фатальное предчувствие нарушения привычного ритма жизни, царящую в душе художника тоску усугубляют картины северной, дождливой или морозной, в том числе и летом, со скудной растительностью среды. Отрезанный от России линией фронта, писатель часто обогащает пейзажи социальными мотивами. Безмятежную тишину, гармонию плещущей воды и хрустящих крохотных льдинок разрушают грохот орудий и стрельбы «двуногого» [1: 42], – так презрительно Андреев называет человека.

Часто «служебный» пейзаж в художественных произведениях, как указывает сам писатель в дневниках [1: 58], стремится к полноте красок. Панорамные картины изгибов песчаных берегов моря, дальних мысов с зелеными зарослями сосен, мглистой синевы воды, ощущение прелести воздушной перспективы дополняются обонятельными и звуковыми характеристиками [1: 145]. Свежий ветер, доносящий до автора запах водорослей из южных морей, звуки крымских волн расширяют пространство до общеземных пределов. Явление природы позволяет душе писателя, живущего в изоляции, почувствовать себя частью огромного мира. Философский мотив одиночества присутствует и в другой картине, где ветры наделены собственным характером: северный усиливает блеск листвы на деревьях, но убивает все запахи, растительность становится мертвой; юго-западный приносит звуки далеких городов и голоса людей [1: 36–37]. Пейзажи Андреева, основанные на духовных и эмоциональных мотивах, достигают поразительной достоверности, являются неотъемлемой частью чувства жизни художника.

Значительно дополнил возможности жанра дневника в изображении природы И.А. Бунин [6. Т. VI: 309–540]: его записи содержат массу детально прописанных природных явлений. Отметим главные их особенности. Изображение родной русской природы уже с первых записей перестает быть исключительно фоном к жизненным коллизиям или чувственным переживаниям автора. Объективная картина мира часто предстает в цельном художественном образе: неуловимые движения ветра рисуются в беспокойных ветвях ака-

ции, в шуме других деревьев [6. Т. VI: 353]; в картине дождливого вечера отмечаются яхонтовый цвет неба, свинцово-синие тучи, сырая пахучая свежесть [6. Т. VI: 368–369]. Иногда природные явления претендуют на собственную свободу, например, бледный свет луны, заглядывающей через окна в комнату, навевает автору мистический сон [6. Т. VI: 312–313]. Неброская природа российских просторов – лесов, полей – для Бунина не только в его художественных произведениях, но и в документальных дневниках богата поэтическими результатами.

Похожей дорогой слияния мысли с художественным отражением природы параллельно с Буниным идет М.М. Пришвин. Его «Дневники» насыщены богатейшим миром природных образов. Дневники Пришвина – уникальное жанровое образование, в значительной мере отличающееся от всех известных образцов жанра в русской литературе, созданных другими писателями XIX–XX столетий. В чем его оригинальность?

Дневники Пришвина стоят в особом ряду – их объем поистине колоссален даже в сравнении с такими внимательными к ежедневным записям авторами, как В.А. Жуковский, Л.Н. Толстой, В.Г. Короленко [12]. Дневники Пришвина насчитывают 600 печатных листов (около 25 томов) [9: 6], полное собрание художественных произведений писателя – 8 томов. По столь формальному признаку, тем не менее, можно судить, что ежедневные записи писатель воспринимал как нечто большее, чем традиционное желание зафиксировать на память минувшие события, поделиться мыслями с читателем. В подтверждение тому отзыв художника об основном труде своей жизни: «Наверно, это вышло по литературной наивности (я не литератор), что я главные силы свои писателя тратил на писание дневников» [23. Т. VIII: 549].

Тематически записи Пришвина чрезвычайно разнообразны: события из общественной, личной, литературной жизни, встречи и разговоры с людьми, черновики будущих произведений, путешествия по Средней Азии, Уралу, Дальнему Востоку, фенологические зарисовки. По творческой задаче дневники, безусловно, освещают и биографию художника, и драматизм исторических событий в Петербурге (Петрограде) и в провинции. Отражена Россия на крутых поворотах: революции 1905, 1917 гг., Первая мировая война, Гражданская война, первые годы становления Советской власти, коллективизация, индустриализация, Великая Отечественная война. Происходящее вокруг писатель изображает, прежде всего, не как последовательные события, а рисует его через сугубо личное восприятие, стремясь постигнуть суть общегосударственных процессов. С точки зрения повествования дневники Пришвина относятся од-

новременно к документально-исторической и лирико-философской прозе.

По степени философского осмысления современной действительности, проблем мироустройства, отношений человека и природы, возможно, уместна параллель между дневниками Пришвина и А.И. Герцена, в записях которого отразились и личные мотивы, и научные размышления о материальности окружающей среды. Однако, за исключением нескольких лаконичных зарисовок, художественного изображения природных явлений или картин у Герцена нет. Взгляд на природу у Пришвина не замкнут на сугубо философских проблемах, в дневниках он предстает и как художник.

В поэтическом отношении к природе можно заметить некоторое сходство между Пришвиным и И.А. Буниным, который в своих дневниках также рисовал объективно прекрасную природу в тесном взаимодействии с человеком. Писатели во многом шли своим индивидуальным творческим путем, но оба, унаследовав традиции предшественников: И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, вознесли пейзаж до эстетически значимого персонажа, в том числе и в жанре дневника.

Образ, как правило, русской, родной для Пришвина природы в дневниках раскрывается тремя огромными потоками: 1) объективные «виды», среда, место действия, наблюдения путешественника; 2) субъективная природа, показанная в тесном взаимодействии с человеком; 3) композиционно завершенные картины. Все три мощных направления не только развиваются параллельно друг другу, но и часто взаимодействуют между собой, тесно переплетаются в общей структуре повествования. Рассмотрим, как зарождается и существует принятая нами во внимание классификация в ежедневных записях Пришвина.

Уже в «Раннем дневнике» художника появляются описания жизни природы средней полосы России, Киргизии, Крыма. Писатель значительно расширяет в литературе географические пространства Родины. Животные, птицы, растения, ландшафты часто представлены рядом перечислений, отражающих естественный ритм натуральной среды: перепел кричит, кукушка проснулась, старый ильм одевается, ивы цветут. Иными словами, художник воссоздает природную среду такой, какая она есть, ничего не выдумывая, не переступая за границы естественного.

Точность изображения обусловлена реалистическим методом, который лежит в основе всего художественного наследия Пришвина. В дневниках правдоподобие (объективность) обусловлено еще и биографическим жанром: в ежедневных записях идет разработка видов житейских мест. Воссоздавая с детства всем знакомые явления, Пришвин дарит читателю возможность по-новому взглянуть на

родные просторы, почувствовать восторг от узнавания окружающего мира: тесный рождественский иней на деревьях и с осени уцелевшие листочки на дубах, в лесу – разрытые тетеревами муравейники и слегка приподнятый шляпкой гриба брусничник.

С первых записей в дневниках проявляется и мастерство Пришвина в изображении взаимоотношений природы и человека. Одним из ранних примеров субъективного наполнения пейзажа служит описание блестящих молодыми листочками тополей и дубков. Сад, появляющийся как живописный фон к изображению семейного торжества, в восприятии Пришвина становится отправной точкой, своего рода завязкой к действию, причиной для воспоминаний о детстве [22: 85].

Картины заката в поле, деревьев вокруг Хрущево, безграничные пространства земли и неба обогащены философскими размышлениями. Писатель, находясь во власти конкретного в художественном творчестве, ощущает себя причастным к единству мироздания: «Я так близко стою к природе и участвую в ее хаосе, и так искренно ищу смысла, своего собственного...» [22: 133].

В мрачные для художника первые послереволюционные годы субъективность в обращении к природе усиливается. По сути, Пришвин рисует в пейзажах свое настроение. Вечное молчание звезд, сияние солнца, золото осенних берез, зелень молодой весенней травы – вневременная красота природных существ выразительным контрастом подчеркивает тяжесть быта художника. В 1918 г. после потери родного дома весна, любимое время года, для него становится «невыносимой» [17: 65], социальный гнев отражается в неприятии того, что привлекало ранее: пение соловьев, благоухание ландышей [17: 52], распускающие нежные цветы деревья [17: 46]. Позднее страдания в судьбе человека Пришвин охарактеризует как «трагедию частного» на фоне творчества природы [19: 320–321]. Основной же его принцип изображения сохраняется постоянно: всегда чувство «счастья» в природе как необходимое условие бытия [16: 178].

По мере затихания исторических противоречий мирные детали окружающей природной действительности занимают все большее место на страницах документального жанра. Очевидно, что писатель приспособливает себя к новому биографическому и общественному статусу. Поэтому через радостное восприятие первого весеннего цветка, смолистых почек на деревьях, блеска белых крыльев голубей [17: 285] Пришвин пытается примирить драматические будни. Этюды – не картины, они не претендуют на всеобъемлющее воплощение действительности, но художник передает логическое, еще не устоявшееся понимание гармонии в окружающем мире, це-

лесообразность всего естественного. Преобладающая идея автора, пожалуй – утверждение ценности живой жизни.

Особенности объективного и субъективного образа природы хорошо исследованы в монографиях о художественных произведениях Пришвина.

Обратимся к третьему из основных потоков изображения природы в дневниках, которые мы выбрали для анализа. Среди огромного количества записей под пером Пришвина эстетическую жизнь обретает «внутреннее» завершённое по композиции явление: миниатюра. Это своеобразное сочетание зарисовки природы и мысли автора. Малый жанр выделяется из разнородных документальных записей как художественное единство (образ, тема, мысль).

В художественном творчестве Пришвина миниатюры представлены как результат в сборниках: «Календарь природы» (1935 -1939), «Лесная капель» (1943), «Глаза земли» (1957). По дневникам же можно судить о рождении крохотных цельных образований: пейзажные картины обогащаются художественной характеристикой, детализируются, природные существа постепенно обретают индивидуальные характеры и судьбы, накапливаются философские идеи.

По принципу изображения природы миниатюры не однородны: картинка-настроение повествователя (психологический пейзаж), распространённая устойчивая картина, динамичный сюжет, характер природных персонажей. У. Шольц, основываясь на художественном творчестве Пришвина, предлагает иную типологию: по соотносительности изображения природы с философскими комментариями [31: 8–9]. Ю.И. Балакина предлагает ещё одну классификацию на происхождение миниатюры от других жанров: лирико-описательная, лирико-повествовательная и лирико-медитативная (в основе последней – форма дневника) [3: 194–198]. Заметим, что важную роль играют не столько жанры, сколько тип речи.

В объёме статьи позволительно остановиться лишь на наиболее значимых примерах. В документальных личных записях явно преобладают миниатюры с психологическим принципом изображения природы. Характер пейзажа, тесно связанного с настроением автора, меняется по мере развития повествования. Например, в трагические годы Первой мировой и Гражданской войн образ России иногда предстаёт перед писателем огромной безжизненной пустыней, находящейся во власти снежных буранов, белой стужи. В беспредельном пространстве и вневременных рамках, как и в душе писателя, нет места вольной поэзии природных явлений. Писатель не раз на страницах дневников отмечал, что война теснит природу, вокруг боевых действий «мертвое пространство» [16: 111].

В 1915 г. после второй поездки Пришвина на фронт появляется образ стройной, тонкой березы, из сломанной ветки которой капает

сок, в индивидуальном растении воплощается широкий философский смысл: гибель и слезы природы [16: 152]. Дерево покорно несет трагический крест по вине конфликтующих людей. Лишь мотив безмятежного покоя небесных светил, усиливающий лирическое начало в миниатюрах, противостоит общественному хаосу на земле.

Наличие миниатюр в дневниках показывает процесс рождения эстетического феномена – «самостоятельной» природы. Обратимся теперь к этому уникальному явлению в наследии Пришвина. Что представляют собой с точки зрения изображающей речи автономные (самостоятельные) картины природы среди остальных документальных тем?

Говорить о появлении на страницах литературного произведения (к таковым справедливо причислить дневники Пришвина) природы самой по себе можно в тех случаях, где тщательно прописаны динамика, движение жизни, портрет, судьба персонажей, где появляются живописные картины, рисуемые в цвете, в звуке. Все перечисленные элементы позволяют художнику воплотить цельность, широту, объемность собственного существования природы.

Спор о способности образа природы к независимости внутри художественного произведения длится более столетия. В XIX веке автономной считали ту пейзажную картину, которую можно изъять из общего контекста произведения без потери ее основного смысла: изображение природы остается завершенным [2: 313]. В данной статье термин «самостоятельная природа» претендует на конкретные признаки: заметный объем описания, наличие мотивов «судьбы» и портретной характеристики природных персонажей, композиционная законченность.

Вопрос о самостоятельности пейзажа выходит за рамки проблем исключительно литературоведения, проблема имеет общепhilosophическое значение, поскольку в основе ее лежит вопрос: видит ли человек природу, равной себе? Противники самостоятельности есть не только среди литературоведов, но и среди искусствоведов, в своих мыслях они опираются на понимание природы как «мертвой», «механической» среды. Точку зрения на пейзаж как на второстепенный после человека элемент изображения поддерживали и некоторые писатели, в частности, М.Е. Салтыков-Щедрин [25: 306]. Авторитетный исследователь искусства на рубеже XIX и XX столетий В.В. Стасов говорил: «<...> природа и есть только арена человеческой жизни, театр, подмостки, сцена со множеством декораций» [26. Т. III: 545]. Некоторые современные исследователи признают право пейзажа на самостоятельность лишь в передаче настроения человека, в частности, В.Ю. Троицкий видит пейзаж как автономный жанр исключительно в рамках сентиментализма [28: 96].

Сторонники независимой природы основываются на ее понимании как объективно прекрасной цельной данности, способной к саморазвитию. Так, Л.Н. Толстой одной из задач искусства отмечает «отыскивать фокусы», в том числе и в характере природы [27. Т. XLVII: 213]. Опыт других писателей доказал право природы быть самой по себе в художественных произведениях. С.Т. Аксаков, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, И.А. Бунин, К.Г. Паустовский, М.А. Шолохов, бесспорно, поэтически показали мощь, естественную красоту и гармонию национальной русской природы. В этом ряду достойное место занимает и М.М. Пришвин.

Проследим, каким образом у Пришвина независимая природа появляется в дневниках, в жанре, где большинство бытовых, «исторических», личных, философских записей имеют замкнутую структуру. Причина рождения самостоятельных единств – в натурфилософии художника. Писатель понимает природу как мощную материю жизни на Земле, достойную изображения в ее собственных свойствах и качествах. Материю – живую, с которой человек вечно связан прочнейшими узами. «Искусство и наука, вместе взятые, есть силы восстановления утраченного родства» [18: 265]. По мнению Пришвина, мир существует и без человека, последний лишь часть единого многообразного целого. Поэтому сложные, часто дискуссионные категории Пришвин-художник рисует нередко в живописных конкретных образах природы, следуя за Пришвиным-философом. Человечество, утратившее связь с породившей его Землей по ходу эволюции, у него сравнивается с постепенно облетающими осенью листьями [18: 264].

Слияние автора (и человека – в более широком понимании) с природой исходит, как это видно по раннему дневнику, из детства и драматичной любви художника. Естественная гармония звездного неба, роскошного версальского леса, пение птиц в родном саду – в восприятии Пришвиным неизменных в своей основе природных явлений, существ изначально заложен потенциал примирения с жизненными коллизиями.

В 1920–1930 годы единство с природой в мировосприятии художника получает дальнейшее развитие, трансформируется в «родственное внимание». Практически ни один из исследователей творчества Пришвина не прошел мимо этого «корневого» звена в художественном наследии писателя. Однако не то что исчерпывающего, но и четкого определения научные труды не дают. Литературоведы, как правило, сосредоточены на поэтическом элементе «родственного внимания»: возведение природных персонажей до близких человеку существ путем наделения их человеческими качествами (одушевление) скорее творческий *результат* осмысления мира, чем *процесс* его объяснения.

Что подразумевает писатель под «родственным вниманием»? Образ, судя по записям в дневниках, намного шире, насыщеннее художественного приема. Это своеобразный шаг человека, обособившегося некогда от природного мира навстречу близким ему существам. Приближение происходит не вдруг и не мгновенно, утраченное восстанавливается поэтапно: 1) остро радостное чувство, 2) привычка к неудобствам дикой природы (насекомые, холод, дождь) и 3) только после этого мелькнувшая мысль «на случайно радостном чувстве» и есть «родственное внимание» [21: 193]. Умение «сорадовать» близкому существу объясняет эстетические и этические взгляды Пришвина, благодаря которым в его творчестве природа предстает прекрасной, доброй, милостивой. Философские мотивы писатель воплощает через конкретные образы. Например, восхищаясь трудом паука, чью тонкую едва заметную паутину совместно украсили солнце и роса, автор чувствует себя частью «творческой огромной родственной среды» [21: 205].

Умение чувствовать «родственное внимание» не является свойством исключительно души человека. Наоборот, человек его испытывает, потому что он – дитя природы. «Родственное внимание», согласно Пришвину, естественная сила: только в природе она, как и иные проявления сознания, инстинктивна. В органической природе свидетельством тому приручение людьми диких животных. Не исключение и неорганическая природа, где ярким примером служит солнце, и цветы, взращенные человеком под его лучами, «есть солнце, превращенное в доступный человеческой ласке предмет» [21: 305].

Рассмотрим, как Пришвин в своих ежедневных записях достигает эффекта независимости естественного мира от сюжета человека.

Пейзажей, т. е. статичных описаний фона или среды событий, тех элементов повествования, которые наиболее часто встречаются в дневниках у других писателей и которые изначально присущи жанру, ориентированному на повседневность, на наш взгляд, у Пришвина мало. Закрепляются словом не столько хронология событий, их «сюжет», сколько факт, размышление, «мгновение» и чувство. У художника леса, поля, озера, реки, болота не могут быть мертвыми, механическими, в большинстве они наполнены переменами, переходами, заботами живых существ в их повседневности. Птицы и животные, деревья и травы – всё вокруг поет, движется, развивается; даже ровные ландшафты меняют свой вид. По мере развития повествования в документальных записях природа все настойчивее рисуется непрерывно развивающейся. Природа живая.

В творчестве писателя, воспевшего кипучую ночную тишину и утреннюю нетронутую свежесть, солнечные дни и непроглядную зимнюю метель, тончайшее истолкование получили едва уловимые



изменения в природе, свойственные весне и осени – динамичным сезонам. В 1929 г. художник, эстетически осваивающий российские просторы, находит родственные его мировоззрению метафорические образы у В.И. Вернадского: весна – вдох, осень – выдох планеты [20: 405]. Природа как великое живое существо.

Описания замеченных по дороге ручьев, пения птиц, слышимых из окон дома, месяца на небе – всё природное содержит тенденцию к распространению и собственному «порядку». Природа как персонаж-герой, посвященного ему единства повествования, живет в вечном движении. И автор по мере накопления наблюдений и опыта письма рассказывает о природе как о динамично развивающейся среде со множеством персонажей, наделенных портретом, «характером», «чувствами», «личной» судьбой.

В портретных характеристиках будто бы возвращается созерцание. Автор концентрируется на одном из видимых «персонажей» – дереве, кусте, цветке, птице или даже болотной кочке. Внешний облик существ флоры и фауны писатель рисует с присущей им естественной полнотой. Под пером Пришвина наиболее распространены характеристики приобретают «лица» деревьев: писатель указывает их возраст (молодые, старые, по кольцам, высоте ствола и длине ветвей определяет их возраст). Значительное внимание художник уделяет и формам своих героев: он восхищается пропорциональностью, стройностью елей и берез, величием широкими сосен. В результате в дневниках создается устойчивый вид – внешние черты природы.

Многопланово Пришвин воссоздает и образ внутренней жизни природных персонажей: наделяет их эмоциями, чувствами, душой. Пришвин – один из тех писателей, кто наиболее последовательно и непрестанно развивал антропоморфизм на страницах художественных произведений. Одушевление природных персонажей находим и в документальных записях. Эта черта фольклорной типизации заметно способствует утверждению самостоятельности природы. Антропоморфизм проявляется на разных уровнях: лексическом, в использовании выразительных возможностей речи, сюжетном (в потоке общего повествования природные герои часто обладают собственной судьбой или психологическим портретом). Писатель наделяет характером, чувствами, судьбой не только зверей и птиц. Поступки, подобные человеческим, свойственны и неживой природе: камню, тропинке, закату.

Следует ли рассматривать антропоморфизм в дневнике только как стилизованный прием? Вероятнее всего, нет. У Пришвина элементы древнего донаучного представления о тождестве человека и природы приобретают новое содержание, выходят на новый уровень художественного освоения. Весенняя встреча васильков с ландыша-

ми, осенний лед, *зжимающий* в кольцо живую воду озера, зимняя ель *в белой кофточке*, – рисуемые художником явления не лишены правды жизни, художник поэтизирует знакомые каждому человеку очередность цветения, замерзание воды, снежный покров.

Не выглядит природа сверхъестественной и в проявлениях психологических свойств. Эмоциональные характеристики: злой ветер, добрый день Пришвин изображает в тесном слиянии с собственным восприятием. Природа и человек в своих проявлениях душевных качеств предстают как единое целое. Не лишены правдоподобия и глубоко индивидуальные характеристики существ. «Бесстыдство» лилового колокольчика оправдано «оголенностью» лепестков; трава чернеет угрюмо от осенней влаги и мороза; листья на деревьях свертываются от холодного ветра; осторожное молчание птиц обосновано опасностью [20: 261–262]. Задумчивость в природе передается через реальное: световоздушную панораму легких прозрачных облаков, преломляющих яркие лучи летнего солнца [20: 170].

Сложность портретного облика дополняется «характером» природы, он раскрывается через наличие и у автора, и в мире природы «души усложненной». Важно, что ее появление зависит от конкретного: на закате поет горлинка [22: 27]. В дальнейшем душу природы художник осмысляет более определенно. В 1930 г., наблюдая признаки социального драматизма, Пришвин ставит вопрос: а что же выделяет человека из природы? Ответ не оптимистичен. Милосердие, сострадание, любовь – мир вокруг человека наполнен душевными качествами [21: 185–186], только люди, погрязшие в распрях, почему-то забыли о моральных ценностях.

Энергия самостоятельности природы возрастает и благодаря воссозданию жизненных коллизий природных существ. Существование персонажей естества изображается не без драматизма. Так, судьба замеченного автором куста можжевельника обрастает подробностями: ему не страшны ни холод, ни ветер, растение наделяется психологическим портретом (щедро кормит ягодами птиц, зверей, укрывает обитателей леса от ненастья) [19: 81]. Символом жертвенности становится судьба целого леса: умирая, деревья щедро дарят себя другим обитателям. На их живописных руинах благополучно процветают множество трав, ягод, грибов, цветов, папоротников [21: 184–185].

Автономность природы подчеркивается и в изображении пространственно-временных характеристик. Они значительно усложняют смену форм жизни. Оставаясь верным объективному принципу, Пришвин крайне точен в указаниях границ действия. Горизонты пространства не выходят за пределы видимости: золотые верхушки берез, заросший ольшаником ручей, закованные льдом лужи. Не исключение и характеристики времени. Автор часы, дни, сезоны года

наблюдает по природному ритму: закаты и восходы солнца, первые проталины, едва проклюнувшиеся почки на деревьях; осенние тяжелые серые тучи на небе и яркая живописность облетающего леса.

Характеристики пространства Пришвин обогащает звуком: ширь озера подчеркивается деятельными криками, песнями различных видов птиц (трещал чирок, свиязи посвистывали, чуть доносился соловьиный рокот), голоса большинства слабо различимы, как и далекая береговая кромка [18: 295]. Звонкая капель, разносящаяся далеко по бору, с верхушек сосен подчеркивает стройность и высоту хвойных деревьев [21: 217].

Иногда пространство расширяется до планетарных масштабов, персонажи авторского повествования становятся героями геологической истории Земли. Организация пространства в этом случае выходит за черту документального факта. В сферу повествования активно включаются события, свидетелем которых автор не был в силу их удаленности, рождаются «воображаемые» пространство и время. При этом вымысел у Пришвина не безграничен: писатель основывается на глубоком знании природных процессов, иными словами, «воображаемое» имеет объективную, более того, научную основу. Самостоятельная природа в основе почти не бывает вымыслом.

К пространству присоединяется и образ бесконечного времени. При обращении взгляда писателя на небо возникает предельно обостренное чувство общности с космосом. В образах физически недостижимых, но видимых и ощущаемых солнца, луны, звезд, через все небесные светила природа предстает вечной и безграничной: записи дневников обогащаются философскими мотивами. Материальный предметный мир поднимается на высокий умозрительный уровень: природа предстает целесообразной и уравновешенной в своих проявлениях.

В создаваемых Пришвиным живописных зрительных картинах мира важное место принадлежит и цветовым характеристикам. В выборе палитры красок писатель остается приверженцем объективного описания: сложные оттенки природного мира, например, бледно-зеленоватый или металло-матовый у него встречаются крайне редко. Художник пользуется основными цветами: черный, белый, синий, красный, зеленый. Но и этого достаточно Пришвину, чтобы передать тончайшую динамику рождения новой жизни в весеннем лесу (шоколадные веточки деревьев покрываются крохотными зелеными листочками) [18: 114]; зимний траур природы воплощается в сочетании белого снега и темного льда на озере [18: 360].

Цвет несет важную художественную нагрузку в создании динамичных, контрастных явлений как изначально законченных. Например, смена антициклона на циклон рисуется в противопоставлении

двух явлений: ясное небо, солнце в окружении легких облаков, тени от иголок на елях. Светлую безмятежность нарушает дыхание северного ветра, и живописная, детально прописанная картина меняется на противоположную: темная туча заволакивает все небо, летящий снег закрывает видимость на земле [19: 29–30]. Через движение цветовой палитры мира Пришвин показывает и тишину на озере: четкий след на водной глади плывущей гагары, закат солнца – это постепенное изменение красок: все пространство, небо, воздух, вода сливается в единый голубой тон [19: 76].

В выборе простой гаммы прослеживается художественное истолкование природы. Художник будто бы меряет, проверяет ею мир человека. Строгие цветовые характеристики обогащаются философскими мотивами. На закате предельно красные лучи солнца противостоят плотно-синим тучам [21: 217]. В контексте предчувствий автора драматизма 1930 гг. контрастная картина приобретает метафорический смысл.

В зрительном плане немалую поэтическую идею у Пришвина несет и свет. Физическое явление, зрительно воплощающееся в сочетании оттенков белого и черного, в искусстве имеет значительное эстетическое толкование. Свет как источник жизни на Земле одухотворяется. Так, утреннее солнце отражается в капельках росы на молодой сосне, в результате дерево не только предстает живым организмом, но и наделяется поэтическими характеристиками: «молодая королева» [21: 224].

В итоге конкретный анализ изображения натуральной среды в дневниках М.М. Пришвина, отношение к ней автора, живописный образ самостоятельной природы дает возможность утверждать, что жанр повседневных записей создавался художником как документально-художественный, на основе которого затем рождалось лирико-философское повествование: «Жень-Шень», цикл миниатюр «Глаза земли» и другие классические образцы прозы XX века, принадлежащие его перу.

#### **Список литературы**

1. Андреев Л. S.O.S.: Дневники (1914–1919). Письма (1917–1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918–1919). – М.; СПб.: Феникс; [Париж]: Atheneum, 1994.
2. Арсеньев К.К. Пейзаж в современном русском романе. // Арсеньев К.К. Критические этюды по русской литературе. – СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1888. – Т. 2. – С. 294–335.
3. Балакина Ю.И. Миниатюра как «корневой» жанр прозы М.М. Пришвина. // Пушкинские чтения-2007. – СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2007. – С. 194–198.
4. Блок А. Дневник. – М.: Советская Россия, 1989.
5. Брюсов В. Дневники 1891–1910. – М.: М. и С. Сабашниковы, тип.-лит. В.Т.У. им.Т. Дунаева, 1927.

6. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 6 т. – М.: Художественная литература, 1987 – 1988.
7. Волошин М.А. Автобиографическая проза. Дневники. – М.: Книга, 1991.
8. Герцен А.И. Собрание сочинений: в 30 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1954–1966.
9. Дворцова Н.П. М. Пришвин и его «вечные спутники» (Д. Мережковский, В. Розанов, А. Ремизов): учеб. пособие. – Тюмень: ТГУ, 1995.
10. Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. – М.: Языки славянской культуры, 2004.
11. Кожуховская Н.В. Эволюция чувства природы в русской прозе XIX века. – Сыктывкар: СГУ, 1995.
12. Короленко В.Г. Полн. собр. соч. Посмертное издание. Дневник. Т. 1–4. – Харьков: Гос. изд-во Украины, 1925–1928.
13. Кузмин М. Дневник 1905–1907. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000.
14. Купреянова Е.Н. Эстетика Л.Н.Толстого. – М.; Л.: Наука, 1966.
15. Островский А.Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. – М.: Искусство, 1973–1980.
16. Пришвин М. М. Дневники. 1914–1917. – М.: Московский рабочий, 1991.
17. Пришвин М. М. Дневники. 1918–1919. – М.: Московский рабочий, 1994.
18. Пришвин М. М. Дневники. 1923–1925. – М.: Рус. кн., 1999.
19. Пришвин М.М. Дневники. 1926–1927. – М.: Рус. кн., 2003.
20. Пришвин М. М. Дневники. 1928–1929. – М.: Рус. кн., 2004.
21. Пришвин М. М. Дневники. 1930–1931. – СПб.: Росток, 2006.
22. Пришвин М.М. Ранний дневник. 1905–1913. – СПб.: Росток, 2007.
23. Пришвин М. М. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Худ. лит., 1982–1986.
24. Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Худ. лит., 1974–1978.
25. Салтыков-Щедрин М.Е. Стихотворения Кольцова // Лит. наследство. – Т. 67. – М.: Изд-во АН СССР, 1959. – С. 297–314.
26. Стасов В.В. Избр. соч.: в 3 т. – М.: Искусство, 1952.
27. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Юбилейное изд. – М.: Худ. лит., 1934–1937.
28. Троицкий В.Ю. Романтический пейзаж в русской прозе и живописи 20–30-х годов XIX века // Рус. лит. и изобраз. искусство. – Л.: Наука, 1988. – С. 96–118.
29. Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: в 15 т. – М.: Худ. лит., 1939–1953.
30. Чуковский К.И. Дневник 1901–1969: в 2 т. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2003.
31. Шольц У. Жанр миниатюры в творчестве М.М. Пришвина (1930–1940–е годы): автореф. дис... канд. филол. наук. – Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1986.

### **Метафорический стиль в прозе В. Я. Шишкова 1920-х годов**

В статье исследуется повествовающая и изображающая речь В.Я. Шишкова в прозе 1920–30-х гг. В круг текстов вошли ранние очерки, «Шутейные рассказы», известные повести, роман «Угрюм-река». Материал систематизирован по группам: психологическое состояние, сфера мышления и др. (из классификаций, обобщенных В.П. Москвиным). Из них выделены заметно активные: пространственно-временные (в этот ряд входят природные) и зооморфные.

В итоге показано усиление роли метафор в описании характеров персонажей и устойчивая экспрессивность – в сообщении эпизодов, сцен, обстоятельств.

В.Я. Шишков создал произведения, значительные для художественного слова XX столетия. И его метафора – одно из наиболее живописных средств изображения реальности.

The object of study is V.Ya. Shishkov's narrative and representative speech in prose of 1920-30-s. The circle of texts includes early essays, «Fun stories», well-known stories, «Ugrjum-river» novel. The material is systemized by groups: psychological state, sphere of thinking and others (according to classifications, generalized by V.P. Moskvina). Notably active spatial-temporal (including natural ones) and zoomorphic groups were pointed out of these groups.

As a result one can observe intensification of metaphor's role in description of characters' nature and steady expressiveness in narration of episodes, scenes, circumstances.

V.Ya. Shishkov created works which have significant meaning for elocution of XX century. And his metaphor is one of the most figurative means of description of reality.

**Ключевые слова:** В.Я. Шишков, метафора, поэтика, природа.

Изучением обширного творческого наследия В. Я. Шишкова занимались в разные годы авторы научных исследований и монографий: М.Г. Майзель, Т.Я. Гринфельд, Н.В. Кожуховская, Вл. Бахметьев, А.А. Богданова, Г. Жиляев, Е.И. Лясоцкий и др. Указанные работы посвящены более всего тематическому и жанровому анализу, а также изучению биографии писателя. Достаточно много внимания уделено стилю и проблематике исторического повествования «Емельян Пугачев», роли устного народно-поэтического творчества в его прозе, но не доведена до системы характеристика поэтики, в частности, видов и роли метафорической речи в его прозаических творениях 1920-х гг.

---

<sup>1</sup> **Русакова Ирина Борисовна**, аспирант, Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина.

Была и критика в отношении творческих исканий и их реализации в литературных образах В.Я. Шишкова. Она высказана в ряде статей М. Майзеля, А. Лежнева, Н. Горского, Ф. Бутенко, В. Гольцева, Г. Мунблита, В. Перцова и других. Писателя часто упрекали в излишней метафоричности, «слащавом импрессионизме», плоскостном изображении некоторых персонажей, «трафаретности» [7: 83]. В 1930 г. в связи с выходом в свет «Угрюм-реки» писателю довелось выслушать немало горьких фраз о его «наивном пантеизме», «наивно-идеалистическом толковании сибирской тайги» [3: 119]; условные признаки в типизации образов природы были восприняты как нечто противоположное «миру действительности» [3: 119]. Время сгладило смысл критических претензий с учетом того, что художественное произведение всегда несет на себе отпечаток мировоззрения, поэтического видения действительности, языка, стиля своего создателя. В связи с этим стоит отметить, что с развитием эстетических взглядов общества обозначились пути нового осмысления и переоценки значения поэтики В.Я. Шишкова.

В качестве материала для анализа в данной статье были привлечены ранние рассказы писателя из сборника «Сибирский сказ» (1916): «Суд скорый», «Та сторона», «Ванька Хлюст», «Холодный край», «Краля», «Чуйские были», очерки «К угоднику» (1918), «С котомкой» (1922), «Приволжский край» (1924), сборники шуточных рассказов: «Взлеты» (1925), «Шуточные рассказы» (1927), «Бисерная рожа» (1927), «Чёртова карусель» (1929), повести: «Тайга» (1916), «Мериканец» (впервые опубликована в 1918 г.), «Журавли» (1923), «Свежий ветер» (1924), «Пейпус-озеро» (1924, опубликована в 1925)», «Таежный волк» (1925, опубликована в сокращении в 1926), «Алые сугробы» (1925), «Дикольче» (1928, впервые опубликована в 1929), «Странники» (начата в 1928 г., опубликована в 1931г.), романы: «Ватага» (впервые опубликован в 1924г.), «Угрюм-река» (начат в 1920 г.),. Историческое повествование «Емельян Пугачев» нами не анализировалось, так как сделана попытка проследить развитие метафорических образований в хронологических границах: от ранних произведений до конца 1920-х – начала 1930-х гг.

Методом сплошной выборки было выявлено более двух тысяч метафорических выражений и сравнительных оборотов, играющих активную роль в становлении поэтической системы прозы В.Я. Шишкова. Материал систематизирован на основе существующих литературоведческих и лингвистических классификаций, обобщенных В.П. Москвиным [9]. Ввиду того, что ни одна из них полностью не охватывает анализируемый материал, предлагаемая нами систематика основана на совмещении уже известных.

Исследователи отмечали, что творчество В.Я. Шишкова насыщено метафорами. Концентрация и соотношение прямого и непря-

мого значения слов в его произведениях различны, но все они в той или иной степени отражают тяготение к обогащенному словоупотреблению, которое было характерно и для других писателей начала XX века. Литературоведы замечали искусство метафорической речи А. Белого, «живописующие, конкретно-изобразительные эпитеты» М. Шолохова [12: 16], тяготение к метафоре, в которой сочетаются чувственные и конкретные образы у Вс. Иванова [10: 94–102], тонкие и изящные метафоры в пейзажах М.М. Пришвина [5: 31–43] и многое другое. Детальному изучению видов и роли метафор в творческом наследии В.Я. Шишкова было уделено внимания крайне мало. Данный аспект исследования его творчества представляется актуальным.

Из монографий о жизни и творческом пути В.Я. Шишкова следует, что на формирование манеры художника и определение тем его произведений значительное влияние оказала его профессиональная деятельность, обилие впечатлений от путешествий по России. Действительно, двадцать лет своей жизни Шишков посвятил подвижническому труду по исследованию сибирских рек и сухопутных дорог. Работая техником-геодезистом, будущий писатель проехал, проплыл на лодках-шитиках, плотах и пароходах многие тысячи километров, промерил и запечатлел на специальных картах Енисей, Иртыш, Обь, Лену, Бию, Катунь, Чулым, Ангару, Нижнюю Тунгуску. По его проекту в советское время построен Чуйский тракт от Бийска до границ Монголии. В процессе работы ему пришлось встретиться с множеством людей различных национальностей, сословий, верований, уклада жизни и традиций. Нередко ему приходилось жить с ними в палатке и питаться из одного котла. Речь и фольклор, характеры и обстоятельства, в которых формировалось их сознание и взгляды на окружающий мир, все это оставило особый след в душе В.Я. Шишкова и предрасположило к созданию ярких и самобытных литературных образов.

Литературоведы отмечали, что слово, словесный образ, «словесная ткань» не только формируют идейно-тематический мир художественного произведения, но и влияют на всю его стилистическую структуру. Значимость словесного образа определяется учеными как эстетическая ценность, его идейно-художественное значение в произведении. По В.В. Виноградову, словесный образ может состоять из слова, сочетания слов, из абзаца, главы и даже целого литературного произведения. Он концентрирует внимание на главном, служит самобытным элементом, характеристикой и оценкой изображаемого, взаимодействуя с другими словесными образами, повторяясь, тем самым играет значительную роль в картине развития действия, является средством обобщения [4: 119].



Если обратить внимание на заглавия литературных произведений 1920-х гг., то видна тенденция к метафоричности не только в создании персонажей и развитии сюжета, но и в самих названиях: «Цветные ветра» Вс. Иванова, «Ветер» Б. Лавренева, «Реки огненные» А. Веселого, «Разлив» А. Фадеева, «Перегной» Л. Сейфуллиной, «В тупике» В. Вересаева, «Железный поток» А. Серафимовича, «Перемена» М. Шагинян, «Барсуки» Л. Леонова. В первых прозаических произведениях, порожденных настроением революционных перемен и Гражданской войной, сильнее всего проходит тема наступления нового времени, гибели старого мира и неудержимого подъема нового, и образ времени становится главенствующим: «Города и годы» К. Федина», «Неделя», «Завтра» Ю. Либединского, «Недавние дни» Аросева и др. Для прозы В.Я. Шишкова характерны заглавия, сочетающие в себе как реальные пространственно-временные образы, так и метафорические: «Тайга», «Пурга», «Пейпус-озеро», «Угрюм-река» и др.

Анализ поэтики В.Я. Шишкова 1920-х гг. позволяет говорить о том, что наиболее значительными в количественном отношении являются группы метафор, с помощью которых создаются:

1) пространственно-временные образы, включающие «неживую» природу: тайгу, лес, горы, воду, небесные светила, атмосферные явления, стихийные проявления природы, смену времен года, времени суток;

2) образы животного мира, в основе которых – перенос свойств человека на животное и придание характеристик одного вида животного другому представителю животного мира (млекопитающие, птицы, рыбы, насекомые, растения);

3) ассоциативные образы, имеющие в основе зрительные, звуковые, осязательные, обонятельные начала или их вариативное сочетание;

4) эмоциональные образы, в основу которых положено психологическое состояние героев (окружающей среды): любовь, ненависть, тоска, печаль, страх, злость, зависть, досада;

5) образы сферы мышления, в составе которых: память, мысль, фантазия, иллюзия и др.

Наиболее характерными для манеры художественного письма В.Я. Шишкова следует признать природные образы («живая» и «неживая» натура). Первопроходцем в обращении к образам природы В.Я. Шишков не был. Традиции изображения естественной среды жизни человека сложились в русской литературе, в основном, во второй половине XIX и в начале XX в. Об этом убедительно рассказали авторы монографий о И.С. Тургеневе, Л.Н. Толстом и других классиках русской прозы. Предварительно отметим, что стиль изоб-

ражения во многом определяет наличие метафоры – «антропоморфизма» [6: 109].

Антропоморфизм как средство одухотворения окружающей среды от классических примеров – И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова – к советской прозе 1920-х – 1930-х гг., в частности, к М.М. Пришвину, претерпел значительные трансформации. В его становлении сказались и стилевые тенденции времени, и новые философские концепции, утвердившиеся с распространением естественно-научных взглядов в обществе.

Ученые считают, что истоки первоначальной психологизации окружающего мира – в осмыслении опыта постижения его на чувственно-логической основе. К. Маркс определял эту степень поэтического мышления как «бессознательно-художественную переработку природы» [8. Т. XII: 737] древним человеком, носителем чувственно-конкретного, наивно-монистического представления о мире, не разделявшем «я» и среду. Не обладая научным знанием, первобытный человек приписывает явлениям природы преднамеренность действий как «разумных» сил.

Литературоведы справедливо указывают на то, что с течением времени благодаря распространению научных взглядов на мир, «логико-поэтические фигуры одухотворения перемещаются в область поэтического, то есть заведомо условного восприятия» [2; 8: 288], тем самым выступая более стилем, чем содержанием. Фольклорная образность, оставив богатейшую, веками разработанную систему тропов за пределами родной стихии – народной песни, былины – становится средством украшения речи. Окончательно устоялось суждение о необратимости антропоморфизма в общем процессе художественного развития. В настоящее время образ природы представляется как сложный механизм с суровыми законами. Ученые говорят, что антропоморфизм в картинах природы убывает и в качестве элемента древних верований, и в роли метафоры.

Не является ли В.Я. Шишков исключением в этом общепоэтическом процессе? Реализм писателя не имеет тенденции к воспроизведению фольклорных черт древнего анимизма, одухотворенность его природы основана на научном знании ее бытия и лирических голосах повествователя или персонажей. Но метафора, порожденная сопоставлением естественной среды и человека, пронизывает и характер и обстоятельства в его сочинениях. Она одна из наиболее активных составляющих его живописного стиля.

Обратимся к наиболее характерным и значимым в художественном отношении метафорам и сравнениям. Отметим, что метафорические сочетания могут входить в несколько групп одновременно. Нередко групповое соотнесение зависит от контекста.

По количественным показателям чаще встречается (практически во всех произведениях) образ тайги (леса). Он может быть представлен и как реальный «персонаж» («Ванька Хлюст», «Тайга», «Угрюм-река») и как «скрытый» (например, в повестях «Пейпус-озеро» «Дикольче»), часто обладает признаками антропоморфности.

Тайга стала образом громадных растительных массивов, и одновременно она вобрала в себя значения пространства и времени бесконечной неизмеримости: «Кругом тайга. Заберись на крышу часовенки, посмотри во все стороны – тайга. Взойди на самую высокую сопку, что кроваво-красным обрывом подступила к речке, – тайга, взвейся птицей в небо – тайга. И кажется, нет ей конца и начала» (здесь и далее подчеркнуто нами – *И.Р.*). Тайга в его произведениях подобна образу матери-земли, метафорически представленному в литературе на рубеже XIX–XX вв. С ним тесно связаны темы жизни и смерти, идеи добра и зла, понимание гармонии и дисгармонии. Очеловечивая буйную природу суровой Сибири, писатель воплотил в образе тайги и женское начало. В рассказе «Ванька Хлюст» герой так говорит о ней: «Пришел, пал на колени, реву: матушка, напитай, матушка, укрой!.. Не выдавай, тайга-кормилица, круглого сироту Ваньку Хлюста!» [16: 74]. Колоритен пейзаж, запечатлевший пробудившуюся природу в молитве Богу-Солнцу: «Всеми очами уставилась тайга в небо, закинула высоко голову, солнце приветствует, тайным шелестит зеленым шелестом, вся в улыбчивых слезах» [17. Т. I: 70]. Здесь обозначены высокое и наземное пространство, звуковой образ и эмоциональное состояние, заимствованное у человеческой природы. С тайгой часто связано народное представление о «нечистой силе», якобы населяющей наиболее мрачные ее дебри. И тогда в образе просматривается некоторая «мистика», как в повести «Тайга»: «Тихо в тайге, замерла тайга. Обвели ее шиликуны чертой волшебной, околдовали неумытики зеленым сном...» [17. Т. I: 41].

Образ тайги уже в ранней прозе писателя имеет двойственный характер. Это «храм» Природы, божественное начало мироздания: «Пришла весна. Тайга закурила, заколыхала свои кадильницы, загудела шумом и, простирая руки, глянула ввысь, навстречу солнцу (Богу-Солнцу – *И.Р.*), зелеными глазами» [17. Т. I: 32]; «...Стоит молчаливая, призадумавшись, точно храм, божий дом, ароматный дым от ладана плавает» [17. Т. I: 155]; и таинственный, колдовской, непостижимый человеческим разумом, иногда зловещий образ Матери-Природы: «Вечерело. Замыкалась тайга, заволакивалась со всех сторон зеленым колдовством» [17. Т. I: 122]; «Трещит тайга, ухаает, ожила, завывала, застонала на тысячу голосов: все страхи лесные выползли, зашмыгали, засуетились, все бесы из болот повылезли, свищут пронзительно...» [17. Т. I: 181].

В тайге живет и драматический образ пожара, столь часто и далеко не случайно вводимый В.Я. Шишковым в ткань художественных произведений. Как символ очищения от всяческой тьмы и грязи может быть назван этот типичный для Шишкова образ пожара в тайге в одноименной повести, неостановимый в громадном пространстве: «... вспыхивает, подобно оглушительному взрыву, целая стена ужаснувшихся деревьев, с треском одеваются хвои в золото, и все тонет в огне. Дальше и дальше, настойчиво и властно плывет пылающая лава...» [17: 192], стремительный во времени и поглотивший таежную Кедровку. Он предрекает порог, за которым видится новое, революционное время, другая жизнь, о которой красноречиво говорят слова автора: «Русь! Веруй! Огнем очищаешься и обелишься. В слезах потонешь, но будешь вознесена» [17. Т. I: 190]. Символизируя отмирание всего старого, застывшего, его зарево освещает путь к будущему, «светлому и бурлящему, как пылающая кругом сизо-огненная тайга» [17. Т. I: 191].

В романе «Угрюм-река» таежный пожар композиционно и тематически непосредственно «подступает» к эпизодам революционного движения на приисках Прохора Громова. Высвечиваются борьба за «личное благополучие» главного героя и его больное воображение: «...Прохор Петрович – рвач, хищник, делец в свою пользу. Но вот зачинаются ветры, они крепнут, растут, наплывают на Прохора, шалют с огоньком, и вскоре жизнь Прохора будет в охвате пожара» [15: 595]. Есть и реальная опасность поглощения таежным бедствием всего живого в окрестностях владений Прохора Громова. Естественные «огоньки» и социальные вспышки недовольства рабочими условиями труда и быта, все это – реальность и метафора – связано с природной стихией. Довольно часто явления природы у Шишкова бывают не фоном событий, а действующим лицом.

Автор подчеркивает их значимость в системе персонажей произведения, отводит им роль скрытого героя, реагирующего на события, как своеобразный «соглядатай», «единомышленник» (по воле автора), выражающий мнение художника. Огонь – именно такой «скрытый» персонаж, начиная с ранних рассказов, обнаруживающийся в повестях и особенно ярко в романе «Угрюм-река». Огонь вспыхивает в разных вариантах: свеча, пламя паникадила или огонь костра, таежные пожары.

В рассказе «Кралья» образ героини солдатки Евдокии, впрочем, как и многие женские образы в прозе В.Я. Шишкова, рисуется с помощью метафорического образа огня. Вот как происходит представление героини: «Пламя сального огарка, стоявшего на лавке, всколыхнулось, ... и заиграло мутным колеблющимся светом ...», а от звука «певучего, серебристого голоса... чуть дрогнуло сердце доктора, а пламя свечи насмешливо ухмыльнулось» [20. Т. I: 78], будто

оно заранее знает, чем обернется для городского доктора это случайное знакомство с деревенской красавицей.

В основе сюжета повести «Свежий ветер» лежит история из таежной глубинки. Деревня разлагается: пьянство, разбой, поножовщина, разврат. Унижение и оскорбление женщины стало причиной семейной трагедии. За издевательства над матерью сын жестоко наказывает отца, его судят «всем миром». При этом один из участников, подающий мирской голос – пламя паникадила (в церкви), зажженного «для большей торжественности». Оно «прищурило огни» [20: 239], будто задумалось: верно ли рассуждают люди? «Не бей жену! Жена благословляется богом не на бой, а на любовь. Погибнете, пьяницы, без любви!.. Эти мужичьи слова в народ, как в рощу вихрь: все сорвалось, вышло из повиновенья, зашумело, и огоньки паникадила колыхнулись» [19. Т. II: 240]. От обличительной речи «весь народ до одного замер... Паникадило вспыхнуло костром» [19. Т. II: 246]. Метафора активна, смыкается с сюжетом повести, обнаруживает человеческие черты, она психологична, пламя будто бы мыслит.

Исследователи творческого наследия В.Я. Шишкова неоднократно отмечали, что в изображении природы писатель достиг величайшего мастерства. Например, в романе «Угрюм-река» природа выступает как вечно творящее живое начало. Метафоры и олицетворения в языке писателя передают одушевление природы. А собирательный образ суровых сибирских рек – Угрюм-реки – выступает и как образ, олицетворяющий вечное и преходящее, бесконечное время и само бытие – жизнь.

Тем не менее в книге «Мой творческий опыт» (1930) В.Я. Шишков писал о «несовременности» романа «Угрюм-река» [14: 38]. Во время главенства темы победившей революции и строительства нового общества в советской литературе появление романа о прошлом, о неудавшемся золотопромышленнике вызвало резкие замечания критики, считавшей, что сибирская природа в романе В.Я. Шишкова – чрезмерно самостоятельный образ, излишне метафоризированный [1: 150]. Как нам представляется, эти запальчивые доводы не совсем оправданы и могли быть высказаны по причине нежелания или, скорее, невозможности понять метафору писателя. Пришло время изменения взгляда на удивительное богатство, которое оставил нам в наследство Шишков-художник. Для прозы В.Я. Шишкова характерны одухотворенные, олицетворенные картины природы, несущие в себе отражение нравственных, социальных и духовных конфликтов произведений, но они не агрессивны, вполне уместны.

Образ Угрюм-реки вынесен в заглавие, как Тихий Дон у М. Шолохова или Соть у Л. Леонова, не случайно. Это собирательный пор-

трет сибирских рек, суровых и мощных. В романе она выступает в двух ипостасях: реальный облик реки живописно вплетается в ткань романа, создавая поразительной красоты пейзажи, и вместе с тем река – образ времени, жизненного пути. «Угрюм-река все еще продолжала быть капризной, несговорчивой. В ее природе – нечто дикое, коварное... Шиверы, пороги, перекаты, запечки, осередыши... А время шло не останавливаясь. Парус у времени крепок, пути извечны, предел ему – беспредельный в пространстве океан» [15: 80]. Перед отправлением в длительное и опасное путешествие по Угрюм-реке старец Никита Сунгалов напутствует Прохора и его верного друга Ибрагима: «Плывите, не страшитесь, реку не кляните (как о живом человеке! – *И.Р.*), она вас выведет. Река – что жизнь [15: 81].

С образом реки неразрывно связан весь драматизм действия романа, путешествие Прохора и Ибрагима, таежный пожар, и все это реалистически описано В.Я. Шишковым с использованием огромного количества разнообразных метафорических сочетаний: метонимий, олицетворений, фразеологических оборотов народной речи. В названии романа реализуется метафора широкого контекста, ее значимость обнаруживается на идейном уровне произведения. Неслучайно завершающей фразой романа является опять-таки многозначное рассуждение о реке, о вечном развитии бытия: «Угрюм-река – жизнь, сделав крутой поворот от скалы с пошатнувшейся башней, текла к океану времен, в беспредельность» [15: 873].

С образами природы тесно связаны зооморфные метафоры. Их можно объединить в отдельную группу. Среди них наиболее часто встречаются метафорические переносы, в основе которых – передача человеческих качеств животному и, сравнительно редко, замена свойств одного животного особенностями другого (млекопитающие, птицы, рыбы, насекомые, растения и их части). Эти типы регулярных метафорических переносов в художественной речи играют роль одних из самых сильных экспрессивных средств. Обычно такие наименования-характеристики направлены на дискредитацию, резкое снижение предмета речи и обладают яркой эмоциональной окраской.

В «Алых сугробах» герой с осуждением говорит о себе и с сожалением о погибшем друге: «...Он за меня душу положил, Степан-то мой, – проникновенно, горестно сказал Афоня. – Сам загинул, а я живой... Собака я, – он прикрыл глаза ладонью и всхлипнул» [19. Т. II: 287].

Литературоведы отмечали, что почти все признаки своего «голоса» автор настраивает на «голос персонажей». Он, несомненно, учитывает социальную, психологическую, бытовую особенность восприятия и понимания мира персонажами, когда говорит об их внеш-

ности, манере двигаться, о мимике при разговоре, на кого похожи из представителей флоры и фауны. Так, например, в образе волка реализуется признак «хищный» (образ Прохора Громова в «Угрюм-реке»). «Все они – гадючье гнездо...» [15: 434] – так отзывается рабочая беднота о семействе Громовых. Образ заведующего Громовским прииском Фомы Ездакова, известного своей «звериной» жестокостью и «имевшего на прииске всю полноту власти», рельефно прорисовывается в сцене встречи с делегацией инженеров, где он ведет себя «по-собачьи» и даже взгляд его «виляет», как собачий хвост: «Он схватил руку Прохора в обе свои лапы и, с собачьей преданностью заглядывая в хозяйские глаза, льстиво, долго тряс протянутую руку, даже попробовал прижать ее к своей груди. Инженеры с брезгливостью глядели на него. Он, виляя глазами во все стороны, ожег их взглядом, наглым и надменным» [15: 530].

Анализ текста позволяет говорить о преобладании в художественной речи В.Я. Шишкова сравнений человека с млекопитающими (медведь, волк, лиса, корова, собака, бык, конь, олень, кошка, баран, орангутанг, рысь и некоторыми другими); реже встречаются орнитологические сравнения (орел, сокол, иволга, павлин, курица, сова, голубь, селезень, петух и др.). В отдельные подгруппы объединены сравнения с рыбами и рептилиями (наиболее часто – змея, лягушка). Обнаружены также метафорические переносы, в основе которых сравнения с представителями растительного мира (пень, коряга, копна, дуб, сосна, черемуха, тюльпан, апельсин и др.).

Наиболее часто метафорический перенос на основе представителей животного мира можно обнаружить в «Шутейных рассказах», его роль и экспрессивный эффект постепенно, от рассказов к повестям, возрастает и достигает наивысшего «мастерства» в романе «Угрюм-река». Особенно яркие сравнения – орнитологические. Красноречиво говорит об этом сцена встречи пана Парчевского и Нины Громовой после известия об исчезновении Прохора и о его якобы гибели. Пан Парчевский спешит к «вдове» с предложением о новом замужестве, в надежде на получение выгоды. Но Нина с иронией сообщает, что все имущество отдает отцу Прохора, дочери и на благотворительность. Какова же реакция собеседника? «Говоря так, она зорко следила за гостем. Пан Парчевский из красавца павлина вдруг превратился в мокрую курицу: стал глупым, жалким и злым; в глазах тупое отчаянье, лоб наморщился» [15: 676].

На протяжении всего романа «Угрюм-река» орнитологические характеристики персонажей играют далеко не последнюю роль. Это относится как к центральным, так и второстепенным персонажам.

В начале повествования главный герой Прохор Громов представлен читателю по впечатлению другого лица, священника: «... Примечательная рожа у тебя, молодец... Орленок!... И нос, как у

орла, и глаза... – Батюшка выпил, пожевал грибок.- Прок из тебя большой будет... Ты не Прохор, а Прок. Так я тебя и поминать у престола буду, ежели ты полсотенки пожертвуешь...» [15: 3 4]. В глазах Анфисы Прохор – смелый, удачливый, «добрый молодец»: «Сокол, сокол!..» [15: 54], – обращается она к нему, пытаюсь пробудить в нем чувство любви. И Анфиса понимает, что «орел» и «сокол» парят на разной высоте жизненных устремлений.

По мере развития сюжета, взросления и становления личности Прохора Громова В.Я. Шишков дает ему уже более хищнические характеристики: «...Ну, что ж... Пусть меня считают волком, зверем, аспидом... – думал он. – Плевать! Они оценивают мои дела снизу, я – с башни. У них мораль червей, а у меня крылья орла. Мораль для дельца – слюняйство. Творчество – огонь, а мораль – вода. Либо созидать, либо философствовать...» [15: 352].

И когда Прохор Громов создал свою империю, подчинил себе силы природы, нажился на ее щедрости, мы видим постепенную деградацию его как личности. Неслучайно Шишков обращается к приему снижающего портретирования для его дискредитации. Мнение Нины, его жены: «... Какой ты грубый! У тебя совершенно нет никаких высоких идей. Ты весь – в земле, как крот...» [15: 681]. Впечатление Протасова во время разговора с Прохором: «...и все лицо его нахохлилось, как у старого филина...» [15: 654]; «Он весь казался несчастным, изжеванным и странным, взор выпуклых черных глаз блуждал, непокрытая голова взлохмачена, как орлиное гнездо...» [15: 649].

Характеристика второстепенных героев романа также колоритно обрисовывается с применением «зоологических» сочетаний. Вот несколько примеров: Прохор с нескрываемым презрением присматривался к Приперентьеву. «Какая неприятная сомовья морда!.. В глазах – прежнее нахальство, наглость. Уши оттопырены, лицо пухлое, красное, рот, как у сома, с заглотом [15: 699]. (О *Наденьке, жене пристава*) «Наденька, пожалуй, опасней пристава: ее хитрое притворство, лесть, соблазнительные, чисто бабьи всякие подходцы давали ей возможность ласковой змейкой вползать в любой дом, в любую семью» [15: 348]. (О Парчевском, мечтающем отнять обманом один из приисков Громова): «Его глаза вспыхнули хитрым умом лисы, которой надлежит сделать ловкий прыжок, чтоб завладеть лакомым куском» [15: 608].

Как видим из череды портретов, метафорическая речь в характеристиках со сравнениями из животного мира призвана определять мгновенно при чтении общественную и частную типичность лиц. Шишков-художник постоянно и успешно прибегает к этому приему (в «Шутейных рассказах», в романе «Угрюм-река»). Они являются не



только средством типизации, но и многократно увеличивают экспрессивную окраску.

Довольно часто смысловой сгусток метафорически утрируется. В этих случаях сочетание зооморфизма и эмоционального образа усложняется дополнительным уточняющим элементом в сложной конструкции: «Граждане, – заквакал он, как весенняя лягушка, и большие лягушачьи глаза его застыли на вспотевшем лбу. – Кто приведет мне христопродавца Зыкова, тому жертвую три тыщи серебром...», – таким видим купца Шитикова, местного «угнетателя» народа, желающего расправы с заступником бедноты Зыковым в повести «Ватага» [18: 57].

Особую роль в раскрытии идеи художественного произведения играют зооморфизмы в повести «Странники». Беспризорников-персонажей В.Я. Шишков начал писать в конце 1920-х гг. Первоначально был задуман и начат рассказ «Преисподняя», переросший затем в большое полотно о социальном явлении, ставшем прямым следствием тяжелых для страны лет войны и разрухи. На протяжении 1920-х гг. появляются литературные произведения на эту тему: «Правонарушители» Л. Сейфуллиной, «Республика ШКИД» Пантелеева и Белых, «Утро» Микитенко, «Флаги на башнях», «Марш тридцатого года» и «Педагогическая поэма» А. Макаренко и др. Писатель прослеживает долгий и трудный путь юных героев-подростков со «дна» жизни наверх, их постепенное превращение в честных и сознательных граждан страны.

Повесть, наряду с положительными откликами, вызвала и резкие отрицательные резонансы. В частности, статья Е. Усиевич содержала ряд упреков В.Я. Шишкову «в погоне за экзотикой и сенсацией» в изображении жизни безпризорных детей, в «надуманной романтике, слащавости и сентиментальности» [11]. В рецензиях указывалось, что писатель «не заостряет внимания на главном – показе тех сложных социально-психологических процессов, под влиянием которых бандиты, воры и хулиганы превращаются в полноценных членов общества, но, вместе с тем, признавалось, что «повесть написана с большим знанием жизни и быта... мастерски и увлекательно» [12]. Действительно, в основе сюжета – изображение тяжелой жизни безпризорников, всех ужасов реальности, через которые им пришлось пройти, чтобы получить «вторую» жизнь.

Юный герой Амелюк Схимников попадает в тюрьму и видит в своих сокамерниках – отпетых мошенниках, ворах, убийцах – явное сходство с хищными животными: их облик и манера вести себя, жесты, позы и даже часто клички принадлежат животному миру, и порой они носят «хищный» характер: «Надзиратель, звякая связкой ключей, отпер скрипучую железную дверь и втокнул Амелюку в звериное царство. Здесь были львы, барсуки, лисицы, волки, росوماхи

и прочая, лишившая себя свободы, живность» [17. Т. III: 159]. Выделяются из общей массы налетчики: «Все мощные, жилистые, глаза горят. В глазах большая сила, иногда наглость, губы поджаты, говорить много не любят, жесты повелительны. Это львы среди волков» [17. Т. III: 313]. Или же другая «компания»: «Однажды, после переключки перед утренним чаем, Амелька заметил в углу о чем-то совещающуюся группу мохнорылых шакалов. У них, как и у большинства заключенных, какие-то малокровные лица, ленивые движения и хмурые, голодные глаза» [18. Т. III: 179]. И далее, о друге Амельки: «Под покровительством этого слона, слово которого для камеры закон, Амелька чувствовал себя в сфере безопасности» [17. Т. III: 179]. Образ метафоры может и не быть кличкой. Основу его могут составить портретные детали: «Дикобраз сложил на груди руки, стал в позу и наморщил обезьяний лоб. – Вот, братишки, заявляю: он не платит проигрыш... И мое право в доску измочалить его» [17. Т. III: 180].

Анализ материала позволяет сделать вывод о том, что автор намеренно прибегает к зооморфной характеристике обитателей тюрьмы, так как всем своим обликом, дикими, хищническими повадками они напоминают животных или, может быть, первобытных людей, живущих по своим нецивилизованным законам.

Искусство художественной речи первой половины XX века поражает смысловой насыщенностью и щедростью стилей до сего дня. Одна из особенностей поэтики В.Я. Шишкова – живописность слова автора и его персонажей. Его повествование – кладезь многообразных метафорических «отражений», натуральных живых оборотов народной речи. Художественный замысел писателя, специфика реалистического письма и метафорическая речь как существенный и значимый компонент его прозы – все пребывает в гармоничном единстве. Изучение же мастерства метафоры в творчестве В.Я. Шишкова – тема значительная, требующая продолжения.

#### Список литературы

1. Богданова А.А. Вяч. Шишков. Литературно-критический очерк. – Новосибирск, 1953.
2. Бритиков А.Ф. Пейзаж у Шолохова // Вопр. сов. лит. – М.; Л., 1959. – Т. 8.
3. Бутенко Ф. Между Достоевским и Маминым-Сибиряком // Лит. критик.- 1934. – № 4.
4. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963.
5. Гринфельд-Зингурс Т.Я. «Чувство природы» и цвет в пейзажах М.М. Пришвина // Личность писателя и его творчество: межвузовский сб. научн. трудов. – Волгоград, 1990.

6. Гринфельд-Зингурс Т.Я. Традиция «антропоморфизма» в изображении природы и ее обновление в прозе М.М. Пришвина // Стиль и время. Развитие реалистического повествования: межвуз. сб. науч. тр. – Сыктывкар, 1985.
7. Майзель М.Г. Вяч. Шишков. Критический очерк. – Л., 1935.
8. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. – М., 1958.
9. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи: Тропы и фигуры: общая и частные классификации. – М., 2006.
10. Русская советская повесть 1920-1930-х гг. – Л., 1976.
11. Текучева Н.В. Эпитет в романе «Поднятая целина» // Слово и образ: сб. ст. / сост. В.В. Кожевникова. – М., 1964.
12. Литературное обозрение. – 1936. – № 11.
13. Книга – строителям социализма. – 1931. – № 24. – С. 103-104.
14. Шишков В.Я. Мой творческий опыт. – М., 1979.
15. Шишков В.Я. Угрюм-река. – М.: Худ. лит., 1982.
16. Шишков В.Я. Рассказы. – М.: Худ. лит., 1982.
17. Шишков В.Я. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Худ. лит., 1960.
18. Шишков В.Я. Пейпус-озеро. Повести, рассказы, воспоминания, автобиография. – М.: Современник, 1985.
19. Шишков В.Я. Избр. соч.: в 4 т. – М.: Худ. лит., 1958.
20. Шишков В.Я. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Правда, 1974.

УДК 821.161.1.09

***М. В. Селеменова<sup>1</sup>***

### **Поэтика «Московского текста» Ю. В. Трифонова**

Статья посвящена циклу «московских» повестей Ю.В. Трифонова, представляющему собой индивидуально-авторский вариант «московского текста» русской литературы. Автор статьи, рассматривая поэтику повестей «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание», «Другая жизнь» и «Дом на набережной», приходит к заключению, что образ Москвы Ю.В. Трифонова формируется с помощью системы пространственных оппозиций, особенностей временной организации, системы лейтмотивов и образов-символов. Отличительными чертами «московского текста» Трифонова являются синтез традиционных и новейших столичных мифов, уникальная поэтика урбанизма и особая «карта» Москвы, сформированная посредством локусов, субъективная значимость которых обусловлена автобиографией писателя.

The article is devoted to the “Moscow” cycle of stories of Y.V. Trifonov regarded in context of Russian literature’s “Moscow text”. The author of the article researches into the poetics of novels “The Exchange”, “The Taking Stock”, “The Long Goodbye”, “The Another Life” and “The House on the Embankment” and comes to the conclusion that Trifonov creates the image of Moscow with the help of the system of spatial

---

<sup>1</sup> **Селеменова Марина Валерьевна**, кандидат филологических наук, доцент, Елецкий государственный университет имени И.А. Бунина.

oppositions, the temporary organization, leit-motives and symbols. The main features of the Trifonov's "Moscow text" are the synthesis of traditional and new capital myths, the unique urban poetics and the author's "map" of Moscow formed with the help of autobiographical locus system.

**Ключевые слова:** Ю. Трифонов, московский текст, метагеография, циклизация, топос, локус, геопозитические образы, поэтика урбанизма, трифоноведение.

Художественный мир Юрия Валентиновича Трифонова является одним из наиболее значимых, идейно и художественно совершенных воплощений принципов городской прозы XX века. В конце 1960-х – первой половине 1970-х гг., когда *город* стал *идейно-тематической доминантой* творчества писателя, одна за другой увидели свет повести «Обмен» (1969), «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971), «Другая жизнь» (1975), «Дом на набережной» (1976), воспринятые критикой и читательской аудиторией как единый «московский» цикл. Ю.В. Трифонов поначалу планировал дать ему общее название – «Песчаные улицы», но затем от идеи связанного цикла отказался, так как хотел, чтобы *внутренняя связь* между произведениями осознавалась читателем без навязывания *внешнего единства* посредством циклизации.

Рассматривая «московские» повести Ю.В. Трифонова в *метагеографическом ракурсе*, мы видим, что городское пространство выступает здесь не только в роли привычной среды существования, но и в качестве знаковой системы, формирующей поведение и психологию героев, моделирующей особый *урбанистический тип мировосприятия*, реализующийся не только на утилитарном уровне, в стремлении к комфорту и использованию технических достижений, но и в философии горожанина, остро переживающего разрыв с природной средой. Под *метагеографией* мы, вслед за теоретиком данного междисциплинарного научного направления Д.Н. Замятиным, понимаем «синтетическую научно-художественную область, в которой изучаются фундаментальные основы образного взгляда на географическое пространство и в то же время создаются литературные, художественные образцы такого взгляда» [4: 6]. В точки зрения современной метагеографии можно выделить города трех типов: со слабо развитой знаково-символьной системой, реальное географическое пространство которых не преломилось в художественно-географический образ (молодые города с недолгой историей развития); имеющие свою историко-культурно-географическую ауру, но в недостаточной мере воплощенные в художественной литературе, не имеющей своего «текста» (провинциальные города как молодые, так и древние, художественно-географические образы которых в литературе редки и эпизодичны); города, являющиеся самодостаточ-

ными культурно-пространственными топосами, как, например, Париж Э. Золя, Прага Ф. Кафки, Дублин Дж. Джойса, Петербург Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А. Блока, Орел Н.С. Лескова, Вятка М.Е. Салтыкова-Щедрина, Ялта А.П. Чехова, Берлин В. Набокова, Елец И.А. Бунина, Киев М.А. Булгакова. К последнему из рассмотренных типов метагеографических образов относится и *Москва Ю.В. Трифонова*.

В современном отечественном литературоведении сложилась традиция изучения произведений, в художественной структуре которых центральное место занимает образ-топос «Москва», как «*московского текста*». Перечисляя критерии выделения «московского текста» в отечественной художественной литературе, Н.М. Малыгина утверждает, что для данного метатекста «объединяющим признаком является Москва – главный объект изображения, жизнь столицы – главная тема» [9: 3]. Кроме геопоэтического критерия в его изучении должна учитываться мифопоэтика, так как «московский текст» «несет в себе московский или столичный миф и определяет мифопоэтический характер осмысления образа Москвы» [9: 4]. Сам Ю.В. Трифонов, объясняя тяготение к художественному осмыслению феномена города, в беседе с критиком Львом Аннинским в 1980 году сказал: «Я пишу о городе, потому что лучше знаю город. <...> Я просто ощущаю природу города, она тоже существует. И город – лес, понимаете? В нем есть свои деревья, ущелья, овраги, ямы – что хотите» [12: 309–311]. Природа города воплотилась в прозе Трифонова в совокупности *пространственно-географических образов*, рассматриваемых в единстве их топографических и знаково-символических функций, вписанных в конкретно-исторические временные координаты и, вместе с тем, соотношенных с непреходящими вечными ценностями. Это уникальное соединение московских локусов (*пространственный аспект*) с атмосферой эпохи (*временной аспект*) и нравственной парадигмой русской интеллигенции постреволюционного времени (*аксиологический аспект*) будет рассматриваться нами как «*московский текст*» Ю.В. Трифонова.

Безусловно, в воссоздании культурно-географического ландшафта столицы Трифонов не является первопроходцем: Москва как символ государственности, древности, патриархальности, традиционности, семейственности нашла отражение в художественном мире А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.Н. Островского, Л.Н. Толстого, А. Белого, О.Э. Мандельштама, М.И. Цветаевой, М.А. Осоргина, И.С. Шмелева, М.А. Булгакова и многих других русских писателей. Трифонов видит в Москве не оплот государственности, власть которого распространяется на все окружающее провинциальное пространство, не город-Молох, калечащий естественного человека, навязывающий наивному провинциалу столичные скепсис,

цинизм и моральный релятивизм; не «старую домоседку» (Н.В. Гоголь), которая «хранит воспоминания какой-то прошедшей славы» (А.И. Герцен), а естественную среду обитания человека XX века, урбанистический колорит которой не привносит в жизнь дискомфорт, не таит в себе никакой угрозы: горожанин «московских» повестей не боится утратить чистоту и цельность, так как изначально не ощущает в себе этих свойств. Отношение писателя к родному городу точно охарактеризовал В.М. Пискунов: «Москва для Трифонова – обжитое пространство, в котором человек чувствует себя защищенным, и одновременно свободным от притязаний близких. И этот “большой дом” связан с представлениями не о тесноте, толчее, суете, а с простором, открытостью, ожиданием или осуществлением новой жизни» [11: 491]. Москва в целом – это «город-дом», тогда как частные московские локусы – это, как правило, «опрокинутые дома»: новая квартира Дмитриевых, точкой отсчета жизни в которой стала смерть («Обмен»), кооперативная квартира «трех эгоистов» Геннадия Сергеевича, его жены Риты и сына Кирилла, где хранительницей домашнего очага становится домработница Нюра («Предварительные итоги»), нежилая холостяцкая комната на Башиловке Гриши Реброва и обреченный на снос деревянный дом семьи Телепневых («Долгое прощание»), квартира Троицких, где после смерти Сергея в состоянии неутраченной вражды живут его мать и жена («Другая жизнь»), дом на набережной, жильцы которого пребывают в постоянном страхе за свою жизнь («Дом на набережной»).

Выступая на первой международной конференции, посвященной изучению творческого наследия Ю.В. Трифонова (РГГУ, 1999), писатель Александр Кабаков попытался очертить художественное пространство трифоновской прозы, определить некое общее для всех его произведений место действия: «Москва <...>: правительственный дом на Берсеневской набережной, места за Нескучным садом вблизи 1-й градской больницы, Литературный институт на Тверском бульваре, мастерские художников на Масловке, большие дома на Песчаных улицах у метро «Сокол», дачи в Серебряном бору... Пожалуй, почти все. Или еще пространства вокруг Страстной площади, Трубной, Солянки, ну, выброс до Калужской. Что делать, больше ничего не умещается – разве что старобольшевицкие поселки в каком-то Павлинове и Троице-Лыкове, – но это уже тени на срезе, за краем, утерянный рай...» [6: 48–49].

Впервые в качестве центрального образа-топоса Москва предстала в повести Трифонова «Студенты», но в цикле «московских» повестей столица «выступает не только как место действия, но и фактически определяет повествовательный тон и атмосферу» (Н. Колесникофф) [19: 53], воспринимается как «малая родина» героев (В.М. Пискунов) [11: 493], как «лирический герой»

произведений (А. Эльяшевич) [17: 183] и как «магнетическая сила, которая так влияет на своих обитателей, что они неминуемо притягиваются к ней, куда бы они не пытались убежать» (К. Де Магд-Созп) [8: 135]. В художественном пространстве «московских» произведений также «умещаются» туркменский городок Тохир и Рижское взморье («Предварительные итоги»), курортный Крым и провинциальный Саратов («Долгое прощание»), подмосковные Городец, Спасское-Лыково, Васильково («Другая жизнь»), но столичный топос отчетливо обозначен в качестве доминанты как авторского сознания, так и мировосприятия героев.

Описания мегаполиса у Трифонова всегда очень подробны и топографически точны: причиной ссоры супругов Дмитриевых («Обмен») стал не какой-то условный вариант обмена, а двухкомнатная квартира на Малой Грузинской; Ребров («Долгое прощание») после очередной творческой неудачи бродил по улицам по направлению «от Пушкинской площади к Трубной, оттуда по Неглинной вниз, опять на Пушкинскую» [13. Т. II: 196]; Ольга Васильевна («Другая жизнь») накануне преждевременных родов «бежала по Гоголевскому бульвару в сторону Арбата, спешила в магазин» [13. Т. II: 251]. Все чувства и помыслы героев обращены к Москве, местопребывание в любой другой точке пространства они воспринимают как временное: «убеги» Сергея («Другая жизнь») в Городец, Васильково, Спасское-Лыково кратковременны и служат лишь средством защиты своего внутреннего мира от стороннего вмешательства; в рассуждениях Реброва («Долгое прощание») о переезде в Барнаул лейтмотивом звучит слово «временно»; даже уехавший в Тохир главный герой «Предварительных итогов» мысленно не оставляет Москву. В пространстве московских улиц, воссозданном Ю.В. Трифоновым, скрыты трагедии повседневного существования, а городские пейзажи, иногда обрисованные очень скупой, лишь несколькими штрихами, служат средством раскрытия душевного состояния героев, психологии семейных отношений, обостренных или только назревающих конфликтных ситуаций.

Психологическое состояние Виктора Дмитриева («Обмен»), стоящего перед серьезной нравственной дилеммой (съезжаться с больной матерью по настоянию жены или отказаться от такого способа улучшения жилищных условий), передано через описание вида из окна его комнаты. Незначительный, на первый взгляд, эпизод, в котором главный герой «смотрел на сквер с фонтаном, улицу, столб с таблицей троллейбусной остановки, возле которого сгустилась толпа, и дальше он видел парк, многоэтажные дома на горизонте и небо» [13. Т. II: 14], многое дает для понимания нравственного климата в семье Дмитриевых. Городской пейзаж, показанный с высоты пятого этажа, нарочито непоэтичен, лишен эмоциональной и

оценочной составляющих, описание подменяет простая фиксация объектов окружающей среды в сознании героя. Такая бесстрастность и «невразумительный оптимизм» объясняются тем, что герой еще *не сделал* свой моральный выбор (нельзя не заметить, что в рассматриваемом цикле повестей островки живой природы зачастую созерцаются героями *с высоты* многоэтажного дома, *из окна* и воспринимаются как нечто инородное, случайно уцелевшее в условиях города). По справедливому замечанию А. Эльяшевича, в «московских» повестях Трифонова нет развернутых описаний природы: «Один–два абзаца, а другой раз всего несколько штрихов, и вот пейзаж уже создан, возник на мгновение и исчез. Но <...> его нестирающийся след еще долго ощущается в повествовании, настраивая читателей на нужную эмоциональную волну» [17: 183].

С урбанистической картиной, открывающейся каждое утро взору Дмитриева, резко контрастирует «дачный» пейзаж, наблюдаемый из окна квартиры его возлюбленной Тани: «С одиннадцатого этажа был замечательный вид на полево́й простор и темневшее главами собора село Коломенское. Дмитриев подумал, что мог бы завтра переселиться в эту трехкомнатную квартиру, *видеть* по утрам и по вечерам *реку, село, дышать полем, ездить на работу...*» [13. Т. II: 31]. Близость к живой природе, возможность свободно дышать и, кроме того, единение с любящей женщиной – необходимые составляющие жизни без «обмена», которую вполне мог бы начать главный герой. С помощью двух контрастных пейзажей Трифонов показывает возможные варианты развития судьбы героя. Когда же Дмитриев выбирает более простой, не нарушающий привычного хода жизни путь нравственных компромиссов, в пейзажный зарисовках повести не остается места для ранней синевы и солнечного света, а постоянным фоном развития действия становятся «мелкий дождь» и «холод» [13. Т. II: 17].

В повести «Предварительные итоги» формируется пространственная оппозиция *Москва/Тохир*, члены которой контрастны по таким характеристикам, как «холод/жара», «комфорт кооперативной квартиры/дискомфорт деревянного дачного домика», «жизнь в семье/работа в одиночестве». При этом московских пейзажей в повести практически нет (исключения составляют лаконичные описания маршрутов героев и фразы, характеризующие погодные условия: «В Москве люди ходили в пальто. <...> холода и дожди весь месяц, сады померзли <...>» [13. II: 128]), тогда как тохирские пейзажи отличаются богатством колористической палитры и неизменно соотносятся с психологическим состоянием героя-повествователя: «Давно я не видел такой ночи. Две чинары стояли, как две скалы, вокруг них конусом легла черная непроглядность, зато акации, туя и



разные другие более мелкие кусты и деревья светло серебрились под светом луны и шевелились, журчали, дышали. От их дыхания воздух был сладок. Его можно было пить» [13. Т. II: 82]. Для повествователя, переводчика Геннадия Сергеевича, Тохир становится местом работы (на протяжении повествования он переводит поэму туркменского поэта Мансура «Золотой колокольчик») и отдыхает от семейных неурядиц (в Москве героя ждут жена Рита, нормой жизни которой стала праздность, и сын Кирилл, недавний фигурант уголовного дела о подпольной продаже старинной иконы). *Московский топос* воспринимается героем как *привычная среда обитания*, Геннадий Сергеевич сосредоточен на событиях в семье и равнодушен к характеристикам окружающего пространства, тогда как в *тохирском топосе* он выбирается из скорлупы семейных проблем и начинает любоваться восточной природой как *экзотическим локусом*.

В формировании художественного пространства «московских» повестей участвуют не только локусы городской среды – дома, парки, дороги, метро, – но и внутренние локусы: комнаты, квартиры. В повести «Другая жизнь» одной из форм выражения сущности конфликта является антитеза локусов *квартира на Шаболовке/квартира-мастерская на Суцневской*. Квартира на Шаболовке – место жительства семьи Троицких, в котором окружающая среда является отражением и продолжением хозяев комнат. Жилище Троицких показано глазами только что вошедшей в семью на правах невестки Ольги Васильевны, и взгляд нового человека моментально выявляет ряд несоответствий традиционному локусу дома: «Комната на Шаболовке удивила: какая-то шестигранная, обрубок зала с потолком необычайной высоты, лепные амурчики беспощадно разрезаны по филейным частям. Одна ножка и крылышко осеняли шестигранную комнату, а другая ножка и ручка, держащая лук, висели над коридором. Голов у амурчиков не было» [13. Т. II: 242]. Обезглавленные амурчики – покровители влюбленных – свидетельствуют о том, что нормой жизни в этом доме является аскетизм, что здесь нет места любви, милосердию и прощению (амурчики становятся символическими предвестниками ранней смерти Сергея и его незамужней сестры). Воспользовавшись хрестоматийным приемом характеристики персонажей посредством описания среды обитания, Трифонов раскрыл ядро натуры представителей семьи Троицких – *несуразность*: «Все в этом доме – стены, потолок, посуда, мебель и люди, тут обитавшие – отличалось какой-то тайной несуразностью» [13. Т. II: 242]. Таким образом, между характерными чертами этой семьи (идеализмом, непримиримостью, нравственным максимализмом, гордостью, категоричностью суждений, жесткостью) и средой ее обитания обнаруживается полное соответствие.

Мастерская на Суцевской – квартира матери и отчима Ольги Васильевны – находится в «нелепом доме постройки двадцатых годов», но содержится в «необыкновенном порядке» и основное пространство здесь занимают картины отчима, Георгия Максимовича («писанные маслом прудики, рощицы, речки, овраги» [13. Т. II: 247]), с которыми резко контрастирует репродукция «Герники» Пабло Пикассо. Талантливая репродукция и посредственные оригиналы символизируют два периода в творческой биографии Георгия Максимовича: авангардную юность, когда он «учился в Париже, был знаком с Модильяни и Шагалом, любил вставлять в разговор французские словечки, <...> его называли “русский Ван-Гог”» [13. Т. II: 247], и ортодоксально-реалистическую зрелость, когда он создал «галерею тружеников тыла под названием “Уральская сталь”» [13. Т. II: 229] и начал тиражировать успех, создавая полотна, которые «похожи на множество других картин и рисунков, сделанных давным-давно другими художниками» [13. Т. II: 247]. Мать Сергея Троицкого, Александра Прокофьевна, оказавшись в мастерской Георгия Максимовича, задает ему вопрос, вскрывающий суть противоречий между двумя семьями: «Как же так: проповедуете одно, а творите другое?» [13. Т. II: 249]. В поведении и среде обитания Троицких отражается их внутренний мир, они «проповедуют» и «творят» одно и то же; семья Ольги Васильевны готова к компромиссам, к нравственным уступкам, если они помогут продвижению по службе, достижению материального благополучия или устройству личной жизни, как следствие локус «мастерская на Суцевской» – эклектичное сочетание кубизма Пикассо и наивного реализма «прудиков и рощиц», компромисс между желаемым и необходимым, недоступный пониманию Троицких.

*Московские локусы* повестей Трифонова также могут быть осмыслены как *геопозитические образы*, несущие в себе, наряду с пространственными характеристиками, ментальные, культурные, историософские значения. В ряду наиболее значимых, насыщенных историко-культурными и литературными ассоциациями образов «московских» повестей особняком стоит сад Петра Александровича Телепнева, являющийся идейным и топографическим центром художественного мира повести «Долгое прощание». Судьба сада становится примером острого противостояния городской и дачной культуры, а также авторским вариантом осмысления *мифа дворянской усадьбы*. Дом Телепневых даже в условиях наступающей каменной громады мегаполиса сохранил свою особую «дачную» ауру: «...все было тут дачное, и люди, жившие здесь, считали, что живут на, даче – и над заборчиком громоздилась сирень. <...> Как ни хапали ее проходившие мимо, как ни щипали, ни ломали, ни дергали, она продолжала сохранять свою женственную округлость и каждую весну

ошеломляла эту ничтожную, пыльную улицу цветами и запахом» [13. Т. II: 131]. Несомненно, литературным прообразом этого сада со знаменитыми «телепневскими» георгинами и буйно разросшейся сиренью является *вишневый сад* А.П. Чехова. Несмотря на то, что Чехов говорит о крушении *дворянского гнезда* (аристократического усадебного мира), а Трифонов – об уничтожении *советского гнезда* (сада, принадлежавшего демобилизованному красному бойцу из екатеринбургских мещан, т. е. типичного «очага садоводческой культуры» советского времени), оба писателя сожалеют об уходящей натуре и о быстротечности времени.

Для чеховских героев превращение вишневого сада в дачные участки казалось изменой идеалам прошлого, понятие «дачное» наполнялось исключительно негативным смыслом. Показательна реакция Раневской на предложение Лопухина сдать сад в аренду дачникам: «Дачи и дачники – это так пошло, простите» [16. Т. V: 366]. Для персонажей Трифонова дачи Подмосковья и «дачные» места, чудом уцелевшие в московском пространстве, выглядят потерянными раем. В «московских» повестях *дача* становится местом притяжения героев: о счастливом дачном детстве вспоминает Виктор Дмитриев («Обмен»); в доме, подобном дачному, окруженном настоящим садом, живет семья Ляли Телепневой («Долгое прощание»); на дачу совершает «убеги» Сергей Троицкий («Другая жизнь»); дача – место соблазна Вадимом Глебовым профессорской дочери Сони Ганчук и точка отсчета реализации его честолюбивых замыслов («Дом на набережной»). По мнению К. Де Магд-Созп, в произведениях Трифонова дача «становится символом поэзии, юности и покоя», это «единственное место, куда можно скрыться от давления городской жизни» [8: 112]. У Трифонова понятие «дачное» включает в свое семантическое поле «естественное», «прекрасное», «счастливое», «утраченное». *Дача* ассоциируется со *вторым домом* (а у таких героев, как Глебов, по точному замечанию Н.Б. Ивановой, со «сверхдомом» [5: 220]), поэтому «первое лето, когда не сняли дачу», воспринимается Ольгой Васильевной («Другая жизнь») как предвестник распада семьи и «эскиз будущего бездомья» [13. Т. II: 355]. На наш взгляд, локус «дача» приобретает для писателя столь большое значение вследствие его неразрывности с концептом «детство». В процессе творческой эволюции эта связь углубится, детство в воспоминаниях героев предстанет исключительно *дачным*, т. е. свободным от негативного влияния урбанизации и близким к природе.

Важную сюжетобразующую роль в «Долгом прощании» играют два геопоэтических образа: *дом на Сретенском бульваре* и *дом на Башиловке*. Эти образы соответствуют двум этапам в судьбе Григория Реброва и соотносятся как *локус хорошей жизни* и *локус отверженных*. Данная сюжетная линия отсылает к рассказу «В

грибную осень» и предвосхищает отдельные коллизии повести «Дом на набережной». Первый локус, дом на Сретенском бульваре, – место, где «протекала лучшая жизнь: до шестого класса» [13. Т. II: 200], рядом с которым были сосредоточены все детские радости «школа, ребята, бульвар, каток на Чистых прудах, марочный магазин на Кузнецком <...>» [13. Т. II: 200]. Этот старый дом («двухэтажный дом с полуколоннами, львиными облупленными мордами» [13. Т. II: 200]) находился в историческом центре Москвы, на улице, название которой означает «место встреч» (ст.-сл. «сретать» – встречать, идти навстречу), которая дольше других сохраняла облик древней слободы (исторически была местом средоточия Пушкинской, Печатной, Стрелецкой и Панкратьевской слобод). Тогда как новое местожительство, «тихая» Башиловка, куда семья была изгнана после служебных неприятностей отца, находится на окраине столицы, «почти за городом» [13. Т. II: 200]. Следует отметить, что *мотив изгнания* героев из привычного локуса пронизывает не только воспоминания Реброва, но и весь остальной текст повести «Долгое прощание». В диссертационном исследовании Т.В. Емец все пространственные перемещения персонажей рассмотрены в свете этого мотива: «Всех героев откуда-то выживают: Лялю и главрежа Сергея Леонидовича из театра, Гришу – из обоих домов: своего и Лялиного, старика Телепнева – с приусадебного участка. И в каждом случае пространственные уступки грозят духовными потерями: у всех, кто оказался под ударом, одновременно с местом отнимается единственное любимое дело, а значит – возможность счастья» [3: 106]. Из всех перемещений переезд семьи Ребровых на Башиловку (район, не имеющий таких богатых исторических корней, как Сретенка, топоним «Башиловка» образован от фамилии руководителя строительством Петровского парка) – самая трагичная «пространственная уступка» с точки зрения последствий: жизнь в этом месте была сопряжена с трудностями и утратами (в сорок втором году умер отец, в сорок третьем – мать, брат Володька пропал без вести на фронте).

*Сретенка* и *Башиловка* соотносятся в повести как *центр* и *окраина*, причем не только территориально, но и психологически: *в доме* на Сретенке семья Ребровых жила счастливо, процветала, принадлежала к преуспевающей социальной прослойке; *в комнате* на Башиловке (нельзя не обратить внимание на сужение пространства, отражающее урезание в правах и лишение прежнего статуса) семья оказывается *на обочине* жизни, бедствует, болеет, постепенно исчезает. В трудный для себя момент безработицы и безденежья Гриша приходит именно к дому на Сретенке, вспоминает прожитые здесь годы (воспоминания представлены Трифоновым в форме монтажа, где каждый эпизод из прошлого комментируется с

точки зрения настоящего момента) и в этот момент остро переживает сопряжение времен, неразрывность прошлого и настоящего: «Четыре человека жили за этими окнами на втором этаже. Один Ребров остался из четырех – стоит и смотрит в довоенное.... Куда ж они делись все? Нет их ни здесь, ни там – нигде. Так получилось. Он их представитель на земле <...>» [13. Т. II: 200]. Обращает на себя внимание тот факт, что в финале Ребров переезжает на юго-запад Москвы, т. е. порывает связи как со счастливым детством (центром столицы), так и с жизнью на Башиловке и с дачным миром дома Телепневых в Ленинградском районе (северной частью города): новую жизнь герой начинает в новых пространственных координатах и с новыми жизненными принципами.

История Реброва повторится в повести «Дом на набережной» в рассказе о судьбе безымянного повествователя, вместе с бабушкой и сестрой изгнанного из дома на набережной и отправленного на окраину Москвы в комнату коммунальной квартиры (в голосе повествователя отчетливо звучат интонации Трифонова, присутствуют автобиографические подробности его детства). Если в судьбе Реброва репрессивный характер переселения затушеван болезнью главы семьи, то об изгнании семьи повествователя «Дома на набережной» сказано прямо: репрессии сравниваются героем с испытаниями, которые «повалили <...> густым, тяжелым дождем, одних прибили к земле, других вымочили и выморили до костей, а некоторые задохнулись в этом потоке» [13. Т. II: 438]. И в данном метафорическом описании несчастий отчетливо видны контуры событий эпохи сталинского террора. В свете истории повествователя отчетливее проявляются истоки комплекса Гриши Реброва, на протяжении всего действия повести выражающего сомнения в собственном существовании. Это комплекс сына репрессированного отца, формировавшийся на почве изгнания из дома (локуса счастливого детства), раннего сиротства и одиночества. Оппозиция *дом на набережной/дом у заставы* воспроизводит пространственную модель «Долгого прощания» – *дом у Сретенских ворот/комната на Башиловке*.

Дом на набережной – центральный пространственный образ последней из «московских» повестей (как периферийный локус он появляется раньше: о нем упоминается в повести «Другая жизнь» в связи с темой диссертации Сергея Троицкого). В восприятии главного героя повести, Вадима Глебова, это здание – средоточие всех жизненных благ и привилегий, местожительство успешных, наделенных властью и богатством людей, присвоивших себе все подарки судьбы и тем самым обделивших всех остальных: «Серая громада висла над переулочком, по утрам *застыла солнце*, а вечерами сверху летели голоса радио, музыка патефона. Там, в *поднебесных*

*этажах*, шла, казалось, совсем иная жизнь, чем внизу, в мелкоте, крашенной по столетней традиции желтой краской» [13. Т. II: 373]. Этот дом составляет антитезу таким московским локусам, как Кремль и Красная площадь, поскольку эти локусы «находились в *центре* активного государственного управления, тогда как дом на набережной имитировал колыбельный локус, то есть царские палаты», «был местом, где почивали утомленные за день работы советские создатели и полководцы» (Ю. Левинг) [7: 265]. Герой наделяет дом на набережной мифической силой, изымает его из московского топоса и перемещает в поднебесную сферу. Действительно, обитатели дома – номенклатура сталинской эпохи, благополучие которой резко контрастирует с неблагополучием остальной части советского общества, но это привилегированное положение уравнивается риском стремительного падения с вершины власти на дно прозябания, забвения, нищеты. Как справедливо заметил Майкл Фальчиков, «этот Дом символизирует одновременно и привилегированность, и уязвимость этого поколения» [15: 84]. При всей своей мощи, устрашающих размерах и ореоле власти дом на набережной как отдельный геопозитический локус не статичен: динамика этого пространства обеспечивается конъюнктурой времени, изгоняющего одних жильцов и способствующего вселению других.

Метаморфозы дома на набережной объяснимы не только с точки зрения сложившейся общественно-политической ситуации 30-х годов XX века – эпохи массовых репрессий и искоренения представителей революционной гвардии первого поколения, но и с точки зрения истории места, на котором возведен дом. Рассказывая историю дома на набережной, вдова писателя, Ольга Романовна Трифонова, акцентирует внимание на том, что набережная Москвы-реки на Всехсвятской улице в прошлом – гиблое место, болото, где «казнили Емельяна Пугачева, в XVI веке по приказу патриарха Иосафа сожгли музыкальные инструменты скоморохов, там же был первый кабак во времена Ивана Грозного», где «гуляли» опричники Малюты Скуратова» [14: 11], т. е. исторически и символически дом на набережной – это «пусто место» (сродни проклятому Авдотьей Лопухиной Санкт-Петербургу), хронотоп которого можно назвать inferнальным: в пространстве дома люди исчезают без следа, утрачивают статус, профессию, биографию, причем проводниками бесовских сил выступают лифтеры дома, чье беспомыслие на имена и лица исчезнувших жильцов показательно как симптом безразличия всей эпохи коллективизма к частному человеку.

Глебов, одновременно чувствующавший притяжение дома на набережной и незримую преграду между ним и собой, «не очень-то охотно ходил в гости к ребятам, жившим в большом доме, не то что неохотно, шел-то с охотой, но и с опаской...» [13. Т. II: 379]. Причину

такого притяжения-отталкивания Жозефин Уолл справедливо видит в том, что Глебов «был вынужден расти в тени – буквальной и метафорической – угрожающих размеров дома на набережной», как следствие, «он завистлив и обижен той властью, которую он вменяет в вину его обитателям» [20: 48]. «Мелкота, крашенная желтой краской», которая видится с высоты номенклатурного строения, – это дом в Дерюгинском переулке, место обитания самого Глебова. В этом доме «ступени были выбиты», в квартире всегда стоял «многослойный керосиновый запах», здесь «всегда что-нибудь кипятилось в баке и всегда кто-нибудь варил капусту», «на досках стояли принадлежавшие разным жильцам тазы, корыта» [13. Т. II: 382], т. е. в этом локусе сконцентрированы приметы бедности и социальной неуспешности жильцов. **Дом на набережной** и **Дерюгинское подворье** – это два полюса повести, занимающие практически все художественное пространство, и, как точно отметил И.А. Дедков, в этом пространстве «мало воли, какого-то нейтрального простора, где просто живут, едят, пьют, смеются» [1: 224]. Первоначально повесть называлась «Софийская набережная», и в этом названии были соединены два антитетичных локуса: дом на набережной и дом в Дерюгинском переулке, последующее изменение названия свидетельствует о том, что Трифонов стремился заострить антитезу и обозначить роль дома на набережной как в судьбе страны, так и в судьбах главных героев. Подобно тому, как локус Глебова, «дерюгинское подворье» («дом немного кривой, с кое-где просевшей крышей, с четырьмя полуколонками на фасаде» [13. Т. II: 373]) находится *в тени* дома на набережной, герой вынужден быть в тени его обитателей и, главным образом, в тени друга-соперника Левки Шуленикова. *Стремление выйти из тени и занять место в доме на набережной* – движущие мотивы всех поступков Вадима Глебова, определяющие как развитие сюжета, так и метаморфозы художественного пространства произведения. Следует отметить, что в истории Глебова Москва ни разу не представлена как целостный топос, весь город для него сконцентрировался *в частном локусе – доме на набережной*. В истории повествователя, напротив, большой дом – лишь часть родного города, после изгнания уходящая на периферию пространства, *его локус – вся Москва*. Рассказывая о защите столицы в военное время, называя Москву «живым существом, которое нуждалось в помощи», повествователь намеренно уточняет, что «дом на набережной не входил в наш участок» [13. Т. II: 478–479].

Вадима Глебова привлекает дом на набережной, но не его обитатели («...ему вообще не очень нравились те, кто жил в большом доме» [13. Т. II: 374]), он использовал их как средство для достижения цели: завоевания пространства дома. Послевоенные

эпизоды повести наглядно демонстрируют, что Глебов следует не за всеми обитателями дома на набережной, а только за Левкой Шулениковым, который обосновывается в новом доме с матерью и новым отчимом. Как следствие «большой дом, так много значивший в прежней жизни Глебова – тяготил, восхищал, мучил и каким-то тайным магнитом тянул неодолимо, – теперь, после конца войны, отпал в тень» [13. Т. II: 403], т. е. дом на набережной временно занимает место Дерюгинского подворья – в тени, на периферии художественного пространства повести и в стороне от магистральной линии движения Глебова. «Реабилитация» дома как ключевого, судьбоносного пространства для главного героя происходит в тот момент, когда он выясняет, что одним из его преподавателей является профессор Ганчук, житель дома и отец одноклассницы и подруги детства Сони. Причем Глебов отдавал себе отчет в том, что «Соня его занимала слабо, но сам Ганчук был фигурой внушительной и <...> чрезвычайно ценной для него на первых порах» [13. Т. II: 403], однако именно бывшая одноклассница стала мостиком между студентом и профессором, ключом к профессорскому сердцу и к его квартире в доме на набережной. Глебов не просто возвращался, а «постепенно и заново <...> вползал в ауру большого дома» [13. Т. II: 405].

Непосредственный процесс присвоения героем дома на набережной начался с *локуса-двойника – дачи в Брускове*. Оставшись там наедине с Соней, Глебов «почувствовал, что все это может стать его домом», что «все эти пожелтевшие доски с сучками, войлок, фотографии, скрипящая рама окна, крыша, заваленная снегом, принадлежат ему!» [13. Т. II: 421]. Даже близость с Соней, впервые случившаяся именно на даче, воспринимается им как завоевание: «...в этом теле не было никакой тяжести, но оно принадлежало ему вместе со всем – со старым домом, елями, снегом» [13. Т. II: 422], т. е. *овладение телом* девушки для героя равнозначно *овладению домом*. Любовь Сони к Глебову бескорыстна и самодостаточна, ей не нужна дополнительная подпитка материальными благами, она не смущается бедностью, неустроенностью, не боится испытаний, и на фоне такого чувства надуманная «любовь» Вадима Глебова, в которой соединились холодный расчет и «молодое телесное беснование» [13. Т. II: 429], быстро обнаруживает полную несостоятельность. Разнонаправленные движения героев (Соня движется к дому – семейному очагу, Глебов – к дому, символизирующему власть и успех) приводят к внутреннему конфликту, быстро понятому Глебовым, но неосознанному Соней. Это внутреннее противостояние не переходит в открытый конфликт, Вадим решается на окончательный разрыв с Соней только тогда, когда происходит крушение могущества ее отца.



Профессор Ганчук, лишенный привычной среды обитания, отправленный «в областной педвуз, на укрепление периферийных кадров» [13. Т. II: 483] и, соответственно, сменивший привычный локус благополучия «дом на набережной» на неназванный периферийный локус, проводит аналогию между своим новым положением в пространстве, в обществе, в научном мире и локусом вечности из романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», представленным в виде «одной комнатки, эдак вроде деревенской бани, закоптелой, а по всем углам пауки» [2. Т. II: 265]. Ганчуку будущее, где все дозволено, также видится «темной комнатой с пауками», только «в ничтожном, житейском оформлении» [13. Т. II: 488]. Иносказательно профессор дает понять своему несостоявшемуся ученику и зятю, что не видит отличий между ним, Глебовым, и Родионом Раскольниковым: «...ведь, по существу, какая разница, топором или как-то иначе? Убивать или же тукнуть слегка, лишь бы освободилось место?» [13. Т. II: 488]. После крушения научного авторитета Ганчука, после поражения в правах его семьи Глебов уходит из дома на набережной, даже не попрощавшись с бывшей невестой: «...он сказал, что позвонит после занятий и придет вечером. Он больше не пришел в тот дом никогда» [13. Т. II: 490].

В финале повести Глебов – доктор филологических наук, выезжающий на конференции и конгрессы за рубеж, его новый локус – престижная квартира в кооперативном доме, заполненная антикварной мебелью. На наш взгляд, страсть героя к антиквариату – попытка воссоздать ауру комнат дома на набережной. Если жизнь Глебова – трудное и долгое восхождение к вершине с мелкими подлостями и крупными предательствами как формой платы за новую ступень в карьере, то жизнь Левки Шулепникова – это полет пустых салазок с ледяной горы [13. Т. II: 484], стремительное падение с вершины вниз. Шулепников – это своеобразный *герой-трикстер* («демонически-комический дублер культурного героя», который «наделается чертами плута-озорника» [10. Т. II: 26]), который на протяжении всего повествования меняет маски: приемный сын сотрудника сталинского аппарата Шулепникова – представитель золотой молодежи – мелкий футбольный администратор – подсобный рабочий мебельного магазина – привратник на монастырском кладбище, сменивший фамилию «Шулепников» на «Прохоров» (фамилию своего настоящего отца, реабилитированного посмертно).

Вопреки читательским ожиданиям, Трифонов сводит в финале повести не Глебова и Шулепникова (их встреча во дворе мебельного магазина и телефонный разговор после нее не имеют никакого продолжения: герои находятся в разных социальных слоях и движутся в разных направлениях), а Шулепникова и повествователя, причем действие эпилога разворачивается на территории Донского

монастыря в годовщину смерти Сони Ганчук (Трифонов впервые соединяет здесь все сюжетные линии повести – историю повествователя, Шулепникова и семьи Ганчук, исключая линию Глебова). Бывшие одноклассники, повествователь и Шулепников, не видят друг друга, так как их окружает тьма октябрьского вечера. Момент узнавания становится завершением встречи: после того, как герой-оборотень был назван детским прозвищем «Шулепа», он, подобно inferнальной силе, «исчез», оставив ворота кладбища открытыми [13. Т. II: 494]. Бросив свой *итоговый локус – кладбище*, Шулепников в финале повести приближается к *дому на набережной, локусу своего детства и юности*. Проезжая на троллейбусе через реку, герой «смотрел на приземистый, бесформенно длинный дом на набережной, горящий тысячью окон, находил по привычке окно старой квартиры, где промелькнула счастливейшая пора, и грезил: а вдруг чудо, еще одна перемена в его жизни?..» [13. Т. II: 494]. Надежда героя на возвращение иллюзорна, его движение в художественном пространстве повести – из дома на набережной в дом напротив телеграфа, затем к подмене дома временным проживанием в гостиницах и, наконец, к сторожке привратника на кладбище – свидетельствует о необратимости движения вниз, на дно жизни.

Отличительной чертой поэтики «московских» повестей является отсутствие в финале моральных сентенций, воплощенных в той или иной форме (внутренних монологов самих героев, сторонних оценок, прямого авторского высказывания). Вместо этого Трифонов подробно описывает изменения в жилищных условиях действующих лиц или их пространственные перемещения. Дмитриев («Обмен») становится владельцем новой просторной квартиры; переводчик Геннадий Сергеевич («Предварительные итоги») вместе с женой отправляется отдыхать на Рижское взморье; Ребров («Долгое прощание») переезжает на юго-запад, но благополучие героев мнимое: каждый из них решился на *обмен – сделку с совестью, предательство близкого человека, измену своему таланту*. Движение героев «московских» повестей в пространстве, причем как *целенаправленное движение в конкретный локус*, например, переезд Виктора Дмитриева в новую квартиру («Обмен»), «убеги» Сергея Троицкого в Васильково, Городец и в квартиру Дарьи Мамедовны («Другая жизнь»), «вползание» Глебова в дом на набережной («Дом на набережной»), так и *бесцельное движение куда-нибудь*, например, бегство Геннадия Сергеевича из Москвы («Предварительные итоги»), уход Реброва из дома Телепневых («Долгое прощание»), как правило, подменяет собой подлинное развитие и духовный рост героев. Некоторые центральные персонажи повестей Трифонова несут свой локус с собой, даже перемещаясь в пространстве (Геннадий Сергеевич, Гриша Ребров, Сергей Троицкий), другие подстраиваются под

тот локус, обладание которым ставят своей целью (Виктор Дмитриев, Ребров в эпилоге, Вадим Глебов).

Движение героев в художественном пространстве «московского» цикла происходит на фоне описания усиливающихся процессов урбанизации и стандартизации жизненной среды, поэтому финальным аккордом повестей Трифонова становится либо скупое сообщение о пространстве, отвоеванном городом у дачных просторов («дмитриевскую дачу в Павлинове, так же, как все окружающие дачи, недавно снесли и построили там стадион «Буревестник» и гостиницу для спортсменов» («Обмен») [13. Т. II: 64]), либо констатация тотальной урбанизации подмосковных территорий («Москва катит все дальше, через линию окружной, <...> вскрывает древние глины, вбивает туда исполинские цементные трубы, засыпает котлованы, сносит, возносит, заливает асфальтом, уничтожает без следа...» («Долгое прощание») [13. Т. II: 216]). В свете этих неотвратимых перемен особую ценность в глазах писателя приобретают уголки, подобные подмосковному селу Спасское-Лыково, где чудом уцелел дух дачной жизни: «...сосны бора стояли, заливной луг зеленел, и высоко на холме над рекою поверх сосен плыла стоймя колокольня спасско-лыковской церкви...» [13. Т. II: 359]. На наш взгляд, модель развития города, нивелирующего дачные окраины, вполне может быть спроецирована на судьбы героев Ю.В. Трифонова: безжалостность прогресса отчасти обуславливает прагматизм героев, живущих в эпоху урбанизации окружающей среды и тотального разобщения близких людей.

В целом следует отметить, что для «московского текста» Ю.В. Трифонова характерны пространственные оппозиции «город/дача», «центр/окраина», «город – дом/квартира – опрокинутый дом», а также лейтмотивы исчезновения и «убега». Геопозитические образы, формирующие художественное пространство «московских» повестей, выступают и как свидетели переломных моментов истории (дом на набережной), и как жертвы процесса урбанизации (дача Дмитриевых, дом Телепневых). Москва – центральный образ-топос всех повестей Трифонова 1960-70-х годов, на периферии которого существует топос «дача». Эти топосы формируют сюжетообразующую оппозицию «мир города/дачный мир», раскрывающую авторское видение социально-бытовой и духовно-нравственной сфер жизни мегаполиса: в соотношении городских и дачных пейзажей явственно ощущается недоверие Ю.В. Трифонова не к процессу урбанизации и городской культуре как таковым, а к формирующейся в новых условиях системе ценностей с «квартирным вопросом» во главе, а также выражается сомнение писателя в моральной состоятельности человека, порвавшего с природной средой.

### Список литературы

1. Дедков И.А. Вертикали Юрия Трифонова // Новый мир. – 1985. – № 8. – С. 220-235.
2. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Лексика, 1994.
3. Емец Т.В. Традиции Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова в творчестве Юрия Трифонова: дис. ... канд. филол. наук. – Куйбышев, 1986.
4. Замятин Д.Н. Метагеография: Пространство образов и образы пространства. – М.: Аграф, 2004.
5. Иванова Н.Б. Проза Юрия Трифонова. – М.: Сов. писатель, 1984.
6. Кабаков А.А. Стекло и серебро: Биография и вымысел в городской прозе Юрия Трифонова // Мир прозы Юрия Трифонова: сб. ст. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. – С. 45-50.
7. Левинг Ю. Власть и сласть («Дом на набережной» Ю.В. Трифонова) // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 75. – С. 258-290.
8. Магд-Соэп К. Де. Юрий Трифонов и драма русской интеллигенции. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1997.
9. Малыгина Н.М. Проблема «московского текста» в русской литературе XX века // Москва и «московский текст» в русской литературе XX века / ред.-сост. Н.М. Малыгина. – М.: Изд-во МГПУ, 2005. – С. 3-6.
10. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1997.
11. Пискунов В.М. Чистый ритм Мнемозины. – М.: Альфа-М, 2005.
12. Трифонов Ю.В. Как слово наше отзовется... / сост. А.П. Шитов; вступ.ст. Л.А. Аннинского; примеч. О.Р. Трифоновой, А.П. Шитова. – М.: Сов. Россия, 1985.
13. Трифонов Ю.В. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Художественная литература, 1985-87.
14. Трифонова О.Р. Дом на набережной: альбом / авт.-сост. О.Р. Трифонова, ред. Н.В. Виноградова. – М.: Совершенно секретно, 2005.
15. Фальчиков М. Юрий Трифонов – выход из социалистического реализма // Мир прозы Юрия Трифонова: сб. ст. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. – С. 82-91.
16. Чехов А.П. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Лексика, 1995.
17. Эльяшевич А. Город и горожане. О творчестве Юрия Трифонова // Звезда. – 1984. – № 12. – С. 170-185.
18. Gillespie D. Iurii Trifonov: Unity through time. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
19. Kolesnikoff N. Yury Trifonov: A Critical Study. – Ann Arbor: Ardis, 1991.
20. Woll J. Invented Truth. Soviet Reality and Literary Imagination of Iurii Trifonov. – Durham and London: Duke University Press, 1991.

# ЯЗЫК И ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ

УДК: 811.161.1

*Е. В. Грудева*<sup>1</sup>

## **Редукция и эллипсис приглагольных актантов в современном русском языке: вероятностный подход**

В статье приводятся новые данные, связанные с предложенным ранее разграничением трёх механизмов ненасыщения обязательных семантических валентностей глагола: редукция, эллипсис и компенсация. Особое внимание уделено критериям разграничения эллипсиса и редукции приглагольных актантов.

В опорой на выделенные критерии утверждается, что в русском языке высказывания с вершинным глаголом в формах 1-2 л. ед. и мн. ч. настоящего/будущего времени и пропуском подлежащего следует трактовать как эллиптические, а высказывания с вершинным глаголом в форме 2 л. ед. и мн. ч. императива и пропуском подлежащего как особый тип конструкций.

В качестве дополнительного аргумента в пользу такого решения предлагается рассматривать квантитативные данные, связанные с изучением частоты встречаемости соответствующих конструкций в условиях выраженности / невыраженности первого актанта (подлежащего).

The article contains new data connected with the earlier suggested differentiation of three mechanisms of unsaturation of obligatory semantic verb valencies: reduction, ellipsis and compensation. Special emphasis is given to the criteria for differentiation of ellipsis and reduction of adverbial actants.

In connection with this, it is stated that in Russian the utterances with the root verbs in forms of 1<sup>st</sup>-2<sup>nd</sup> person singular and plural, present/future tense, with absence of the subject, should be treated as elliptical, and the utterances with the root verb in the form of 2<sup>nd</sup> person singular and plural imperative, with absence of the subject, should be treated as constructions of a special type.

As an additional argument for such a decision we suggest considering quantitative data connected with the study of occurrence frequency of the corresponding constructions under conditions of an expressed/unexpressed first actant (the subject).

**Ключевые слова:** эллипсис, редукция, валентность, приглагольные актанты, корпус русского языка, вероятностный подход.

История изучения эллипсиса насчитывает не одну тысячу лет. Мнения в отношении эллипсиса прямо противоположные: от принятия до отрицания. Несмотря на длинную историю бытования этого термина в филологических работах, большую часть времени эллипсис был объектом риторических, а затем стилистически штудий.

---

<sup>1</sup> **Грудева Елена Валерьевна**, кандидат филологических наук, доцент, Череповецкий государственный университет.

Собственно на лингвистическую природу эллипсиса обратили внимание не так давно. Как отмечают исследователи [5], в современной литературе господствуют две тенденции в подходах к решению проблемы эллипсиса: своего рода «эллипсомания» (стремление неоправданно расширить это понятие) и «эллипсофобия» (попытка присвоить конструкциям с опущением компонентов статус особых – семантизированных – конструкций).

Среди центральных вопросов теории эллипсиса – вопрос о критериях эллиптичности. На наш взгляд, к числу основных критериев следует относить следующие: 1) факт наличия соотносимых конструкций (полных и неполных, или эллиптических), 2) соотносимые конструкции должны иметь одну и ту же семантическую и/или стилистическую интерпретацию.

В лингвистике XX века долгое время вслед за Ш. Балли и Р.О. Якобсоном было принято рассматривать эллипсис как нулевой знак. Р.О. Якобсон в статье «Нулевой знак» предлагает следующее определение эллипсиса: «Мы склонны понимать эллипсис... как “подразумевание” анафорических элементов, которые “репрезентируют” контекст, или же дейктических элементов, которые “презентируют” ситуацию». И далее: «...эллипсис – это *нулевой анафорический (или дейктический) знак*» [18: 227].

Существует и более широкое понимание синтаксического нуля. Так, П. Адамец вводит понятие значимого нуля как родового для принципиально различных явлений эксплицитного отсутствия некоторого компонента смысла в предложении. Значимым нулём П. Адамец называет и случаи контекстного и конситуационного эллипсиса, и сигналы референциальной неопределённости, и результаты так называемого «контроля» референции членов зависимых предикаций членами главных предикаций типа *Я попросил Галю завтра позвонить* [19].

В то же время имеются работы, в которых последовательно проводится различие между нулевой единицей и эллипсисом. В частности, А.П. Сквородников отмечает: «Опора главным образом на сочетательные возможности словоформ, недостаточно строгий учёт характера соотносительности развёрнутой и неразвёрнутой конструкций в системе языка ведёт к смешению таких разных синтаксических явлений, как эллипсис и нулевой синтаксический член (компонент)» [15: 121]. Далее автор цитаты рассматривает пример: *От вас, видимо, никуда не денешься*, отмечая, что в этом предложении «...позиция подлежащего не может быть восполнена ни синтаксически, ни парадигматически без перевода предложения в иной грамматический разряд со своим собственным грамматическим значением, а это как раз свидетельствует о том, что в предложениях

такого рода мы имеем не факультативное, а обязательное, причём грамматически значимое отсутствие подлежащего, т. е. нулевое подлежащее» [15: 121–122]. Та же мысль высказывалась Т.В. Булыгиной и А.Д. Шмелёвым [2: 110].

Различие между нулём и эллипсисом проводится также в работах В.Б. Касевича, ср.: «Эллипсис – тоже отсутствие некоторой единицы. <...> эллипсис возникает в ситуации выбора: единицу, элемент можно опустить, получив эллипсис, но можно и не опускать» [8: 205]. В цитируемой работе так же, как и в указанной ранее статье А.П. Сковородникова, в обобщённо-личных предложениях предлагается усматривать нулевые единицы: «Дейктические нулевые местоимения (местоимения с нулевым экспонентом) в русском языке, прежде всего, представлены в неопределённо-личных и обобщённо-личных конструкциях наподобие *Здесь не курят* или *Едешь, бывало, по Невскому...* Здесь есть позиция, которая остаётся незаполненной, в известном смысле налицо обязательный состав конструкции, позицию невозможно заполнить другим элементом, и, наконец, есть специфическая семантика, которая передается именно данным местоимением. Это местоимение входит в систему языка “на равных” с прочими» [8: 207].

Известно, что правила эллипсиса (т. е. *что* и в какой ситуации может быть опущено) не универсальны, а варьируют от языка к языку (ср., например, затруднённость или невозможность опущения первого актанта в современных германских языках и распространённость этого явления в славянских языках). В литературе отмечается, что «причины противопоставленности языков применительно к возможностям опущения I актанта (и других синтаксем) неясны. По-видимому, важны степень флективности, развитость согласования, поскольку личные формы глагола облегчают восстановление информации о типе I актанта (в некоторых языках также и других синтаксем, обычно II актанта), что способствует эллиптированию. Но они не могут объяснить всего, так как не обнаруживается взаимно-однозначного соответствия между указанными характеристиками и возможностями эллипсиса» [10: 67].

Понятие полной/неполной конструкции опирается на понятие обязательной (семантической) валентности. Известно, что нет полного изоморфизма между семантическим и синтаксическим компонентами языка. Причины отсутствия на поверхностно-синтаксическом уровне компонентов, соответствующих обязательным семантическим валентностям, т. е. актантов, могут быть различны.

Нами было предложено различать три механизма «незаполнения пустых мест»: 1) эллипсис; 2) редукция; 3) компенсация [3, 4 и

др.]. **Эллипсис** в нашем понимании – это контекстное или ситуационное *опущение* тех или иных элементов высказывания, которые могут быть восстановлены; при этом общий смысл высказывания, соответствующего конструкции с эллипсисом, с одной стороны, и соответствующего конструкции без него – с другой, должен быть одним и тем же.

**Редукцией** мы называем языковую ситуацию *запрета* на синтаксическое выражение того или иного (семантического) аргумента. «Запрет» проявляется, в частности, в том, что при восстановлении на поверхностном уровне подразумеваемого актанта мы получаем либо неприемлемое в данном языке высказывание, либо принципиально иной тип конструкции. Иначе говоря, в случае действия механизма редукции у носителей языка нет такого выбора, какой есть в ситуации эллипсиса.

Наконец, **компенсация** – это ситуация *замещения* места актанта сирконстантом, в результате чего происходит полное или частичное снятие неполноты высказывания [подробнее о такого рода эффекте компенсации см. также 6, 9].

В дальнейшем изложении мы будем вести речь только об эллипсисе и редукции приглагольных актантов, при этом рассмотрению подлежит прежде всего вершинный глагол. Обратимся к фактам редукции в русском языке. Действие механизма редукции в русском языке усматривается нами в императивных высказываниях, где наложен запрет на синтаксическое выражение первого актанта (в данном случае мы оставляем в стороне периферийные типы императивных высказываний наподобие *Ты иди, а я ещё подожду.*), а также в ряде высказываний с вершинным инфинитивом. С действием механизма редукции мы склонны связывать описание и так называемых обобщённо-личных, неопределённо-личных предложений, где также (без изменения смысла) не может быть выражен первый актант. Кроме того, к действию механизма редукции нами приписаны некоторые случаи *ad hoc*; в их числе известные примеры с фактитивными глаголами оснащения, типа *подковать, переплести, покрасить*, где третья (семантическая) валентность связана со средством оснащения и не может быть насыщена в силу того, что данное «место» поглощено глагольным значением. Как представляется, впервые это явление было показано в работах С.Д. Кацнельсона, который предлагал обращать внимание на «скрытые» грамматические особенности глагольного значения [см., например, 11, 12, 13 и др.].

Обратимся к рассмотрению высказываний с пропуском первого актанта (подлежащего) и вершинным глаголом в форме 1-го лица



ед. и мн. ч. Такого рода высказывания трактовались в русистике в рамках традиционной типологии односоставных глагольных предложений как особый тип – определённо-личные предложения. Выделение определённо-личных предложений в качестве особого класса *полных* односоставных предложений, безусловно, связано с опорой на морфологическую форму глагола. Следует заметить, что на опасность смешения морфологии и синтаксиса, опасность подмены синтаксиса морфологией в свое время указывали такие теоретики, как Л.В. Щерба и А.А. Холодович [16; 17. Т. I].

Как уже отмечалось, действие механизма эллипсиса проявляется в том, что операция опущения / вставки соответствующего актан-та не приводит к изменению семантики конструкции. В этом смысле, в отличие от неопределённо-личных, обобщённо-личных и безличных предложений, конструкции, называемые «определённо-личными *полными* предложениями», таковыми не являются. Ср. замечание В.Б. Касевича: «...в русской грамматической традиции высказывания наподобие *Еду в Москву* обычно трактуются в качестве полных, в то время как *Едет в Москву* – в качестве неполных. Скорее всего, такое различие объясняется чисто семантическими причинами: при глаголе 1-го л. ед. ч. возможно одно-единственное подлежащее – я, в то время как при глаголах 3-го л. семантических типов подлежащего, которые могут заполнить соответствующую позицию, – бесконечное множество, границы которого определяет лишь грамматика. Именно поэтому высказывания с глаголом 1-го л. воспринимаются как гораздо более определённые, семантически завершённые. С грамматической же точки зрения нет противопоставленности высказываний с глаголами разных лиц. Все они являются эллиптическими» [8: 205]. Ср. в другой работе В.Б. Касевича: «...закономерности опущения не связаны, как иногда полагают, с наличием / отсутствием личного спряжения в глаголе: в испанском и итальянском оно присутствует, но отсутствие личного спряжения... не препятствует широкому опущению местоимённых (и субстантивных) актантов в древнекитайском» [7: 225].

Традиция выделения определённо-личных предложений, по всей видимости, восходит к акад. А.А. Шахматову. Несмотря на то, что в современных академических грамматиках русского языка такой тип односоставных предложений отсутствует, большинство вузовских и школьных учебников русского языка последовательно выделяют определённо-личные предложения в качестве особого класса полных предложений. Эта традиция проникла и существует до сих пор в описаниях других славянских языков, см., например, работу И. Недева, посвящённую односоставным предложениям в совре-

менном болгарском языке [14]. В этой работе автор, ссылаясь на А.А. Шахматова, выделяет блок сказуемо-бесподлежащих односоставных предложений, в который помещает определённо-личные, неопределённо-личные, обобщённо-личные, безличные и указательные предложения. Говоря об определённо-личных предложениях, автор отмечает, что отсутствие местоимённого подлежащего не вызывает ни структурной, ни семантической неполноты таких предложений, так как необходимая информация о носителе действия содержится в глагольных окончаниях.

Какие аргументы, кроме действия указанного выше семантического критерия (тождественность семантики полной/эллиптической конструкций), можно было бы привести в защиту решения считать высказывания с пропуском первого актанта типа *Люблю грозу в начале мая...* эллиптическими, а императивные конструкции типа *Принеси мне воды* как высказывания с редукцией (а не эллипсисом!) первого актанта?

Представляется, что в качестве дополнительного аргумента в пользу такого решения могут выступить количественные наблюдения за встречаемостью соответствующих конструкций (с пропуском первого актанта и, наоборот, с эксплицитно выраженным первым актантом) в текстах. Ср. по этому поводу замечание А.Н. Баранова: «С системной точки зрения в русском, английском и латинском языках имеется форма именительного падежа единственного числа личных местоимений. Однако в английском языке при глаголе эта форма местоимения практически всегда необходима, в русском – местоимение в этих случаях обычно представлено, а в латыни – как правило, отсутствует. Отсутствие достоверных количественных данных об этих языковых явлениях делает структурное описание явно недостаточным» [1: 39; курсив мой – Е.Г.].

Обратимся к данным, полученным на материале корпуса русского литературного языка ([www.narusco.ru](http://www.narusco.ru)). К моменту обращения объем корпуса представлял чуть более 1 млн словоупотреблений. Для поиска в корпусе нами были выбраны высокочастотные глаголы (всего 89) трех валентностных классов, относящиеся к разным лексико-семантическим группам; анализу подверглись все контексты, включающие указанные глаголы в вершинной позиции.

Приведем данные по нескольким произвольно выбранным глаголам (*таблица*). В таблице представлена частота встречаемости вершинных глаголов в формах 1-2 л. ед. и мн. ч. настоящего/будущего времени, а также 2 л. ед. и мн. ч. императива, при этом особо обращается внимание на присутствие/отсутствие первого актанта (подлежащего).

Частота встречаемости глагольных форм  
с учетом выраженности/невыраженности подлежащего

Слово	1л ед.ч. наст./буд.		1л мн.ч. наст./буд.		2л.ед.ч. наст./буд.		2л мн.ч. наст./буд.		2л. ед.ч. императ.		2л. мн.ч. императ.	
	я	∅	мы	∅	ты	∅	вы	∅	ты	∅	вы	∅
Идти	24	17	-	-	-	-	9	2	-	-	-	-
Направить	-	-	-	-	-	-	-	-	0	2	-	-
Объяснять	5	1	-	-	-	-	2	0	-	-	-	-
Показывать	-	-	1	2	1	0	1	0	1	3	0	1
Проходить	-	-	-	-	-	-	-	-	0	6	1	10
Прийти	11	11	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Приходить	5	5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Решить	2	0	2	1	-	-	1	1	0	1	-	-
Смотреть	23	18	-	-	13	12	-	-	-	-	-	-
Создать	-	-	1	1	1	0	-	-	0	1	-	-
Спросить	0	5	1	2	-	-	2	2	2	5	0	9
Существовать	-	-	4	0	-	-	-	-	-	-	-	-
Упасть	1	1	1	0	-	-	-	-	-	-	-	-
Сумма	71	58	10	6	15	12	15	5	3	18	1	20

Как видим, в высказываниях с вершинным глаголом в формах 1-2 л. ед. и мн. ч. настоящего/будущего времени отчетливо преобладают случаи выраженности первого актанта. Ср. примеры: *Только поисками я и **объясняю** столь длинный список медработников...; Я ж вам **объясняю**: человеку худо...; Мы **показываем** землякам хотя бы символическую поддержку, показываем, что Дон и Россия с ними; Но **решу я** сразу, категорично... и никаких!; Пойду **выплюсь**, а завтра после работы я у тебя, и **мы всё решим**; Тебе не о чем беспокоиться, **мы создадим** вам все условия: отдельная комната, я ни во что не буду вмешиваться.*

В то же время пропуск первого актанта в высказываниях с вершинным глаголом в формах 1-2 л. ед. и мн. ч. настоящего/будущего времени тоже не редкость, хотя число таких случаев все же меньше, чем число случаев с эксплицитно выраженным подлежащим. См. примеры с пропуском первого актанта: ***Объясняю**: друг и товарищ; Значит, **показываем** в пять?; Если **решим** – привози деньги...; И если всё-таки **решите**...; Когда надо будет – **спрошу**; Хотите, на колени **упаду**?*

Прямо противоположная ситуация наблюдается в высказываниях с вершинным глаголом в формах 1-2 л. ед. и мн. ч. императива: здесь отчетливо преобладают высказывания с пропуском первого

актанта, причем высказывания с эксплицитно выраженным подлежащим встречаются крайне редко. Ср., с одной стороны: *Вразуми и направь...*; *Ну, показывайте ваш объект*, – сказала Алька; – *Пройдите*, – заглядывая в бумаги, сказал дежурный; *Решите*, пожалуйста, этот вопрос; *...ответил как-то опасно: мол, не знаю, спросите у главы банка. И: А об этом ты его сам спроси; Ты своё законченное высшее другим показывай*, – с другой.

Таким образом, опираясь на количественные данные, мы можем сделать вывод о том, что в современном русском языке вероятность эксплицитной выраженности первого актанта (подлежащего) в высказываниях с вершинным глаголом в формах 1-2 л. ед. и мн. ч. настоящего/будущего времени все же довольно высокая (более 50 %), в то время как в императивных высказываниях первый актант, как правило, отсутствует.

В совокупности с двумя другими названными выше критериями (прежде всего семантическим) количественные оценки встречаемости «бесподлежащих структур» в текстах позволяют говорить о том, что в первом случае (который долгое время русисты называли особым типом *полного* односоставного предложения) говорящий на русском языке имеет возможность выбрать, употреблять ли ему высказывание с подлежащим или без него; во втором же случае (в собственно императивных высказываниях) выбора у говорящего практически нет: он должен строить высказывание без подлежащего.

Результаты применения указанных критериев и приводят нас к необходимости утверждать, что особого типа полных определенноличных предложений в современном русском языке нет; во всех высказываниях такого рода мы имеем дело с эллипсисом. В императивных же высказываниях отсутствие первого актанта обусловлено действием механизма редукции (а не механизма эллипсиса).

#### Список литературы

1. Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику. – М., 2003.
2. Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Синтаксические нули и их референциальные свойства // Типология и грамматика. – М., 1990.
3. Грудева Е.В. Избыточность и эллипсис в русском письменном тексте. – Череповец, 2007.
4. Грудева Е.В. Экспериментальное изучение валентности русского глагола. – Вестн. Оренбургск. гос. ун-та. – 2002. – № 6.
5. Зеликов М.В. Компрессия как фактор структуры и функционирования иберороманских языков. – СПб., 2005.
6. Касевич В.Б. Арабские глагольные породы и системные связи семантики каузатива // Африка: общества, культуры, языки: материалы выездной сес. Науч. совета [по проблемам Африки], сост. в Санкт-Петербурге (май 1996) /отв. ред. И.В. Следзевский, Д.М. Бондаренко. – М., 1998.
7. Касевич В.Б. Буддизм. Картина мира. Язык. – 2-е изд. – СПб., 2004.

8. Касевич В.Б. Нули, эллипсис, etc. // Теоретические проблемы языкознания: сб. ст. к 140-летию кафедры общ. языкозн. филол. фак-та Санкт-Петербургского гос. ун-та /гл. ред. Л.А. Вербицкая. – СПб., 2004.
9. Касевич В.Б. Сирконстанты и определения: синтаксис и семантика // Междунар. конф. «Категории глагола и структура предложения» (Санкт-Петербург, 28–30 мая 2001 г.): тезисы докл. – СПб., 2001.
10. Касевич В.Б. Типология правил и эллипсис // Всесоюзная конференция по лингвистической типологии: тезисы докл. – М., 1990.
11. Кацнельсон С.Д. К понятию типов валентности // Вопр. языкознания. – 1987. – № 3.
12. Кацнельсон С.Д. Типология языка и речевое мышление. – 2-е изд. – М., 2002.
13. Кибардина С.М. Валентность немецкого глагола: автореф. дис.... д-ра филол. н. – Л., 1988.
14. Недев И. Едносъставните изречения в съвременния български книжовен език. – С.: Наука и изкуство, 1985.
15. Сковородников А.П. О критерии эллиптичности в русском синтаксисе (по материалам совр. сов. лингвистич. лит.) // Вопр. языкознания. – 1973. – № 3.
16. Холодович А.А. О второстепенных членах предложения (из истории и теории вопроса)// Холодович А.А. Проблемы грамматической теории. – Л., 1979.
17. Щерба Л.В. Избранные работы по языкознанию и фонетике: в 2. т. – 2-е изд. – Пб., 2002.
18. Якобсон Р.О. Нулевой знак // Якобсон Р.О. Избр. работы. – М., 1985.
19. Adames P. Семантическая интерпретация «значимых нулей» в русских предложениях // Язык и стих в России: сб. в честь Дина С. Ворта к его 65-летию. – М., 1995.

УДК: 811.161

***Н. В. Гагарина<sup>1</sup>***

### **Этапы развития глагольных форм в детской речи**

Данная статья предлагает периодизацию развития глагольных форм при усвоении русскоязычными детьми родного языка и рассматривает уже имеющиеся периодизации становления грамматики родного языка. Предлагаемая схема периодизации развития глагольных форм и всей грамматической системы языка ребенка строится, главным образом, на основе критериев, связанных с описанием уровня развития глагольного формообразования и лексики, и учитывает опыт предыдущих периодизаций. Автор исследования придерживается вербоцентристской позиции, признавая за глаголом доминантное положение в структуре предложения и в целом в грамматической системе. Кроме того, глаголу приписывается роль катализатора в развитии всей грамматической системы. Поэтому периодизация развития глагольных форм и в целом грамматика глаго-

---

<sup>1</sup> **Гагарина Наталья Владимировна**, кандидат филологических наук, Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена.

ла строится на основе рассмотрения изменений в развитии значений грамматических категорий глагола, выраженных глагольными формами.

This research offers a periodization of the acquisition of verbal forms by Russian-speaking children. It discusses the existing periodizations of the first language acquisition of grammar. The proposed periodization of the development of verbal forms, in particular, and of the grammar system, in general, is based on the development of verbal inflection and derivation. The author of research follows the *verbocentral* position, where the verb is considered to play the main role in the first language acquisition of grammatical system. Therefore the periodization of the acquisition of verbal forms and, as a whole, of the verb grammar is based on the consideration of changes in development of grammatical categories of the verb expressed by verbal forms.

**Ключевые слова:** онтогенез, детская речь, глагольные формы, этапы.

Детская речь – от начала вербальной деятельности примерно в полтора года и до трех лет, когда основы грамматической системы родного языка считаются в основном усвоенными, – представляет собой стремительно развивающуюся систему. Так, в период так называемого лексического взрыва дети усваивают примерно слово в час. Одного употребления слова, которое услышал ребенок, уже достаточно, чтобы это слово было им усвоено (см. работы по так называемому периоду *fast mapping*, например). Такое стремительное развитие речи и усвоение принципов категоризации внеязыковой действительности привлекает интерес исследователей, которые выстраивают периодизации развития детской речи и выделяют общие принципы поступательных процессов усвоения родного языка.

В данном исследовании рассматривается несколько периодизаций, построенных на анализе развития глагольной парадигмы и/или компонентной структуры предложения (а также грамматических категорий глагола) и предлагается выделять четыре этапа в развитии глагольных форм и в целом грамматической системы в речи русскоязычных детей.

В настоящее время отечественные исследователи опираются на периодизацию А. Н. Гвоздева, разработанную еще в 40-е годы и подтвержденную всем ходом дальнейших отечественных и зарубежных исследований. Представляется естественным, что за полвека изучения детской речи были внесены некоторые поправки и уточнения в определения этапов развития детской речи, однако основная структура и смысловая наполняемость периодизации остались практически неизменными. А. Н. Гвоздев [1] выделял три основных периода в развитии грамматики, которые соотносятся с развитием глагольных форм:

- период предложений, состоящих из аморфных слов-корней. Этот период подразделяется А.Н. Гвоздевым на два этапа: этап однословных предложений (от 1;03 до 1;08) и этап

предложений из нескольких (в основном двух) слов (от 1;08 до 1;10). В настоящее время используются термины – этап однословных высказываний (голофраз) и этап двусловных высказываний. С. Н. Цейтлин, не подвергая критике сущность этого периода, приводит его более точную характеристику: «в аморфных словах, используемых в данный период, отсутствует членение на основу и формообразующие аффиксы, нет элементов, маркирующих форму; нет, следовательно, и морфологических форм как таковых», данный период она предлагает называть *доморфологическим*;

- период «усвоения грамматической структуры предложения». В этом периоде А. Н. Гвоздевым выделяется три периода, связанных с *формированием первых форм* (от 1;10 до 2;01), когда встречаются как морфологически расчлененные слова, так и слова-корни; с *использованием флексий для выражения синтаксических связей слов* (от 2;01 до 2;03), когда предлоги и союзы еще не используются ребенком для выражения грамматических значений; с *усвоением служебных слов для выражения синтаксических отношений* (от 2;03 до 3;00). В целом данный период характеризуется началом действия словоизменительных механизмов, появлением все большего количества грамем и усложнением комбинаций различных словоформ. Не оспаривая сущность данного периода, С.Н. Цейтлин, однако, отмечает, что такое определение «не представляется удачным, так как фиксирует внимание только на синтаксическом строе речи», и предлагает следующее название: период «овладения морфологией на уровне системы»;
- период «усвоения морфологической системы русского языка, характеризующийся усвоением типов склонения и спряжения (от 3;00 до 7;00)».

С. Н. Цейтлин предлагает внести некоторое уточнение в название: период «усвоения морфологической нормы». Действительно, этот самый протяженный по времени период характеризуется освоением не только регулярных средств выражения морфологических и грамматических значений, а также наиболее частотных морфологических форм, но и наиболее редких, факультативных форм и правил, существующих в языке.

С периодами, разделяющими однословные и двусловные высказывания, соотносятся и «соображения по поводу различных стадий становления системы глагольных форм» Ю. А. Пупынина [2: 86]. Исследователь разделяет описываемые им записи спонтанной речи Филиппа на три периода на основе гипотезы о *формах-посредниках*, формах, которые включают в себя «элементы содержания других форм глагольной парадигмы, еще не усвоенной ребенком» [3: 102]. Периоды подразделяются, с учетом биологического возраста ребенка, следующим образом: с возраста 1;04.04 до возраста 1;07.11, с

возраста 1;07.12 до возраста 2;00.03 и с возраста 2;00.04 до возраста 2;06.26. При этом первые два периода примерно соответствуют границе между однословными и двусловными высказываниями. Что касается глагольных форм, то «в течение первого периода формируется глагольная протосистема, состоящая из императива и инфинитива» [3: 102]. В течение второго периода происходит постепенное усвоение форм настоящего, прошедшего и будущего времен. В данный период еще присутствуют *формы-посредники*. Последний, третий период характеризуется «достраиванием» системы глагольных форм детской речи до конвенциональной системы взрослой речи.

В англоязычной литературе последних лет оживленно дискутируется вопрос о наличии общих для различных языков фаз онтогенетического развития [12: 3]. Обсуждается наличие первичной самой общей стадии, когда еще грамматическая система родного языка не начала оказывать воздействие на язык ребенка, но когда уже ребенок начинает вербализовать явления окружающего мира (так называемые *grammaticizable notions, general stage*) и использовать первые преморфологические операции. Выделяются последующие стадии поступательного развития грамматических форм по пути их дифференцирования.

Мы также обратились к двум наиболее распространенным периодизациям, на которые опираются зарубежные исследователи детской речи. Так, Д. Инграм [9], представляя традиционный взгляд лингвистов на развитие грамматической системы языка, выделяет следующие – сопоставимые с этапами А. В. Гвоздева – периоды (или этапы):

- этап однословных высказываний (*single word utterances*) – примерно от первого года жизни до полутора лет,
- этап первых словесных комбинаций (*the first word combinations*) – примерно от полутора до двух лет,
- этап простых и комплексных, сложных предложений (*simple and complex sentences*) – третий год жизни. Примерно к концу последнего этапа ребенок уже усваивает основные закономерности грамматической системы языка.

Вторая, более современная, периодизация Д. Инграма и его коллег заслуживает особого внимания, так как она строится исключительно на анализе глагола и его форм, на понятии глагольной парадигмы]. Д. Инграм и его коллеги предлагают выделять стадии голофраз, первых комбинаций слов (доглагольный период), первых комбинаций глаголов (эта стадия состоит из двух подстадий, различающихся количеством комбинаций различных глаголов) и первых парадигм. Первая стадия *голофраз* характеризуется небольшим количеством первых слов, не имеющих еще в своем составе глаголов. Эти первые слова служат ребенку опорным пунктом для развития частей речи и их общих значений. На второй стадии – *первых ком-*



*бинаций слов* – дети учатся объединять слова в категории (по-видимому, автор имеет в виду части речи), которые обозначают группы зарождающихся синтаксических отношений, например, действие-объект, действие-действие, позессор-позессум. На третьей стадии – *комбинаций слов с глаголами* – значительно возрастает количество глагольных сочетаний. Данный процесс сопровождается увеличением разнообразия используемых глагольных лексем, и в словосочетаниях детей глагол получает ведущую роль, что в конечном итоге ведет к краеугольному принципу речевого развития: активизируется механизм *цепной поддержки распознавания значений (bootstrapping)*. Четвертая стадия – *первых парадигм* – характеризуется количественным накоплением глагольных лексем и появлением рядов спрягаемых форм, начинающих формировать глагольную парадигму. Эта стадия наиболее протяженная по времени и подразделяется на подстадии, длина которых может быть разной у каждого конкретного ребенка.

В проекте «*Пре- и протоморфология в детской речи*» разрабатываются универсальные для типологически разных языков критерии перехода к нормативной разговорной речи. В рамках данной периодизации выделяются три этапа становления глагольных и (именных) категорий на самых ранних этапах онтогенеза в языках различного морфологического строя.

Первый период называется преморфологическим. В данный период дети используют в своей речи так называемые экстраграмматические операции. Это операции, которые являются предвестниками морфологических правил и производятся детьми в самом начале вербальной деятельности, например, редупликации *бах-бах*, бленды (сложение частей корней) *пиццеранте* (итал.) от *pizzeria* и *restorante* (итал.). Кроме того, в этот период в речи детей не встречается регулярных рядов противопоставленных форм, т. е. формы *горит* и *гореть* являются воспроизведенными, а не самостоятельно сконструированными (следовательно, мы не можем говорить о продуктивности).

В следующий – протоморфологический – период начинается построение парадигмы глаголов, возникают продуктивные личные формы глагола, формы прошедшего и будущего времени. Развивается парадигма имен существительных. Показателем перехода к протоморфологическому периоду является употребление детьми трех *финитных* (имеются ввиду личные формы глагола и формы прошедшего времени) форм одного и того же глагола, так называемая *минипарадигма* (полное определение *минипарадигмы* и ее функционирование в различных языках).

Последний период, так называемый период *правильной морфологии*, приближается по своим характеристикам к разговорному языку взрослых. Критерии перехода к нормативной речи находятся в настоящее время в стадии разработки.

Приведенные выше (общие) периодизации усвоения детьми грамматики родного языка не противоречат друг другу, хотя акцент в них делается на разные стороны усвоения языка. Более того, основные результаты периодизаций, предпринятых в разное время и осуществленных на материале различных языков, дополняют и иногда даже повторяют друг друга: это касается, например, становления личных форм глагола, форм вида и времени.

Предлагаемая нами схема периодизации развития глагольных форм и всей грамматической системы ребенка строится, главным образом, на основе критериев, связанных с описанием уровня развития глагольного формообразования и лексики, и учитывает опыт предыдущих периодизаций. Автор исследования придерживается вербоцентристской позиции, признавая за глаголом доминантное положение в структуре предложения и в целом в грамматической системе. Кроме того, мы приписываем глаголу роль катализатора в развитии всей грамматической системы. Поэтому периодизация развития глагольных форм и в целом грамматики глагола строится на основе рассмотрения изменений в развитии значения и формы грамматических категорий глагола.

Схема показывает четыре периода развития грамматических категорий: 1) доглагольный, 2) период аналогий (формовоспроизводство), 3) период развития продуктивности (формопроизводство), 4) усвоение грамматической нормы.

Схема. Периоды развития грамматических категорий



Первый период – доглагольный – длится около семи–восьми месяцев, с начала осмысленного называния явлений окружающей действительности до момента появления первых глагольных форм. На данном этапе дети широко используют звукоподражания для обозначения перцептивно воспринимаемых явлений окружающей действительности. В самом начале этого периода ребенок еще не может обозначить компоненты называемой им ситуации и обозначает звукоподражанием всю ситуацию целиком. Данный период характеризуется еще и тем, что коммуникативные намерения ребенка понятны главным образом взрослым, непосредственно с ними общающимся в силу того, что в детской речи отсутствует «фонетическая нормативность», т. е. в детских словах не всегда бывает легко узнать взрослый эквивалент. Поэтому, чтобы определить значение речевой продукции ребенка, нам очень важен, особенно на этом этапе, внимательный и точный комментарий взрослых, общающихся с ребенком. Таким образом, ребенок обращает внимание на значение и выражает его доступным ему языковым материалом, что согласуется с мыслью М. Томазелло о «первичности функций» [13: 28].

Продолжительность второго периода (формовоспроизводство) – от одного до двух–двух с половиной месяцев, с момента появления первых глагольных форм до начала самостоятельного конструирования (как минимум трех «разноосновных») контрастных форм в составе предложения с субъектом. В данный период количество звукоподражаний в предикативной функции резко сокращается, а количество глагольных предложений неуклонно возрастает. Наблюдается первый слабый скачок (мы называем его «начальный») в количестве продуцируемых детьми глагольных предложений. Дети активно включают в лексикон все новые и новые глаголы. Среди новой глагольной лексики на данном этапе основную часть составляют глаголы несовершенного вида. Это, в основном, глаголы деятельности. Основа этих глаголов не осложнена семантически-комплексными аффиксами, морфемный состав этих глаголов проще, чем глаголов СВ. В данный период уже возникают префиксальные глаголы, однако значение префикса еще не осмысливается как нечто самостоятельное, вне связи с конкретным глаголом (так же, как и не членится основа с формообразовательными суффиксами). Количество контекстно-правильных глагольных форм составляет вначале больше половины. В основном, это «флективно-нерасчлененные» формы, не конструируемые ребенком самостоятельно, а воспроизведенные на основе запомненных и извлеченных из инпута форм. Контрастные ряды форм состоят из инфинитива или императива и 3-го лица настоящего времени (для глаголов несовершенного вида) или прошедшего времени (для глаголов совершенного вида).

Глагольная парадигма еще не только не сформирована, но даже и не начала формироваться. Все формы, даже контрастные, воспроизводятся; нет навыка образования форм от двух основ.

Третий период – начало активного формопроизводства – характеризуется взрывом в усвоении глагольной лексики и усложнением компонентной структуры глагольных предложений. Продолжительность этого периода – около двух месяцев, с начала конструирования противопоставленных форм до появления ранее не реализованных категорий (1-го и 2-го лица мн. числа), всех форм «малой парадигмы» глагола, до начала свободного оперирования абстрактными морфологическими операциями. Этот период, по-видимому, самый важный в процессе усвоения грамматических форм и морфологических категорий глагола. Начало и конец этого периода различаются наиболее сильно по отношению к крайним точкам других периодов. Так, в начале третьего периода ребенок еще только приступает (начинает пробовать) к формообразованию, а к концу – овладевает свободным навыком формообразования и начинает активное слово- и формотворчество. Количество глагольных предложений увеличивается до нормативного (что составляет примерно 20 %) и в дальнейшем практически не возрастает. Появление новых лексем становится более плавным, резких скачков в развитии лексикона не наблюдается. Возникают и множатся видовые пары, увеличивается не только их количество, но и тип (мы имеем в виду тип префиксации или суффиксации, при помощи которых образована та или иная видовая пара). Появляются приставочные глаголы морфемно-характеризованных способов действия и возникают глагольные синонимы, более точно передающие семантику обозначаемого действия. В связи с началом самостоятельного конструирования форм и «вплетения» их в синтаксическую структуру предложения начинает возникать неверное согласование. Остается еще достаточно большим влияние личных форм глагола, употребляемых взрослым при обращении к ребенку, на детскую форму. Так как ребенок еще не совсем свободно оперирует навыком конструирования глагольных форм, часто встречаются примеры повторения форм из реплик взрослого, которые не согласуются с подлежащим в предложении ребенка. Возникают первые аналитические формы: будущее с глаголами несовершенного вида и конструкции с модальными глаголами типа *хочу + инфинитив*.

В третий рассматриваемый период онтогенеза накопившиеся лексемы и ряды противопоставленных форм начинают организовываться в систему. Глагольные лексемы, которые были усвоены в предыдущие месяцы, пополняют ряды новыми формами, расширяется также состав форм. Отличительной чертой этого периода является процесс перерастания количества накопленных форм путем

формовоспроизводства в качество – мы имеем в виду, что формы начинают производиться на основе усваиваемых категорий. Этот процесс мы и называем появлением признаков системы. Однако еще не весь спектр конвенциональных форм и значений представлен в данных детской речи. Так, если мы можем говорить об усвоении детьми форм 3-го лица единственного числа, формы 2-го лица вообще еще не встречаются, а глаголы 1-го лица еще очень редки. При таком положении дел категория лица в детской речи на данном этапе содержательно отличается от категории лица в нормативном языке тем, что она является представленной только подгруппой форм 3-го лица. Отметим, что хотя подгруппа этих форм соотносится по содержанию и оформлению с конвенциональной речью, она не может быть идентична нормативной категории 3-го лица, так как для полноценного усвоения категории лица не хватает одного компонента – форм 2-го лица и части другого компонента – 1-го лица. Тем не менее с этого периода формовоспроизводство в области категории лица и числа постепенно начинает уступать место формопроизводству.

Лексический взрыв открывает возможность развития новых грамматических категорий, которые в большей степени, чем категории лица и числа, связаны с лексико-семантическими группами глаголов. Анализ данных показал тесную связь между категориями глагольного вида, времени и лексическими классами глаголов на предыдущих этапах становления языковой способности, которая проявлялась в том, что результативные глаголы СВ употреблялись только в прошедшем времени, а глаголы состояния и конструктивные глаголы – только в настоящем времени. Эта связь несколько ослабевает в течение третьего рассматриваемого этапа, что проявляется в расширении количества форм указанных глаголов и их значений. Формы прошедшего и будущего времени начинают обозначать ситуации, отдаленные по времени от момента речи. Наблюдается уверенная семантическая дифференциация двух типов перфектного значения форм СВ. Кроме того, увеличивается разнообразие способов действия, начинают чаще употребляться обстоятельства типа *быстро*, *постепенно* и т. д., начинает расширяться круг частных значений СВ и НСВ. Исчезает ущербность формальной репрезентации форм СВ, т. е. употребляются приставочные глаголы; становится возможным определение их формы. Так как предложения становятся более распространенными, то появляется контекст, способствующий более точной интерпретации той или иной формы. Видовые пары зарегистрированы еще в очень малом количестве, однако они встречаются достаточно регулярно. В целом речь детей в этом периоде «наполняется» конвенционально-оформленными (но не конвенционально-содержательными) глагольными формами и ста-

новится все более похожей (имеется в виду формальное выражение и функционирование категорий) на речь взрослых.

Значительные изменения претерпевает и синтаксическая структура предложений с глаголами на данном этапе. Увеличивается число компонентов предложений, а также число и разнообразие предложений с подлежащим и сказуемым.

Четвертый период характеризуется началом свободного оперирования абстрактными морфологическими операциями, активным слово- и формотворчеством и дальнейшим усвоением грамматической нормы. Этот период наиболее длительный по продолжительности. Он характеризуется тем, что количественные и качественные показатели детской речи приближаются к конвенциональному языку. Такое приближение к конвенциональным показателям проявляется в производстве глагольных предложений, соотношении глагольной и неглагольной лексики в детских высказываниях; в количестве видовых пар и глаголов, вступающих в паробразование; в способах действия: разнообразии способах действия; в производстве синонимичных глаголов и развитии метафорических употреблений глаголов. Также развитие глагольных форм и их значений и состава предложений с глаголами идет по пути все большего сближения с конвенциональным языком (состав глагольных предложений и их аргументная структура усложняются, возникают и развиваются полипредикативные предложения).

Кроме того, этот период онтогенеза глагольных форм характеризуется взрывом в количестве противопоставленных рядов спрягаемых форм и продолжением активного формопроизводства. Зачатки системы, в которые организовались формы в течение предыдущего периода, разрастаются в более разнообразные и более организованные структуры. Ребенок свободно оперирует рядами новых форм, парадигмами глаголов НСВ и СВ. Изменения детской грамматической системы, состоящей из самых основных компонентов конвенциональной системы, сопровождаются в первую очередь расширением спектра конвенциональных форм и значений, некоторым ослаблением зависимости грамматических категорий от лексических групп глаголов и сближением с конвенциональным языком. В целом идея времени у ребенка расширяется до конвенциональных границ. Семантическое пространство значения НСВ и СВ представлено почти всеми частными значениями. Осуществляется «достраивание» (термин Ю. А. Пупынина) плана содержания категорий до нормативного.

По-видимому, внутри периодов наблюдается более или менее плавное развитие грамматических компонентов речевой способности ребенка. Скачки наблюдаются на границах этапов или в переходную фазу, когда одновременно имеют место процессы, характер-

ные для двух периодов. На короткое время происходит как бы 'разбалансировка' грамматического и лексического компонентов для того, чтобы опять в новом гармоничном соотношении 'уравновеситься' на новом этапе. Такое уравнивание происходит *естественным* способом по законам самоорганизации открытых систем. В этом смысле можно говорить о том, что организация (грамматических) категорий в детской речи происходит по законам синергетики.

Кроме того, как показал анализ, развитие «лексического компонента» замедляется, когда активизируется развитие морфологического компонента: наглядный пример тому – уменьшение продуцирования новых глагольных лексем в момент появления контрастных форм глаголов совершенного и несовершенного видов. То есть развитие различных компонентов речевой способности и усвоение системы языка не происходит абсолютно симметрично: активизируется то одна структура, то другая. В момент *спокойного* накопления ребенком противопоставленных форм (морфологическая сторона языка), активизируется его лексический запас, такая же тенденция наблюдается и в обратную сторону.

В данном исследовании мы в общем охарактеризовали разработанные нами четыре этапа развития глагольных форм в речи русскоязычных детей. Так как развитие глагольных форм и в целом парадигмы глагола – краеугольный камень в становлении всей грамматической системы языка ребенка, то данная периодизация может являться базовой и при анализе онтогенеза всей грамматической системы родного языка. Кажется важным, что основные результаты периодизаций, созданных в разное время на материале различных языков и различных данных, не противоречат друг другу, а имеют статус дополняющих.

#### Список литературы

1. Гвоздев А.Н. Формирование у ребенка грамматического строя русского языка. – М., 1949.
2. Пупынин Ю.А. Усвоение системы русских глагольных форм (ранние этапы) // Вопр. языкознания. – 1996. – № 3. – С. 84-95.
3. Пупынин Ю.А. Элементы видо-временной системы в детской речи // Вопр. языкознания. – 1998. – № 2. – С. 102-117.
4. Цейтлин С.Н. Детская речь: инновации формообразования и словообразования (на материале совр. рус. яз.): дис... д-ра. филол. наук. – Л.: РГПУ им. А.И. Герцена, 1989.
5. Bittner D., W.U. Dressler and M. Kilani-Schoch. Introduction // Development of Verb Inflection in First Language Acquisition. A Cross-Linguistic Perspective. – Berlin: de Gruyter, 2003.
6. Carey S. and E. Bartlett. Acquiring a single new word // Proceedings of the Stanford Child Language Conference. -1978. – V. 15. – P. 17-29.
7. Dressler W. U. Introduction // Pre- and Protomorphology in Language Acquisition. -Poznan: Adam Mickiewicz University. – 1997. – V. 4. – P. 7-14.

8. Dressler W. U. and A. Karpf. The theoretical relevance of pre- and protomorphology in language acquisition //Yearbook of Morphology. – 1994-1995. – P. 99–122.
9. Ingram D. First Language Acquisition. Method, Description and Explanation. –Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
10. Ingram D., A. Welti and C. Priem. The early stages of verb acquisition in Spanish, German and English// The acquisition of verbs and their grammar: the effect of particular languages. – Springer, 2006. – P. 151–171.
11. O'Grady W. How Children Learn Language. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
12. Slobin D. I. The Crosslinguistic Study of Language Acquisition. – Vol. 2: Theoretical Issues. – Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1985: The Crosslinguistic Study of Language Acquisition.
13. Tomasello M. First verbs. A case study of early grammatical development. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

УДК 811.161.1

*О. П. Фесенко*<sup>1</sup>

### **Дружеское письмо как дискурсивный гипержанр**

Эпистолярный как лингвистический феномен вызывает у исследователей большой интерес, поскольку представляет собой сложное комплексное явление, сочетающее особенности письменной и устной речи. В статье рассматривается проблема определения статуса дружеского эпистолярного текста в современной лингвистике. Переписка трактуется через призму понятия «дискурс» и анализируется как дискурсивный гипержанр.

Epistolary intercourse (correspondence) as a linguistic phenomenon arouses great interest of researchers, since it represents a multiple complex phenomenon combining peculiar features of both written and oral speech. In this article the problem of determining the status of friends' letters in modern linguistics is regarded. Correspondence is regarded through the prism of the notion «discourse» and analyzed as a hypergenre of discourse.

**Ключевые слова:** эпистолярный, речевой жанр, дискурс, дискурсивный гипержанр.

Интерес исследователей к частной переписке определяется тем, что письма в большей степени демонстрируют ситуацию непринужденного общения, раскованность, свободу в речевых проявлениях.

Существующие различия в теоретическом осмыслении феномена «эпистолярный» приводят к тому, что в исследованиях последнего времени встречаются такие терминологические ряды, как «эписто-

---

<sup>1</sup> **Фесенко Ольга Петровна**, кандидат филологических наук, доцент, Омский экономический институт.



лярный текст», «эпистолярные контексты», «эпистолярная речь», «эпистолярный ряд», «эпистолярный стиль», «эпистолярный жанр», «эпистолярная форма», «эпистолярный дискурс». Целью нашего исследования становится изучение дружеского эпистолярия как дискурса.

Особенно популярным в современной науке становится направление, рассматривающее эпистолярий как дискурсивный жанр. Истоки такого подхода – в работах В.В. Виноградова, который еще в 1963 г. предложил различать стили языка и стили речи. К стилям языка ученый отнес функциональные стили, а к стилям речи – разные жанры и общественно обусловленные виды устной и письменной речи, определяемые индивидуальными характеристиками, социальными условиями, профессиональными и социальными различиями [2: 14]. По сути, это стало первой попыткой рассматривать текст не только через понятие стиля, но и через призму понятия «речевой жанр». С именем М.М. Бахтина связано ставшее уже традиционным в современной лингвистике рассмотрение эпистолярия как жанра речи. М.М. Бахтин в своих работах писал: «Использование языка осуществляется в форме единичных конкретных высказываний (устных или письменных) участников той или иной области человеческой деятельности. Эти высказывания отражают специфические условия и цели каждой такой области не только своим содержанием (тематическим) и языковым стилем, то есть отбором словарных, фразеологических и грамматических средств языка, но прежде всего своим композиционным построением. Все эти три момента – тематическое содержание, стиль и композиционное построение – неразрывно связаны в целом и одинаково определяются спецификой данной сферы общения. Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы и называем речевыми жанрами» [1: 249]. М.М. Бахтин подчеркивал крайнюю разнородность речевых жанров, включая в их состав и письмо (во всех его разнообразных формах) [1: 250]. Частное письмо он относил к первичным речевым жанрам, сложившимся в условиях непосредственного речевого общения.

Первые попытки классифицировать речевые жанры речи были не совсем успешны (особенно в отношении эпистолярия). Как отмечает В.В. Виноградов, «в проспекте, подготовленном Институтом русского языка АН СССР "Русский язык и советское общество" (1962), дается <...> дифференциация речевых жанров, среди которых бытовой диалог и дружеское письмо, объединенные в одну функциональную разновидность речи» [2: 16]. В классификации отсутствуют деловые письма, письма в газету и т. д.

А.Н. Кожин, разработав классификацию речевых типов (или речевых жанров), включил в нее только деловое письмо [5: 159]. Частные письма не представлены в типологии.

Т.В. Шмелева, опираясь на бахтинскую триаду «тема – композиция – стиль» в рамках коммуникативного треугольника «адресант – предмет речи – адресат», разработала классификацию речевых жанров и модель речевого жанра. Критерием разграничения речевых жанров является коммуникативная цель, поэтому возможным стало выделение информативных, императивных, этикетных и оценочных речевых жанров [12: 91–92].

Модель речевого жанра состоит из шести содержательных и одного формального признака. К содержательным признакам относятся: коммуникативная цель жанра, концепция автора, концепция адресата, событийное содержание, фактор коммуникативного прошлого, фактор коммуникативного будущего. Формальным признакам назван «параметр языкового воплощения, спектр возможностей, лексических и грамматических ресурсов жанра» [12: 93–96].

Используя результаты исследований М.М. Бахтина и Т.В. Шмелевой, Н.Ю. Чигридова рассматривает деловую корреспонденцию как систему функционирующих сложных и простых речевых жанров. При этом понятие речевого жанра оценивается в работе «с точки зрения формы речевого общения и определяется как типическая форма речи, представляющая функциональный стиль и основанная на разнообразных конститутивных признаках». По мнению исследовательницы, «отправной точкой в исследовании типологии речевых жанров должна быть общая жанровая таксономия, основанная на конститутивных признаках: самоназвание текста, сфера функционирования, стилевая разновидность, паралингвистическая характеристика текста, коммуникативные роли отправителя и получателя, коммуникативный замысел автора. Использование установленной таксономии как раз и позволяет представить деловую корреспонденцию как систему функционирующих сложных и простых речевых жанров» [11: 12]. Н.Ю. Чигридова предложила следующие конститутивные жанровые признаки деловых эпистолярных: самоназвание текста, сфера функционирования, стилевая разновидность, совокупность невербальных средств коммуникации (в письменной речи – это содержательно-графические характеристики текста), адресант и адресат (их роли и отношения между ними), коммуникативный замысел автора [11: 22–34].

При такой постановке проблемы рассмотрение эпистолярного как самостоятельного языкового феномена становится затруднительным. Поэтому исследователи ограничиваются, как правило, анализом конкретного речевого жанра делового письма или дружеского письма.

Но общепринятого понимания природы речевого жанра в науке пока не существует. Этот факт в значительной степени осложняет выработку общих концептуальных положений в теории эпистолярия как жанра речи. Однако такое рассмотрение природы эпистолярного текста (особенно текстов дружеских писем) стало очередным этапом в эволюции теории эпистолярия и подготовило почву для выявления дискурсивной природы писем.

В последнее десятилетие эпистолярий исследуется учеными как тип дискурса. В лингвистической науке термин «дискурс» на сегодняшний день один из самых употребительных и в то же время один из самых многозначных. Если попытаться классифицировать понятия дискурса, то можно отметить, что эти определения уложить в жесткие рамки ограничений сложно.

1. Дискурс соотносится с понятием «текст», с формой текста, с произвольным фрагментом текста (В.З. Демьянков). Под дискурсом также понимают такое **измерение текста** (выделено нами – О.Ф.), взятого как цепь/комплекс высказываний (т. е. как процесс и результат речевого (коммуникативного) акта), которое предполагает внутри себя синтагматические и парадигматические отношения между образующими систему формальными элементами, связанные с познанием мира и идеологическими установками субъекта высказывания и с осмыслением языковой картины мира говорящего адресатом (С.В. Гусева). Т.А. Ван Дейк дискурсом называет «актуально произнесенный текст».
2. Дискурс соотносится с понятием «высказывание» (Д. Шифрин), с группой высказываний, цельным речевым произведением. Дискурс – это все, что было написано или сказано на том или ином языке в рамках той или иной культуры за всю историю их существования, т. е. это гигантская ткань из высказываний, сопровождающих и включенных в цепь реальных событий, являющихся их составной частью (Е.Ф. Киров).
3. Дискурс соотносится с понятием «стиль». Дискурс – способ говорения, индивидуальный язык (М. Фуко, А. Греймас, Ж. Деррида, М. Пеше, Ю. Кристева).
4. Под дискурсом понимают «речь», погруженную в жизнь (Н.Д. Арутюнова), речь, вписанную в коммуникативную ситуацию (З. Харрис), процесс и результат речевой деятельности (С.В. Гусева). По мнению О.С. Рогалевой, на современном этапе развития лингвистической науки дискурс предстает как сложное явление, связанное не только с актом создания определенного текста, но и со значительным количеством экстралингвистических факторов: знаний о мире, намерений,

установок и конкретных целей говорящего, который является создателем дискурсивного текста [8: 6].

5. Дискурс рассматривают как вид деятельности, в котором отражено все богатство реальной ситуации, т. е. личности коммуникантов, их мотивы, интенции, социальные статусы, представляется оправданным изучение ряда прагмалингвистических и социалингвистических категорий [7: 200].

Итак, современная лингвистика при рассмотрении эпистолярного текста через призму понятия «дискурс» сталкивается с проблемой множественного толкования последнего. Т.Н. Кабанова, определяя частное письмо как вид дискурса, опирается на выделение следующих дифференциальных признаков: реализация фатической функции, письменная форма и дистантность общения [3: 21].

Наиболее частные различия между разновидностями дискурса описываются с помощью понятия речевого жанра, рассмотренного нами выше. Жанр рассматривается как единица дискурса, хотя исчерпывающей классификации жанров не существует. Используя классификации речевых жанров, предложенные М.М. Бахтиным, Т.В. Шмелевой, В.И. Карасиком, разрабатывая собственные методики анализа эпистолярия как дискурса, ученые вынуждены при анализе дискурсивных элементов разбивать целостный эпистолярный текст на фрагменты («сегменты» [6: 54]). Под речевыми сегментами понимаются «отрезки эпистолярной письменной речи, соответствующие определенным текстовым фрагментам и характеризующиеся следующими коммуникативными признаками: иллокутивной направленностью, жанровой ориентацией, особыми языковыми средствами выражения. Каждый из речевых сегментов обладает статусными характеристиками микроструктуры – смысловой, семантической, лексической, – в соответствии с различными уровнями восприятия» [6: 54].

Эпистолярный дискурс, анализируемый в рамках такой концепции, предстает в следующей совокупности речевых жанров (РЖ):

1. Этикетные речевые жанры: РЖ «начальное обращение», РЖ «конечный сегмент этикетного типа» (РЖ пожелания, РЖ установки на получение ответа, РЖ подпись, ритуальные РЖ, РЖ этикетно-риторического вопроса), внутритекстовые РЖ (РЖ комплимента, РЖ внутреннего обращения, РЖ благодарности, РЖ извинения).
2. Информативные речевые жанры: РЖ сна и РЖ фантазии (содержащие нереальную информацию), РЖ записки, РЖ сообщения и РЖ воспоминания (содержащие реальную информацию).
3. Оценочные речевые жанры: по характеру оценивания (РЖ отрицательной оценки (упрек, критика, добродушная насмеш-

ка, ирония, выговор, обвинение, сплетня, ссора, осуждение, протест, спор), РЖ положительной оценки (похвала, согласие, одобрение)); по объекту оценивания (РЖ самооценки, РЖ оценки других).

4. Императивные речевые жанры (просьба, совет, мольба, призыв, требование, предложение) [6: 114].

При таком анализе эпистолярного дискурса каждый тип жанра предполагает организацию собственной (внутри типа) схемы отношений жанров, зафиксированных в речи.

Для нас при определении эпистолярия как дискурса важным будет являться тот факт, что дискурс создается в процессе общения и отражает на языковом уровне контакт и межличностные отношения между автором и адресатом. Переформулируя определение дискурса, предложенное К.Ф. Седовым [10: 7], можно сказать, что эпистолярный дискурс – это речевое произведение, созданное и функционирующее с учетом определенной национально-временной эпистолярной традиции, имеющее письменную форму и реализующееся во всем многообразии его когнитивно-коммуникативных функций. При этом эпистолярный дискурс – не результат, а процесс речевого поведения. Это значит, что формальная сторона эпистолярия (сам текст письма) создается в процессе дискурсивного развертывания.

Кроме того, «дискурс имеет и социолингвистическое содержание, подразумевающее речевое общение как социальное взаимодействие» [3: 10]. Социальные и социально-психологические особенности личности адресата отражаются на языке, структуре и содержании дискурса.

Рассмотрение эпистолярия через призму понятия «дискурс» позволяет выявить смысловые пласты текста письма, рассмотрев их в динамике: письмо как язык, письмо как слово, письмо как знак, письмо как символ, письмо как жанр, письмо как раритет, письмо как культурное наследие и в конечном итоге письмо как проявление Божественного через человеческое. Такой аспект анализа был реализован в работе Н.В. Сапожниковой [9: 19]. Исследовательница отмечает, что в XIX в. эпистолярный текст вобрал в себя «поведенческо-бытовые и экзистенциально-феноменологические институты, став особой дискурсивной практикой с ее магией "оживления" бумажного текста, метафоризацией эпистолярных образов, "высушиванием" в отдельных случаях эмоционально-психологического фона, а порой, напротив, "наращиванием" сценарного динамизма» [9: 19].

Анализ дискурсивной природы эпистолярного текста дает возможность исследователю представить письмо «как сложное коммуникативное явление, связанное не только с актом его создания, но и со значительным количеством экстралингвистических факторов – знаний о мире, намерений, установок и конкретных целей говоряще-

го, который является создателем дискурсивного текста» [8: 6]. И на первое место выступает не действительность, а человек как автор событий, заключающихся в тексте письма.

В рамках дискурсивного анализа эпистолярия текст письма можно рассмотреть как «завершенный по структуре и смыслу композит, как самостоятельную текстовую организацию, обладающую связностью и цельностью и характеризующуюся конструктивной рамочностью – пространственно-временной ориентацией; обращением к адресату и подписью адресанта; преамбульно-резюмирующей структурой» [4: 8].

При рассмотрении текста дружеского письма через призму понятия «дискурс», учитывая, что реализуется он посредством речевых жанров, выделенных Т.В. Шмелевой, можно воспользоваться терминологией К.Ф. Седова и обозначить эпистолярный как «гипержанр» (или как гипержанровую форму), под которой будут пониматься «речевые формы, объединяющие в своем составе несколько жанров» [10: 71]. При этом дружеское письмо становится гипержанром не информативного (или не только и не столько информативного), а фактического общения, способного реализовать и конфликтный, и кооперативный тип взаимодействия. При информативном типе общения основным становится не передача информации (сообщение), а само общение. Безусловно, письмо – это общение, дистанцированное во времени и в пространстве (иногда даже потенциальное, поскольку автор надеется на получение ответа, а не имеет его «здесь и сейчас»).

Опираясь именно на это свойство дружеского эпистолярия, мы считаем возможным отнести его к формам фактического общения. Если частное письмо – это гипержанр, то набор речевых жанров, составляющих структуру эпистолярного дискурса, будет зависеть от экстралингвистических факторов (личностей автора и адресата, их коммуникативных установок и ситуации общения).

#### **Список литературы**

1. Бахтин М.М. Постановка проблемы и определение речевых жанров // Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основаниям гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 249-258.
2. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963.
3. Кабанова Т.Н. Эпистолярный текст частной переписки в аспекте теории речевого общения (на материале рукописных и опубликованных текстов XX века): автореф. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2004.
4. Ковалева Н.А. Русское частное письмо XIX века. Коммуникация. Жанр. Речевая структура: автореф. ... докт. филол. наук. – М., 2002.
5. Кожин А.Н. и др. Функциональные типы русской речи / А.Н. Кожин, О.А. Крылова, В.В. Одинцов. – М.: Высш. шк., 1982.

6. Курьянович А.В. Коммуникативные аспекты слова в эпистолярном дискурсе М.И. Цветаевой: дис.... канд. филол. наук.– Томск, 2002.
7. Леонтьев В.В. Compliment как жанр личностного типа дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. – Волгоград: Перемена, 2000. – С. 200–207.
8. Рогалева О.С. Брачное объявление как речевой жанр рекламного дискурса (коммуникативно-прагматический и когнитивный аспекты): автореф. ... канд. филол. наук. – Омск, 2005.
9. Сапожникова Н.В. Философско-антропологическая природа эпистолярного дискурса: автореф. ...докт. филол. наук. – Екатеринбург, 2005.
10. Седов К.Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции – М.: Лабиринт, 2004.
11. Чигридова Н.Ю. Речевое поведение коммуниканта в жанре деловых эпистолярный: (На материале немецкого языка): дис. ... канд. филол. наук. – М., 1999.
12. Шмелева Т.В. Модель речевого жанра // Жанры речи. – Саратов, 1997. – С. 88–98.

*Для заметок*



*Для заметок*

*Научный журнал*

**Вестник  
Ленинградского государственного университета  
имени А. С. Пушкина  
№2 (12)**

**серия филология**

Редактор *В. Л. Фурштатова*  
Технический редактор *Н. В. Чернышева*  
Оригинал-макет *Н. В. Чернышевой*

---

Подписано в печать 10.04.2008. Формат 60x84 1/16.  
Бумага офсетная. Гарнитура Arial. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 11. Тираж 500 экз. Заказ № 259

---

Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина  
196605, Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское шоссе, 10

---

РТП ЛГУ 197136, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 25а