

**Министерство  
общего и  
профессионального  
образования  
Российской  
Федерации  
Тверской  
государственный  
университет**

**ЛИТЕРАТУРНЫЙ**

**ТЕКСТ**

**ПРОБЛЕМЫ И**

**МЕТОДЫ**

**ИССЛЕДОВАНИЯ**

**IV**

**Сборник научных**

**трудов**

**Тверь 1998**

**И. В. Фоменко,  
Л. П. Фоменко.**

**Художественный мир и  
мир, в котором живет  
автор  
г. Тверь**

Когда в начале 60-х гг. идея системности активно входила в литературоведение, появилась статья Д. С. Лихачева о внутреннем мире художественного произведения.<sup>[1]</sup> Эта работа послужила толчком к актуализации понятия «художественный мир», которое сразу же начали широко использовать в филологическом обиходе. Достаточно быстро сложились и два основных подхода к анализу и интерпретации художественного мира, один из которых условно можно назвать «чисто» литературоведческим, другой — лингвопоэтическим.

С точки зрения историков литературы, художественный мир — это уникальный и самодостаточный мир, созданный писателем и воплотившийся в его творчестве и/или отдельном произведении. Слова «мир», «художественный мир» выносились в заглавия монографий.<sup>[2]</sup> Художественный

---

<sup>1</sup> Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968. № 8.

<sup>2</sup> См., например: Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985; Чудаков А. П.

мир и основные его законы становились предметом самостоятельного исследования<sup>[3]</sup> — Но само понятие оставалось при этом неопределенным. С одной стороны, оно, казалось бы, открывало новые подходы, указывая на «сотворенность», целостность и эстетическую значимость художественного мира, на некие внутренние законы, по которым он существует. С другой стороны методологически оставаясь синонимом понятия «художественный образ», оно не давало принципиально нового видения текста.

Сторонники лингвопоэтического подхода основывали свои представления о художественном мире на тезисе, выдвинутом еще античными филологами: имена соответствуют вещам. С этой точки зрения «все то, из чего состоит художественный мир, выражается в четких и ясных категориях — имена существительные, прилагательные, глаголы»,<sup>[4]</sup> и, следовательно, сам художественный мир — это «список тех предметов и явлений действительности, которые упомянуты в произведении, каталог его образов».<sup>[5]</sup> Естественно, что в этом случае полное представление о художественно мире дает функциональный тезаурус (частотный словарь авторских значений слов). Само наличие слов позволяет назвать те объекты, признаки и действия, из которых

---

Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.,1986.

<sup>3</sup> Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига,1988.

<sup>4</sup> Борецкий М. И. Художественный мир и частотный словарь поэтического произведения // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1978- N5. С.453.

<sup>5</sup> Гаспаров М. Л. Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Проблемы структурной лингвистики. М,1988. С.126.

состоит художественный мир, а степень частотности каждого из понятий — ту роль, которую играют данный объект, признак или данное действие в художественном мире автора.<sup>[6]</sup>

Однако и этот подход оказался непродуктивным. Дело в том, что любой тезаурус представляет собой перечень слов, сгруппированных, как правило, по частотности или по алфавиту. Это значит, что при составлении тезауруса неизбежно разрушаются те отношения, которые объединяли слова в авторском тексте (т. е. разрушаются смыслообразующие связи<sup>[7]</sup>) и описать художественный мир, возможность существования которого определяют именно связи между элементами, оказывается принципиально невозможно. Таким образом, тезаурус позволяет реконструировать не художественный мир, а нечто иное. Что именно? Текст, по которому создается тезаурус, закончен и потому относительно самодостаточен. Следовательно, самодостаточна и языковая система, в которой «материализована» авторская концепция бытия, т. е. система взглядов писателя на жизнь, в основе которой лежит его мироощущение (по Хайдеггеру, мирочувствование), неосознанное отношение к бытию. Создание художественного мира и есть, по сути, стремление к адекватному воплощению мироощущения через комбинацию слов. Поэтому, создавая формальный

---

<sup>6</sup> «Значимость того или иного элемента текста...в модели мира автора этого текста находится в положительной корреляции с частотой этого элемента в тексте» (Левин Ю. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. Л., 1966.С.199).

<sup>7</sup> «Если в нехудожественном тексте семантика единиц диктует семантику связей, то в художественном — характер связей диктует семантику единиц» (Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.,1970. С.251).

тезаурус, т. е. частотный словарь слов в их словарном значении, мы получаем лишь номенклатуру элементов бытия, в котором ощущал себя автор. Методики, предложенные Ю. Левиным, М. Гаспаровым и М. Борецким, работают здесь безупречно. Действительно, существительные в этом случае свидетельствуют, из каких предметов и явлений состоял для писателя мир, прилагательные фиксируют признаки качества, глаголы — динамику, частотность показывает, что и насколько значимо для писателя в окружающем его мире.

Объединяя слова в тематические группы («цвет», «музыка», «домашняя утварь», «флора» и т. д.), можно получить тематические поля, в каждом из которых зафиксирована определенная сфера, грань мира. Совокупная частотность и разнообразие слов в каждой тематической группе позволяют увидеть, насколько данная сфера жизни значима (высокая частотность), сложна и детализирована (разнообразие слов внутри группы) в авторском мироощущении. Отношения между тематическими группами (когда, скажем, одно слово принадлежит двум и более тематическим полям) свидетельствуют об ощущении соположенности сфер жизни. Таким образом, формальный тезаурус может дать достаточно полное представление о тех предметах, признаках или действиях, которые определяют для автора окружающее.

Картина мира, полученная в результате интерпретации частотных словарей, в одних случаях может подтверждать интуитивное восприятие текста, а в других — вступать с ним в противоречие. Действительно, когда в 5 стихотворениях цикла А. Блока «Пляски смерти» слова со значением «человек по ту сторону

жизни» (мертвец, скелет, призрак, тень) повторяются 32 раза, это лишь подтверждает ожидание: если пляшет смерть, то вокруг должны быть мертвецы, скелеты, призраки и тени. В подобных случаях работа с частотными словарями позволяет реконструировать ожидаемый мир.

Но может случиться и так, что словари вступят в противоречие с рефлексией. Один из примеров — проза А. Платонова. У всякого читателя А. Платонова интуитивно формируется впечатление о его мире как мире аскетическом и трагически мрачном. В литературоведении утвердилась мысль о том, что А. Платонов не знает иных красок, (кроме мрачных) и с этой точки зрения его роман «Счастливая Москва» как бы конденсирует драматическую мрачность его вещей. Между тем цветообозначения в «Счастливой Москве» открывают иную картину. С одной стороны, цветообозначений в романе сравнительно немного (около 50) и это, казалось бы, подтверждает справедливость интуитивного впечатления от «самого страшного», по словам Ю. Нагибина, платоновского романа. С другой стороны, группа слов со значением «цвет» дает совершенно неожиданную картину, противоречащую впечатлению: широкий цветовой диапазон. Здесь есть не только основные холодные и теплые, но и оттеночные цвета: желтый, фиолетовый, красный, розовый, белый, синий, серый, черный, зеленый, рыжеватый, смуглый, темный, бледный. И цветовая палитра оказывается отнюдь не мрачной, разноцветье стабильно и уравновешенно: здесь нет доминирующего цвета, каждое цветообозначение употреблено соразмерное количество раз (от 3 до 5).

Итак, словарные значения цветообозначений говорят о том, что платоновский мир многоцветен.

Функциональный тезаурус, т. е. словарь, фиксирующий авторские значения, позволяет реконструировать не только элементы действительности, окружающие автора, но и его отношение к ним. Так семантическая группа «цвет» в функциональном тезаурусе (т. е. восстановленные по контексту авторские значения) дает возможность говорить о том, что каждое цветообозначение для Платона — это еще и глубинная характеристика мира:

— розовый и чайный (цвет чайной розы) — это юность и цветение;

— синий — цвет покоя и мощи цивилизации;

— фиолетовый — таинственный цвет пространства;

— зеленый — цвет жизни;

— красный — знак интенсивности (физическая мощь, утробное веселье и — горение). Он может быть внутренне противоречив (например, соединять в себе здоровье и болезнь: губы красные от здоровья и температуры). Может быть даже лжив, выдавая кажимость за сущность (красные от здоровья губы человека, в теле которого текла истощенная желтая кровь);

— желтый — знак нездоровья, конца, увядания; оппозиция цветению и сиянию;

— серый и белый — цвета обыденности и «антижизни».

Совокупность этих цветов окрашивает платоновскую действительность, а соразмерность словоупотреблений



(точнее, тех значений, которые они несут в себе) показывает, что А. Платонов ощущал равно значимыми и определяющими цветение и увядание жизни, горение, напор и покой, обыденность и тайну, жизнь и «антижизнь».

Эти два общепринятых параметра — частотность и значения слов — дают важную, но номинальную информацию о той действительности, в которой ощущая себя автор. Но можно ввести еще ряд параметров, позволяющих значительно уточнить картину авторского мироощущения. Скажем, отсутствие тех или иных значимых групп указывает на то, что именно в каждом данном случае остается за пределами авторского мироощущения. Если нужно, например, увидеть динамику в какой-то сфере жизни, слова можно расположить в той последовательности, в которой они существуют в тексте, так как авторское мироощущение материализуется не только в словах, но и в отношениях. Здесь может оказаться важным все: и логика расположения слов, и закономерность чередования фрагментов с высокой и низкой частотностью, и т. д. Действительно, слова тематических групп «звук», «цвет», «движение», «человек по ту сторону жизни» в «Плясках смерти» А. Блока говорят о том, что именно есть в блоковском мире, из чего он «состоит». Но если слова внутри каждой тематической группы расположить так, как они следуют в художественном мире поэта, можно увидеть жесткую логику «дематериализации» действительности: от «мертвеца» — к «тени» (мертвец — скелет — тень — призрак), от движения — к статике, от звучания — к тишине.

Группа слов со значением «музыка» в «Счастливой Москве» А. Платонова говорит о том (и это тоже

неожиданно для «страшного» платоновского романа), что музыки здесь много: звучат комсомольский и милицкий оркестры, песней, мазурка и небольшие пьесы, поют хором, танцуют, играют на рояле и скрипке, трижды назван Бетховен и один раз композитор Левченко. Музыка звучит на улице, по радио, в рабочем клубе, в торжественной зале, в ресторане. Все это позволяет говорить о том, что платоновский мир наполнен радостным звучанием. Но если расположить слова этой тематической группы, учитывая их последовательность в романе, становится очевидной динамика, определяющая характер платоновского мироощущения. Оно здесь оказывается сродни блоковскому: играющая скрипка (источник музыки) постепенно превращается в молчащую (знак отсутствия музыки там, где она была или могла быть), в тематической группе «человек» скрипач соответственно становится нищим; многоцветье, угасая, сменяется бледностью, свет вытесняется и, в конце концов, заменяется тьмой.

Итак, интерпретация частотных словарей полнозначных слов дает принципиальную возможность реконструировать объекты, признаки и динамику того мира, в котором ощущал себя автор. Однако мир этот предстает преимущественно как «набор» отдельных фрагментов. Ему не хватает системообразующего начала. Частотные словари полнозначных слов не позволяют увидеть структуру этого мира, т. е. ту систему отношений между фрагментами бытия, между человеком и бытием, которые лежат в основе целостности авторского мироощущения.

Предоставляют такую возможность частотные словари служебных слов В отличие от полнозначных,

служебные слова указывают не на объект, признак или состояние, но на отношения; предлоги и союзы — на отношения между объектами или ситуациями: движение *к* или *от*, местоположение *в*, *за*, *под* или *над*, соположенность и/или равноправность (*и*), причинность (*потому...*) и т. д. Частицы прежде всего оценочны и выражают отношение человека к собственным поступкам и к окружающему (сомнение, опасение, условие, при котором может совершиться действие), они могут побуждать к высказыванию или действию, выражать желание, быть индикатором рефлексии и т. д. В отличие от однозначных слов, употребляемых осознанно (доказательство тому — работа над рукописями), служебные слова художник, как и любой носитель языка, употребляет преимущественно интуитивно. Они служат ему вспомогательным материалом, грамматическими связками. На них менее всего сказывается целенаправленная работа над словом. Поэтому служебные слова позволяют заглянуть в авторское мироощущение глубже, чем слова однозначные.

«Мотив и слово, — писал Л. Шпитцер, — развиваются параллельно: любимые слова поэта порождают излюбленные мотивы и обратно».<sup>[8]</sup> В нашем случае это значит, что однозначные («осознанные») слова воплощают преимущественно «осознанные», «желаемые» мотивы. А в служебных («неосознанных») словах воплощаются мотивы «неосознанные». Именно здесь с возможной полнотой закрепляется и «материализуется» авторское ощущение отношений в мире, т. е. структуры мира. Поэтому структуру частотного

---

<sup>8</sup> Шпитцер Л. Словесное искусство и наука о языке// Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 199.

словаря, учитывающего индивидуальные контекстные значения служебных слов, можно интерпретировать как «материализацию» структуры авторского мироощущения.

Частотные словари союзов и предлогов дают возможность реконструировать авторское ощущение пространства, времени и всех возможных отношений между фрагментами бытия. Если, скажем, в «Хаджи-Мурате» Л. Толстого доминирует союз «и» (1119 употреблений из 1443 общего количества союзов), это может значить, что Толстой ощущает события и явления как равновеликие и равнозначимые. Соединительный союз *и* как бы уравнивает соотносимые ситуации в правах, определяя мировой порядок — сосуществование всего со всем. Естественно поэтому, что причинность в мироощущении Толстого периода «Хаджи-Мурата» играет слишком малую роль: союзы со значением причинности составляют лишь около 2 % от общего количества. А если учитывать, что на 36 союзов со значением причины приходится 6 разных форм (*потому, так как, поэтому* и др.), можно предположить, что всякий раз эти отношения несут в себе для Толстого оттенок неповторимости, предстают как частные причины на фоне тотального *и*. Так, соотношение союзов позволяет увидеть сущностные особенности мироощущения писателя.

Сопоставление частотных словарей служебных слов дает возможность и для более тонкой и сложной реконструкции авторского мироощущения. Так, если соотнести частотность союзов и предлогов со значением причины в том же «Хаджи-Мурате», оказывается, что причинность, которая только маркирована союзами, доминирует среди значений предлогов. Другими словами, низкая частотность союзов говорит о том, что

причинность отнюдь не определяет для Толстого мироотношения, а высокая частотность предлогов — о том, что именно причинность — одно из доминирующих отношений в мире. Это внешнее противоречие позволяет увидеть важные особенности мироощущения автора. Дело в том, что между союзами и предлогами есть существенное качественное различие. Выполняя одну и ту же роль (указывая на отношения между явлениями), они различаются тем, что соотносят «разномасштабные» явления. Предлоги соотносят объекты, а союзы — преимущественно ситуации. Это и дает возможность говорить в данном случае о многомерности авторского ощущения причинности: она значима для него только там, где соотносятся конкретные объекты, но не ситуации Там, где соотносятся ситуации, т. е. целые фрагменты бытия, причинность теряет свое значение.

Структуру каждого словаря (как полнзначных, так и служебных слов) можно представить и как систему дискурсов. Это позволяет реконструировать авторское представление о том, каково мироощущение той или иной социокультурной группы, того или иного персонажа. Даже один словарь, например словарь союзов, рассмотренный как структура, характеризующая каждый дискурс и выявляющая отношения между ними, позволяет реконструировать важные стороны мироощущения писателя. Для «Хаджи-Мурата», например, это 4 основных дискурса: автор, русские, Хаджи-Мурат и чеченцы. Относительная частотность союзов в этих дискурсах: автор — 11,2, русские — 1,7; Хаджи-Мурат — 0,95; чеченцы — 0,4. Даже если ограничиться только соотношением частотности союзов в каждом дискурсе (11,2–1,7–0,95–0,4), становится очевидным, что

— авторская структура безусловно преобладает над остальными, превосходя их в 10 раз, т. е. доминируют именно его, авторские, представления о миропорядке;

— сложность структуры бытия (количество союзов и их форм в каждом дискурсе) по-разному предстает перед автором, русскими, Хаджи-Муратом и чеченцами,

— Хаджи-Мурат для Толстого по своему мироотношению не только фигура переходная, но стоит несколько ближе к русским, чем к чеченцам;

— наконец, для Толстого периода «Хаджи-Мурата» всякий человек представал как член дискурса (социокультурной группы), а между самими группами не было непреодолимых границ, они были принципиально разомкнуты.

Разумеется, это предварительные выводы. Они могут быть подтверждены, уточнены или опровергнуты сопоставлением всех частотных словарей данного текста. Только совокупность всех тезаурусов, рассмотренная как система, позволяет реконструировать авторское мироощущение в его полноте и целостности, каким бы сложным и противоречивым оно ни было.

Предложенный здесь путь реконструкции отнюдь не универсален. Он может оказаться продуктивным, во-первых, лишь по отношению к тому отрезку литературного процесса, когда текст стал создаваться как индивидуально неповторимое жанровое образование (XIX–XX вв.). Работа с литературой предшествующего периода позволит реконструировать мироощущения не автора, но жанра. Во-вторых, непреодолимую пока сложность представляет творчество поэтов «метафорического мышления» (В. М. Жирмунский), в

текстах которых единицей оказывается не слово, но троп.  
Составление словарей тропов — особая проблема. (9)

**В. А. Миловидов.**  
**Семантика текста и**  
**семантика произведения:**  
**«множественность»**  
**потенциальная и**  
**реализованная**  
**г. Тверь**

Термин «множественность» — один из ключевых в интерпретационном инструментарии Р. Барта. Термин этот полемичен, а мишенью полемического выпада французского исследователя является в структурализме то, что не удовлетворяет и его и других исследователей постструктуралистской «волны». «...Мы стремимся установить не истину (глубинную, стратегическую структуру текста), но его множественность...»,<sup>[9]</sup> — пишет Р. Барт в «S/Z».

Но ведь множественность текста является функцией его структуры. Поэтому постановка вопроса о принципах организации, которые присущи тексту и которые позволяют ему реализовать свою множественность, хотя и выглядит по-структуралистски старомодной, но

---

<sup>9</sup> Барт Р. S/Z. М., 1994. С.25. И ранее: «Структурный анализ нацелен не на истинный смысл текста, а на его множественность» (Барт Р. С чего начать? // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 412).



одновременно позволяет внести уточнения и в интерпретационные методики постструктурализма.

В связи с вопросом о множественности как атрибуте текста, множественности, независимой от воли интерпретатора, возникает несколько проблем. Первая из них — можно ли говорить о множественности как о количественном параметре (т. е. могут ли быть тексты более и менее множественные). Вторая, связанная с предыдущей, — существуют ли, возможны ли в принципе критерии определения «степени» множественности текста. И наконец, третья и четвертая — каков механизм порождения множественности текста и какие структурные составляющие последнего несут на себе основную нагрузку создания этой множественности.

Под текстом мы будем понимать синтагматическое развертывание языковой парадигматики, порождающее произведение в процессе взаимодействия с «внетекстовыми структурами».<sup>[10]</sup> Коммуникативная

---

<sup>10</sup> «Реальная плоть художественного произведения, — пишет Ю. М. Лотман, — состоит из текста (системы внутритекстовых отношений) в его отношении к внетекстовой реальности — действительности, литературным нормам, традициям, представлениям» (Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М., 1994. С.213). Ю. М. Лотман, правда, не рассматривает проблему различия авторских и читательских внетекстовых структур, которые являются участниками диалога на поле текста. На наш взгляд, применительно к логике данного диалога есть смысл говорить не о трех-, а о пятичленной конструкции: авторские (1) и читательские (2) внетекстовые структуры, авторский (3) и читательский (4) варианты произведения и, наконец, текст (5). Все модуляции смыслов, которые происходят в динамическом взаимодействии элементов этой конструкции, и можно считать литературным процессом. В самых общих чертах порождение текста (5) есть результат «челночных» процедур вербализации-осмысления (распредмечивания-опредмечивания) с участием 1 и 3 элементов, порождение произведения (4) (с учетом того, что и автор есть один из читателей своего текста, 4 может равняться 3) — результат тех же процедур с участием элементов 2 и 5, Поле данных процедур являются одновременно и парадигматика и синтагматика текста. Различия между автором, филологом-аналитиком, переводчиком и читателем не имеют значения, поскольку в истоках любой

структура текста<sup>[11]</sup> формируется на основе «лингвистического контракта»,<sup>[12]</sup> системы языковых норм и конвенций, которые обеспечивают способность текста быть сообщением.

Коммуникативная структура текста — сложное иерархическое образование. Если лингвистика в качестве ее мельчайшей единицы видит предложение (речевой акт, коммуникативный ход), то для литературоведения значимыми являются и более дробные единицы, участвующие в смыслообразовании и несущие эстетическую информацию. Второе отличие: пропозициональный план художественного текста связан не только с референциальным аспектом его структуры, но и с предписанной «лингвистическим контрактом» языковой нормой, отношениями морфологической, семантической, стилистической корреляции. «Лингвистический контракт» жесток в отношении всех уровней текста, кроме лексического и стилистического, но и в последних случаях наблюдается известная «контрактация» взаимодействий — иначе не возникая бы тот «автоматизм» речи, о котором писали представители

---

интерпретации лежит чтение-письмо (2–5).

<sup>11</sup> О параметрах коммуникативной структуры текста см., например: Макаров М. Л. Коммуникативная структура текста. Тверь, 1990. С.29. Очевидно, что составляющие коммуникативной структуры текста, как она описывается в лингвистической литературе (условия истинности, семантические следствия, инференции и импликатуры, семантические и прагматические суппозиции и т. д.), могут быть экстраполированы и на художественный текст — тем более, что развитие прагмалингвистики позволило снять те различия, которые существовали между лингвистикой и «металингвистикой» (об этих различиях см., в частности: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 210–212).

<sup>12</sup> «Поэзия, — пишет испанский исследователь А. Руис, — это всегда нарушение лингвистического контракта» (Ruiz A. La poesia lirica // Rev de occidente, Madrid, 1976. № 3. P. 13).

формальной школы. Одним из механизмов деавтоматизации в лексико-семантическом и стилистическом срезам текста может быть такой «тропообразующий» фактор, как взаимодействие семантических полей.

Структурные элементы текста, которые выпадают из «условий контракта», мы будем считать элементами нарративной структуры — она-то и будет проводником авторской интенции,<sup>[13]</sup> формой реализации авторских «внетекстовых структур». Понятно, что данная дифференциация носит достаточно условный характер — в реальной художественной практике коммуникативная и нарративная структуры друг от друга неотделимы, но в «операционных» целях эта дифференциация уместна, она позволяет найти и описать поле формирования

---

<sup>13</sup> Недифференцированность коммуникативной и нарративной структур — черта как «лингвистических», так и «литературоведческих» штудий. См., например, наблюдение над нарративной структурой «Бедной Лизы», проведенное В. Н. Топоровым: «Но в этом месте разворачивания нарративной структуры актуализуются не только мифопоэтические основы некоей исходной ситуации, с течением времени отложившейся в виде определенного компонента композиционной схемы, но и те преобразования, которые были введены Карамзиным» (Топоров В. Н. О «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина: Нарративная структура // Русская новелла. СПб., 1993. С.32). В данном случае правомерной была бы дифференциация «фоновой» структуры текста, на основе которой формируется «новость», составляющая эстетическое зерно повести Карамзина, и структуры самой «новости». Эта дифференциация нам представляется обоснованной и методологически (Ф. де Соссюр): каждый термин есть член оппозиции и проявляет он свои свойства только в отношении к противочлену. Данная дифференциация имела бы смысл и в рамках лингвистического подхода: не исключено, что ее отсутствие осложняет для лингвиста работу с коммуникативной структурой художественного текста (см.: Макаров М. Л. Указ. соч. С. 13, 32). Что касается лингвистической концепции коммуникативной структуры текста, то дифференциация последней на пропозициональную и иллокутивную составляющие открывает перспективы анализа и нарративной структуры — здесь также формируются пропозициональный и иллокутивный планы, вступающие в определенные взаимоотношения.

эстетического начала в тексте, и в частности поле формирования множественности.

Проблема множественности текста — это проблема взаимоотношений между нарративной и коммуникативной структурами. Здесь возникает вопрос о «жесткости» последней — насколько жестко, подчиняясь условиям «контракта», она «связывает», структурирует нарратив. Второй вопрос — насколько общая «жесткость» коммуникативной структуры зависит от «жесткости» ее составляющих. Третий вопрос — какова логика взаимодействия коммуникативной и нарративной структур текста при различных степенях этой «жесткости».

Попытаемся ответить на эти вопросы, рассмотрев тексты с «дефектной» коммуникативной структурой, из которых изъята та или иная составляющая.

Можно предположить, что ненависть, которую питали к Христу фарисеи и книжники (!), имела под собой и филологическую подоплеку. Восьмая глава Евангелия от Иоанна демонстрирует радикальное нарушение условий лингвистического контракта — в его грамматической части (видо-временные формы глагола, согласование глагольных времен). Отвечая на недоуменный вопрос фарисеев: «Тебе нет еще и пятидесяти лет, — и Ты видел Авраама?» (Иоанн, 8;57), — Христос заявляет: «...прежде нежели был Авраам, Я есмь» (Иоанн, 8,58). Можно ли было иначе отреагировать на подобное нарушение правил грамматики: «Тогда взяли камень, чтобы бросить на него» (Иоанн, 8;58)?

В данном случае автор сам ставит свой текст с дефектной коммуникативной структурой в зависимость от

«внетекстовых структур»: Христос у Иоанна различает тех, кто способен «вместить» Его слово, и тех, кто не может сделать этого (Иоанн, 8,37; 16,12). Способность воспринять модель мира, которую не в состоянии описать логико-дискурсивные языковые структуры,<sup>[14]</sup> характерна только для посвященных. Им понятен тезис Христа — пусть этот тезис и абсурден с точки зрения языковых норм, с позиций лингвистического контракта, который обеспечивает возможность коммуникации в рамках логико-дискурсивной модели.

Русский канонический текст в целом передает и смысл оригинала, и его грамматический дефект — нарушение правила согласования времен, хотя делает это не теми же средствами, которыми пользовался Иоанн (в оригинале — не простое прошедшее в придаточном предложении, но сложное дополнение с инфинитивом: *πρὶν Ἀβραὰμ γενέσθαι ἐγὼ εἶμι*).

Характерны русские тексты Евангелия, где переводчики пытаются снять опосредованный мистической концепцией Иоанна конфликт между коммуникативной и нарративной структурами текста — в них стих из Писания «отредактирован» в соответствии с логико-дискурсивной моделью, принятой обыденным сознанием, профанирующей мистический тезис Христа и превращающей его в явную нелепость: «Говорю вам

---

истину, еще до того как Авраам родился, Я уже был».<sup>[15]</sup>  
Лингвистический контракт восстановлен ценой нарушения «контракта» онтологического.

Можно привести подобные примеры и для прочих уровней текста — в художественной практике есть случаи разрушения одновременно грамматической, синтаксической и морфологической составляющих: достаточно вспомнить финальные страницы джойсовского «Улисса» или монолог Поззо из пьесы С. Беккетта «В ожидании Годо».

Вместе с тем, хотя на основе этих «деструктурированных» текстов и могут быть созданы произведения, для компенсации «дефектов» канала коммуникации мобилизуются очень мощные средства — применительно к данным, конкретным ситуациям установленные конвенции, «договор» между автором и читателем (зрителем) в одном случае последний готов к тому, что перед ним — экспериментальная попытка фиксации реального протекания мыслительного процесса, а не «слово» об этом процессе, «реальный» поток сознания, а не его имитация (как у Л. Толстого и Д. Ричардсон); в другом случае сама авторская и зрительская установка на абсурдность сценической ситуации вносит известную логику в алогичное, структурирует неструктурированное; здесь, сказали бы мы, наблюдается не отсутствие структуры, а «минус-структура», становящаяся эмблемой онтологической ситуации, «вчитываемой» в «минус-текст»

---

<sup>15</sup> Слово жизни. Новый завет в современном переводе. М., С.113.

Хрестоматийная «Глокая куздра». В результате насильственного изъятия лексико-семантического плана текст перестает быть полноценным средством коммуникации. С лингвистической точки зрения это — текст-инвалид. Параллельно в «Глокой куздре» резко увеличивается нагрузка на прочие структурообразующие факторы — фонологический, морфологический, грамматический и синтаксический. Именно поэтому данный гипотетический текст стал прекрасным наглядным пособием по русской морфологии и грамматике. (Любопытный пример интенсификации фонологического ряда подобным образом редуцированного текста приводит Т. С. Элиот: не зная итальянского языка, но умея «озвучивать» итальянскую поэзию, он вслух читает Данте, наслаждаясь «музыкой» стихов великого флорентийца.)

Гипертрофируется нарративная структура подобного текста (она и становится средством компенсации дефектов структуры коммуникативной); степень многозначности текста столь высока, что он полностью попадает во власть «внетекстовых структур», которые могут сколь угодно вольно «осеменять» его, «вчитывая» любые значения.

Вместе с тем «ампутация» лексико-семантической **составляющей** коммуникативной структуры не становится для текста фатальной — системность его сохраняется, он воспринимается как текст.

Изъятие иных составляющих травмирует текст в значительно большей степени, разрушая саму основу коммуникативной структуры, что требует в качестве средств компенсации и больших усилий со стороны «внетекстовых структур». Приведенные беглые

наблюдения показывают: чем менее «жесткой» оказывается коммуникативная структура текста, тем большую роль играет структура нарративная, чем менее структурирован текст, тем выше значение внетекстовых структур, тем многозначнее текст. Безусловно, разъятие единой структуры текста на составляющие — операция в достаточной степени условная, но она вполне допустима, если нам необходимо выявить структурные доминанты модуляций.

Из всех уровней коммуникативной структуры текста наименее жесткими представляются лексико-семантический и стилистический: семантика и стилистика — сферы не только значения, но и смысла, а поэтому здесь возможен компромисс между коммуникативными и нарративными структурами, здесь их со-противопоставление обладает наибольшей гибкостью и вариативностью, здесь же возможны самые различные модуляции, которые ведут к усилению роли нарративной структуры и усилению многозначности текста — без разрушения последнего. На этих уровнях мы в основном и остановимся. Другие (макроструктуры) могут быть осмыслены впоследствии.

Приведем пример «жесткой» лексико-семантической организации текста, сделав только одну оговорку: этот текст (микротекст) вписывается в более широкую сеть отношений, в определенный контекст. Взаимодействуя с данным контекстом, с другими микро- и макротекстами через внетекстовые структуры и «становящееся» произведение, приведенный ниже текст если и не опровергнет результаты нашего анализа, то уточнит их и впишет в более широкую аналитическую схему: While the water was heating in the pot he took an empty bottle and went down over the edge of the high ground to the meadow.



The meadow was wet with dew and Nick wanted to catch grasshoppers for bait before the sun dried the grass. He found plenty of good grasshoppers. They were at the base of the grass stems. Sometimes they clung to a grass stem. They were cold and wet with the dew, and could not jump until the sun warmed them. Nick picked them up, taking only the medium-sized brown ones, and put them into the bottle. He turned over a log and just under the shelter of the edge were several hundred grasshoppers. It was a grasshopper lodging house. Nick put about fifty of the medium browns into the bottle. While he was picking up the hoppers the others warmed in the sun and commenced to hop away. They flew when they hopped. At first they made one flight and stayed stiff when they landed, as though they were dead<sup>[16]</sup>

Приведенный пассаж строится на основе трех линейно взаимодействующих семантических полей: предметный, глагольный и атрибутивный ряды, характеризующие жизнедеятельность человека (Ник), существование насекомого (кузнечик) и то, что является топографическим фоном для первого и второго полей — местность, природа. Единственное «вертикальное»

---

<sup>16</sup> Hemingway E. Big Two-Hearted River: Part II // Hemingway E. The Fifth Column and the First Forty Nine Stories. London, 1939. P.321. «Пока вода нагревалась. Ник взял пустую бутылку и спустился к реке. Луг был мокрый от росы, и Ник хотел наловить кузнечиков для наживки раньше, чем солнце обсушит траву. Он нашел много отличных кузнечиков. Они сидели у корней травы. Некоторые сидели на стеблях. Все были холодные и мокрые от росы и не могли прыгать, пока не обсохнут на солнце. Ник стал собирать их; он брал только коричневых, среднего размера и сажал в бутылку. Он перевернул поваленное дерево, и там, под прикрытием, кузнечики сидели сотнями. Здесь был их дом. Ник брал в бутылку не меньше пятидесяти штук коричневых, среднего размера. Пока он их собирал, остальные отогрелись на солнце и начали прыгать в разные стороны. Прыгая, они раскрывали крылышки. Они делали прыжок и, упав на землю, больше уже не двигались, словно мертвые» (пер. О. Холмской).

пересечение «антропоморфной» и «энторморфной» семантики приходится на слово *lodging house*, что, впрочем, вполне объяснимо скудостью ресурсов языка: жилище кузнечика, в отличие от жилищ многих других насекомых (ос, пчел, пауков и т. д.), не имеет в английском, как и в русском, специализированного названия.

Прилагательные, описывающие каждый из предметов и существ, принадлежащих к указанным семантическим полям, — прилагательные предметные, их функция — дать конкретную, большей частью внешнюю характеристику объекта: бутылка — *empty*, луг — *wet*, кузнечик — *cold, wet, brown, good*. Единственный случай переносного использования прилагательного — *dead*, но метафоризация преднамеренно здесь снимается через механизм простого сравнения: *as though they were dead*.

Потенциально и по сути свободен от переносных значений и глагольный ряд. Стилистически текст однороден: ни один из его элементов не выпадает за рамки обыденного стиля.

«Плотность» коммуникативной структуры увеличивается за счет преднамеренного, «назойливого» использования в «ударных» позициях почти каждого предложения и каждой синтагмы повторяющихся и поэтому наиболее частотных лексем: *...high ground to the meadow. The meadow was wet...;... the meadow was wet with dew and Nick wanted to catch grasshoppers for bait before the sun dried the grass. He found plenty of good grasshoppers. They were at the base of the grass stems. Sometimes they clung to a grass stem. They were cold and wet with the dew, and could not jump... и т. д.*

Этот беглый и достаточно поверхностный анализ демонстрирует наличие чрезвычайно плотной «моносемантической» структуры, на основе которой при чтении возникает образ, интерпретируемый однозначно и однопланово: перед нами — фактографическое, сухое описание, почти «фотография», где означаемое и означающее связаны одним единственным способом. Коммуникативная и нарративная структуры совпадают. Понятно, что вписанный в контекст всего рассказа, в контекст сборника «Пятая колонна и сорок девять ранних рассказов» и вообще в широкую сеть литературных и внелитературных фактов, характеризующих раннее творчество Э. Хемингуэя, приведенный нами в качестве материала для анализа «микротекст» окажется «заряжен» многими и многими смыслами. Взять хотя бы те, что рождаются при взаимодействии «нулевого письма» двух рассказов «На Биг-ривер» со стилистикой и тематикой промежуточных «интерлюдий», названных «Глава XIV» и «Глава XV». Но эти смыслы будут сосредоточены не в тексте, а в знаменитом хемингуэевском подтексте («минус нарратив»), который работает тем сильнее, чем более непроницаемым для смыслов оказывается сам микротекст и чем большие «усилия» по его декодированию будут прилагать внетекстовые структуры — впрочем, до известного предела, пока степень сопротивления текста не окажется выше степени настойчивости, с которой внетекстовые структуры будут к нему «подступать»

Сам же текст этих смыслов не несет: здесь, сказали бы мы, смысл равен значению

Пример второй:

*Libre, fumant, monte de brumes violettes,*

Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un  
mur

Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,

Des lichens de soleil et des morves

d'azur...<sup>[17]</sup>

Количество семантических полей в «микротексте» из «Пьяного корабля» Рембо (а мы взяли отрывок гораздо меньший по объему, чем тот, что приведен выше) больше и, что самое главное, принципом организации этого «микротекста» становится их пересечение: «судовая» семантика сопрягается с антропоморфной (отождествление лирического героя и корабля). Вариантами топографического плана можно назвать морской (сквозной для всего стихотворения), воздушный и «соляренный» планы, которые также взаимодействуют с антропоморфной и даже, сказали бы мы, «антропогенной» семантикой (des morves...), причем отягощенной «семой» болезни; при этом последняя накладывается и на семантику «растительную» — в силу полисемантности «ударных» лексем (des lichens de soleil...) и т. д.

Косвенное свидетельство многозначности текста Рембо — значительное количество переводов самого высокого класса («Пьяный корабль» переводили Д. Самойлов, П. Антокольский, Д. Бродский, Б. Лифшиц, Е. Витковский и др.). Прямое свидетельство многозначности — различные интерпретации, в частности, знаменитого в силу своей «поливалентности»

---

<sup>17</sup> Rimbaud A. O. Euvres, M., 1988. P. 178.

последнего стиха приведенной девятнадцатой строфы, где существительное l'azur становится и «лазурью» (Д. Бродский), и «пенной» (Д. Самойлов), и «дождем» (Е. Витковский) и т. д. — каждый из членов переводческой «команды» «Пьяного корабля» вполне обоснованно дает свой вариант интерпретации этого многозначного образа, равно как и других.

«Пьяный корабль» демонстрирует потенции к формированию многозначности не только на лексическом уровне, хотя именно в последнем эти потенции наблюдаются наиболее отчетливо. О более общих параметрах диссоциативной техники Рембо пишет американский исследователь: «Видоизменяется не только синтаксис. Сама логическая основа западноевропейской мысли и языка начинает ломаться. Растворяется их базовая форма — субъект, глагол, объект и их определения и обстоятельства. Растворяется и просодия — появляется свободный стих и та новая проза-заклинание, которая так непохожа на опыты Бодлера. Главная тенденция этой новой просодии — в движении к созданию гипнотизирующих магических заклинаний, нарушающих привычное восприятие, к акустической магии. Важнейшие, главные „материалы“ — психологические, описательные, драматические, из которых обычно состоит поэзия, видоизменяются до неузнаваемости и вступают в сочетания, которые убеждают в существовании иного устройства вселенной»<sup>[18]</sup> Не того ли устройства, о котором столь малоубедительно пытался рассказать книжникам герой Евангелия от Иоанна?

---

<sup>18</sup> Rexroth K. The Works of Rimbaud // Saturday Review. 1967. January 14. P.34.

Оговорим два условия. Различия между стихотворным и прозаическим текстом (в первом, как известно, вследствие его большей «плотности» чрезвычайно интенсифицируются внутренние связи и взаимодействия) не только не мешают логике нашего сопоставления, но и работают на нее: стихотворный текст — именно потому, что он предельно сконденсирован, — более «откровенен» в сопряжении семантических полей, он характеризуется меньшей «жесткостью», если иметь в виду его коммуникативную структуру, чем текст прозаический.

Текст Рембо — текст с «ослабленной» коммуникативной структурой. лишенный «жесткости», а потому открывающий возможность множественных интерпретаций. Смысл в значительной степени «свободен» от значения, хотя и формируется на его основе — в логике «челночного» взаимодействия текста и внетекстовых структур. (Отметим попутно: разговор о «полисемантности» текста, строго говоря, беспредметен: «жесткий» текст, подобный первому из приведенных нами отрывков, моносемантичен, второй — «асемантичен». Произведение же полисемантичным быть не может по определению — это единожды возникающий смысл.)

Таким образом, если мы не в состоянии (в силу жанра настоящей работы) установить исчерпывающую номенклатуру текстов, то, по крайней мере, можем определить тенденцию увеличения/уменьшения степени структурированности, «жесткости» их коммуникативной структуры. Мы можем предположить, что чем более «жесткой» является данная структура, тем в меньшей степени интенсивным будет процесс пересечения семантических полей, тем меньшей свободой по

отношению к структурирующему потенциалу текста будут пользоваться внетекстовые структуры, и наоборот: чем более «прозрачен» текст, т. е. чем менее жесткой будет связь между семантическими полями, тем большую роль играют в структурировании текста внетекстовые структуры, тем более «свободен» нарратив, тем большими потенциями в плане многозначности обладает текст.

Но ни один текст не застрахован от того, что приступающие к его перекодированию внетекстовые структуры будут оформлены кодом, принципиально отличным от кода текста — в этом случае срабатывает логика профанации, ведущая к «аннигиляции», взаимному «разрушению» текста и внетекстовых структур.

# Ю. В. Доманский.

## Архетипические мотивы в русской прозе XIX века. Опыт построения типологии

### г. Тверь

Понятие «архетип», введенное К. Г. Юнгом,<sup>[19]</sup> закрепилось во многих научных областях, в том числе и в литературоведении, где архетип понимается как универсальный прасюжет или праобраз, зафиксированный мифом и перешедший из него в литературу. Так, например, Е. М. Мелетинский рассмотрел ряд сюжетов и образов русской литературы XIX в. с точки зрения их изначальных архетипических значений.<sup>[20]</sup>

---

<sup>19</sup> См.: Юнг К. Г. О психологии бессознательного // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. М., 1994; см. также: Он же. Аналитическая психология и воспитание // Юнг К. Г. Собрание сочинений. Конфликты детской души. М., 1995; Он же. Введение к книге Ф. Дж. Викс «Анализ детской души» // Юнг К. Г. Там же; Он же. К пониманию архетипа младенца // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991; Он же. Ответ Иову // Юнг К. Г. Собрание сочинений. Ответ Иову. М., 1995; Он же. Отношения между Я и бессознательным // Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного; Он же. Попытка психологического истолкования догмата о Троице // Юнг К. Г. Собрание сочинений. Ответ Иову.

<sup>20</sup> См. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994.



Но функционирование архетипов в литературе не ограничивается лишь архетипическими сюжетами. Архетипы могут реализовывать свои значения и через другие элементы текста, в частности через предметный мотив. Для того чтобы выявить архетипическое значение того или иного мотива, необходимо было разработать методику реконструкции архетипических значений и выяснить, любой ли мотив и в любых ли условиях имеет архетипическое значение или оно актуализируется в зависимости от ситуации.

Оказалось, что архетипические значения мотива могут быть реконструированы достаточно просто. Прежде всего, в разных национальных мифологиях выявляются одинаковые мифологемы. Затем соотносятся их значения. То общее, что присутствует во всех этих значениях, и будет значением архетипа, находящегося, по Юнгу, в коллективном бессознательном и являющегося наиболее древней и всеобщей формой представлений человечества.

Архетипическое значение, как правило, внутренне сложно, неоднозначно и включает в себя несколько сем. Так; реконструированный по мифологическому материалу архетип черепахи включает в себя семы фундамента земли, прародителя мира, плодородия, долголетия и прочности, божества моря. В целом же все эти семы входят в архетипическое значение черепахи как основы мира.

Изученный, достаточно разнообразный материал — проза А. Пушкина и Л. Толстого, Д. Григоровича и А. Чехова, Ф. Достоевского и И. Тургенева — показывает, что архетипическое значение предметного мотива возникает спонтанно, независимо от воли художника, и

может быть не связано с непосредственным обращением автора к конкретному мифологическому мотиву. Семы в литературном тексте могут проявляться в зависимости от контекста во всей совокупности или какая-либо из сем может доминировать.

Более того, мотивы, потенциально несущие в себе архетипические значения, поддаются типологической классификации. Мы попытаемся показать это на некоторых универсальных мотивах, связанных с описаниями природы, статусом человека и характеризующих место человека в пространстве.

Обратимся вначале к тем случаям, когда архетипическое значение реализуется во всей своей относительной полноте, т. е. когда в литературном тексте актуализируется весь пучок сем. Примерами такого рода могут служить мотивы дома и времен года. Архетипическое значение мотива дома — космос, в котором человек чувствует себя хорошо, уютно, счастливо; пространство вне дома представляется как некий хаос.

Именно в этом значении мотив дома реализуется в повести Тургенева «Муму» по меньшей мере в трех конкретных проявлениях: дом барыни, каморка Герасима в Москве и его избушка в деревне.

Серый «с белыми колоннами, антресолю и покривившимся балконом»<sup>[21]</sup> дом барыни представляет собой своеобразный микрокосмос, модель иерархии мира людей: «В доме у ней находились не только прачки, швеи, столяры, портные и портнихи, — был даже один

---

<sup>21</sup> Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1980. Т.4. С.246 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием фамилии и страниц).

шорник, он же считался ветеринарным врачом и лекарем для людей, был домашний лекарь для госпожи, был, наконец, один башмачник...» (Тургенев, с.248). Этот космос создан самой барыней и соотносится с ее представлениями о мире (барыня «во всем следовала древним обычаям и прислугу держала многочисленную» (Тургенев, с.248)).

Сохраняется архетипическое значение мотива дома и в описании каморки Герасима: «он устроил ее себе сам, по своему вкусу. <...> Каморка запиралась на замок, напоминавший своим видом калач, только черный; ключ от этого замка Герасим всегда носил с собой на пояске Он не любил, чтобы к нему ходили» (Тургенев, с.248).

Герасим, как и барыня, создает свой дом по своим законам. Каморка является для него тем космосом, где он ощущает комфорт. Представления своего хозяина разделяет и Муму, которая «никого не подпускала к его каморке» (Тургенев, с.258). Именно каморка, по представлениям Герасима, должна укрыть Муму от гнева барыни: «Наконец он придумал весь день оставлять ее в каморке и только изредка к ней наведываться, а ночью выводить» (Тургенев, с.264). Как убежище дворника и собачки воспринимают их каморку обитатели барского дома, когда по приказу барыни готовятся к штурму.

В финале повести архетипическое значение дома актуализируется в дискурсе Герасима по отношению к деревенской избе, в которой он когда-то жил («Барыня взяла его из деревни, где он жил один, в небольшой избушке, отдельно от братьев...» — Тургенев, с.246). Утопив Муму, Герасим отправляется домой: «Он торопился, как будто мать-старушка ждала его на родине, как будто она звала его к себе после долгого

странствования по чужой стороне, по чужим людям. <...> Через два дня он уже был дома, в своей избенке..» (Тургенев, с.271). Сельская изба стала местом, где Герасим обрел относительный покой, реализовал свои представления о доме: «И живет до сих пор Герасим бобылем в своей одинокой избе; здоров и могуч по-прежнему, и работает за четырех по-прежнему, и по-прежнему важен и степенен» (Тургенев, с.272).

Итак, архетипическое значение мотива дома в «Муму» реализуется в двух основных дискурсах — барыни и Герасима. Это дает дополнительные возможности для интерпретации.<sup>[22]</sup>

Архетипическое значение мотива дома сохраняется в отдельных дискурсах в «Деревне» Григоровича (жители Кузьминского), в романе Достоевского «Бедные люди» (в воспоминаниях Вареньки и Макара), в рассказах Чехова «Мальчики» (дискурсы отца и Володи), «Страхи» (повествователь) и «Ведьма» (дьячок).

В архетипических значениях времен года преобладает оценочная характеристика (весна и лето «положительны», осень амбивалентна, а зима «отрицательна»). Почти во всех дискурсах «Повестей Белкина» сохраняется пучок сем, составляющих значения весны, лета, осени и зимы. В дискурсах главных героев «Деревни» Григоровича, «Бедных людей» Достоевского и

---

<sup>22</sup> Дело в том, что архетипические значения того или иного мотива могут реализовываться и в дискурсе отдельных персонажей, и в авторском дискурсе. Поэтому возникают, по крайней мере, два вопроса. Во-первых, почему в одних дискурсах архетипическое значение присутствует, а в других — нет; и во-вторых, что понимать под авторской точкой зрения: те значения, которые реализуются в авторском дискурсе, или же совокупность всех значений, которые есть в тексте, так как авторское представление о мире воплощено во всей совокупности элементов текста.

рассказов Чехова «Мальчики» и «Студент» актуализируются все семы архетипического значения мотива зимы.

Вместе с тем нередки случаи, когда актуализируется не все архетипическое значение, а какие-либо его семы. Таков, в частности, мотив вдовства. Архетипическое значения этого мотива включает в себя семы избранности вдовы, ее незащитности и верности умершему мужу. Сема незащитности вдовы актуализируется в «Хаджи-Мурате» Л. Толстого. В приемной Воронцова в числе прочих просителей «была, вся в черном, вдова убитого офицера, приехавшая просить о пенсии или о помещении детей на казенный счет».<sup>[23]</sup> Здесь и для вдовы, и, по всей видимости, для Воронцова (ведь не случайно вдова обращается именно к нему) актуализируется архетипическое значение мотива вдовы как существа незащитного и нуждающегося в помощи со стороны. Такая актуализация позволяет оценить русских офицеров и членов их семей как носителей универсальной (архетипической) нравственности.

Та же сема незащитности нуждающихся в помощи вдов доминирует и в рассказе Чехова «Студент». Главный герой, студент Иван Великопольский, возвращаясь домой с охоты, останавливается у костра, разведенного двумя вдовами — матерью и дочерью. Именно вдовам (как нуждающимся в помощи) студент оказывает помощь духовную — рассказывает историю апостола Петра. Иван достигает своей цели: «Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет

---

<sup>23</sup> Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1950. Т.35 С 145 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием фамилии и страниц).

трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра».<sup>[24]</sup>

В этом же рассказе актуализируется и сема избранности вдовы — вдова не только нуждается в помощи, но и сама в состоянии эту помощь оказать: «Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно. Только на вдовьих огородах около реки светился огонь; далеко же кругом и там, где была деревня, версты за четыре, все сплошь утопало в холодной вечерней мгле» (Чехов, с.306). Свет огня выделяет вдовьи огороды, выделяет вдов среди других сельских обитателей, среди мрака. И герой, вступив в это освещенное пространство, оказывая духовную помощь, сам получает моральное удовлетворение: он «думал о том, что правда и красота, направляющие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы, — ему было только 22 года, — и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (Чехов, с.309).

Все это позволяет говорить о том, что в модели бытия, которая создается в рассказе «Студент», мотив вдовы в разных дискурсах актуализирует различные стороны своего архетипического значения: если для студента вдовы нуждаются в помощи — прежде всего в помощи духовной, какую он, собственно, только и может

---

<sup>24</sup> Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. М., 1986. Т.8. С.309 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием фамилии и страницы).

оказать, то в авторском дискурсе, напротив, вдовы — существа избранные, отмеченные в отличие от прочих светом огня. Студент полагает, что оказывает духовную помощь нуждающимся в ней вдовам, и получает помощь сам. Он прозревает, выходя на путь, ведущий к истине, осознает свое место в мире. Таким образом, архетипический мотив вдовства позволяет говорить о том, что в рассказе «Студент» воплощается чеховская уверенность в награждении прозрением человека, готового помочь другим.

Отдельные семы архетипического значения могут реализовываться в любых мотивах. Архетипическое значение метели составляет несколько сем: враждебное человеку начало, результат действия злых сил, наказание, свадьба. Семы враждебного начала и действия злых сил реализуются в «Метели» и «Капитанской дочке» Пушкина, в «Деревне» Григоровича, в «Ведьме» Чехова; семы наказания — в «Метели» и «Деревне», а свадьбы — в «Метели» и «Ведьме».<sup>[25]</sup>

Архетипическое значение мотива сиротства содержит семы: сирота изначально несчастен, сирота нуждается в помощи, сирота достигает благополучия. Первая сема актуализируется прежде всего в характеристиках персонажей: сироты несчастны в «Деревне» Григоровича (Акулина), в «Муму» Тургенева (Татьяна), в «Бедных людях» Достоевского (Варенька).

---

<sup>25</sup> См. по этому поводу наши работы: Миф как один из источников повести А. С. Пушкина «Метель» // Семантика слова, образа, текста Архангельск, 1995; Мифологическое начало в повести А. С. Пушкина «Метель» // Культура и творчество. Тверь, 1995; Архетипический мотив зимней вьюги в прозе А. С. Пушкина и рассказе А. П. Чехова «Ведьма» // Материалы Международной пушкинской конференции. Псков, 1996.

Сема «сирота нуждается в помощи» актуализируется в некоторых дискурсах тех же произведений: жены управляющего («Деревня»), Герасима («Муму»), Макара Девушкина («Бедные люди»).

И лишь в одном из рассмотренных произведений сирота достигает благополучия — Варенька в финале романа «Бедные люди». Однако несмотря на то, что актуализация этой семы должна свидетельствовать о сохранении универсальных нравственных ценностей, в романе говорится скорее об их разрушении, ибо в роли спасителя выступает не «нравственный» Макар, а «безнравственный» Быков.

Сохраняются в ряде рассмотренных произведений и отдельные семы архетипического значения мотива леса. Лес — это враждебная человеку часть пространства, оппозиция всем прочим горизонтальным топосам и укрытие для невинно гонимых. Сема враждебности леса актуализируется в «Метели» Пушкина, в рассказах Чехова «Страхи» и «Студент» (в дискурсах главных героев); сема оппозиции всем прочим горизонтальным топосам — в «Станционном смотрителе» и «Барышне-крестьянке» Пушкина.

Возможны случаи, когда в пределах одного произведения актуализируются две противоположные семы одного архетипического значения. Таков мотив леса в «Хаджи-Мурате» Толстого. Сема враждебности леса реализуется в дискурсах русских — от солдат до Государя (русские вырубают лес): сема оппозиции всем прочим горизонтальным топосам и укрытия для невинно гонимых — в чеченском дискурсе. В дискурсе Хаджи-Мурата лес несет, с одной стороны, актуальное для всех чеченцев значение укрытия от врагов (гл. IV,



XXV); с другой стороны, в этом дискурсе важен и актуальный для русских мотив рубки леса (в начале своего выхода Хаджи-Мурат встречается с Воронцовым-младшим в том месте, где назначена рубка леса — гл. III)). Таким образом, промежуточное положение Хаджи-Мурата между чеченцами и русскими утверждается не только на сюжетном, но и на архетипическом уровне.

До сих пор речь шла о том, что архетипические значения могут сохраняться. Однако они могут и подвергаться инверсии, т. е. трансформироваться до полной противоположности. Причем такая инверсия может свидетельствовать о неординарности персонажа или означать отступление от универсальных ценностей. Дело в том, что архетип воплощает исконные общечеловеческие ценности, универсальные нравственные представления человека о мире. Естественно, что в разные эпохи архетипическое значение может преодолеваться или заменяться представлениями иного, более нового порядка.

Инверсия архетипического значения дома может служить основой для авторской оценки персонажа. Таково значение инверсии архетипа дома-космоса в дискурсах чеховских героев: Чечевицына («Мальчики»), жены дьячка («Ведьма»), Ивана Великопольского («Студент»). Так, в рассказе «Студент» герой «вспомнил, что, когда он уходил из дому, его мать, сидя в сенях на полу, босая, чистила самовар, а отец лежал на печи и кашлял; по случаю страстной пятницы дома ничего не варили, и мучительно хотелось есть. И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая

бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше. И ему не хотелось домой» (Чехов, с.306). Инверсия архетипического значения мотива дома в точке зрения Ивана Великопольского происходит за счет вторжения социального значения. Но беседа с вдовами изменяет представления студента о мире и о своем месте в нем: просветленный, он направляется к своей родной деревне. Возврат архетипического значения — это сигнал обретения смысла жизни: «и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (Чехов, с.309).

К инверсии такого рода может быть отнесена и инверсия мотивов времен года в некоторых дискурсах: как показатель неординарности персонажа инверсируются весна в дискурсе Сильвио («Выстрел») и зима в дискурсах отца и Чечевицына («Мальчишки»); архетипическое значение мотива зимы инверсируется и в дискурсах главных героев в рассказах Чехова «Дама с собачкой» и «Студент», причем в последнем в сознании персонажа происходит своеобразная эволюция от сохранения архетипа зимы до его инверсии. Иван Великопольский преодолевает архетип зимы сначала обращением к истории («И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, к что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы были есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше. И ему не хотелось

домой» — Чехов, с.306), а затем обращением к религии (студент рассказывает вдовам историю предательства апостола Петра, начиная ее словами: «Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр... Значит, и тогда было холодно» — Чехов, с 307) В дискурсе студента зимний архетип полностью разрушается:

«И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошрое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» (Чехов, с.309). Именно религиозный универсализм заставляет героя понять смысл человеческого бытия вообще: он думал о том, «что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» (Чехов, с.309).

Толчок к размышлениям (и это очень важно!) дан в первую очередь на архетипическом уровне смыслообразования: наступивший холод перестает доносить героя у вдовьего костра (архетипически амбивалентный огонь выступает как противопоставление зиме по принципу оппозиции тепло/холод). Именно у костра Иван рассказывает историю Петра, после чего приходит к мыслям о смысле бытия. Но герой расстается с костром, и архетип зимы вновь актуализируется: «Студент пожелал вдовам спокойной ночи и пошел дальше. И опять наступили потемки, и стали зябнуть руки. Дул жестокий ветер, в самом деле возвращалась

зима, и не было похоже, что послезавтра Пасха» (Чехов, с.309).

Оказывается, что чеховский герой, оставаясь носителем архетипических представлений, тем не менее может эти архетипические представления вытеснить в своем сознании представлениями иного — цивилизованного (исторического и религиозного) — порядка, что позволяет Великопольскому преодолеть «отрицательный» архетип и одновременно сохранить универсальные представления о нравственности, известные ему как человеку культурному. Это, как нам кажется, новый тип героя, появление которого возможно лишь на рубеже XIX–XX вв., героя, сочетающего в себе архетипические представления о мире с представлениями цивилизованного или культурного порядка.

С подобной ситуацией, но уже через мотив леса, сталкиваемся и в «Хаджи-Мурате» Толстого, где инверсия предполагает замену значений архетипических значениями иного, нового (культурного, религиозного, исторического...) порядка, что поднимает человека над архетипом и соответственно над обыденным сознанием, представляет человека как личность неординарную. Таковым является Бутлер. Для него лес в соотнесении с утром, солнцем, горами, свежим воздухом причина радости «тому, что он живет, и живет именно он, и на этом прекрасном свете» (Толстой, с.81). Это точка зрения культурного человека нового времени, который способен воспринимать природу не бессознательно (архетипически), а эстетически. В этой связи можно предположить, что не только Хаджи-Мурат, но и Бутлер занимают в системе образов повести особое место.

Другой тип инверсии — отступление от универсальных нравственных ценностей, зафиксированных мифом. Как уже было сказано, миф выступает как своеобразный свод представлений человека о мире, как система изначально присущих человеку нравственных канонов, поэтому отступление от них, т. е. от архетипа, может рассматриваться как разрушение универсальной общечеловеческой нравственности.

В повести «Муму» барыня сама «разрушает» свой дом-космос в один из моментов, когда «она была в духе, смеялась и шутила; приживалки смеялись и шутили тоже, но особенной радости они не чувствовали: в доме не очень-то любили, когда на барыню находил веселый час, потому что, во-первых, она тогда требовала от всех немедленного и полного сочувствия и сердилась, если у кого-нибудь лицо не сияло удовольствием, а во-вторых, эти вспышки у ней продолжались недолго и обыкновенно заменялись мрачным и кислым расположением духа» (Тургенев, с.259). И вот в такой момент барыня увидела собаку дворника и, умилясь, затребовала ее к себе. Муму ощутила дискомфорт в доме барыни, «она очень испугалась и бросилась было к двери, но, оттолкнутая услужливым Степаном, задрожала и прижалась к стене» (Тургенев, с.260). Животное тянется не в дом, а, наоборот, из дома. Ситуацию драматизируют «пограничные» мотивы двери и стены: один из них означает возможный выход (дверь), а другой — непреодолимую границу (стена). Неудавшаяся попытка выйти сменяется приближением к стене, у которой Муму чувствует себя безопаснее, потому что находится ближе к пространству вне дома барыни. Учитывая, что собака выступает в повести как своеобразный носитель

универсальной нравственности (на это указывает, в частности, мотив сиротства) в противоположность обитателям барского дома, можно предположить, что ее дискомфорт в гостинной госпожи есть указание на инверсию архетипического значения дома для Муму. Более того, именно это посещение становится причиной последующих страданий собачки и ее гибели, а также причиной нравственного поражения ее хозяина.

Значение мотива «дом барыни», таким образом, можно представить как «анти-дом» для носителей универсальной нравственности. Тем не менее для барыни и ее окружения этот дом является как раз космосом, противоположным хаосу вне дома. Инверсия архетипического значения в дискурсах положительных персонажей и сохранение этого значения в дискурсах отрицательных персонажей указывают на нарушение изначальной гармонии в мире, где дом для носителей универсальных законов бытия становится враждебным началом.

Инверсируется архетипическое значение дома и в дискурсе Герасима, каморка-космос которого «нарушена» волей барыни. Герой навсегда покидает каморку. Его представления о мире потерпели крах из-за внешнего вмешательства. Злой мир разрушил архетипически положительный для Герасима топос его каморки.<sup>[26]</sup>

---

<sup>26</sup> Обратим внимание на то, что «тройная оппозиция» дом барыни/каморка/изба раскрывает еще одну принципиальную в точке зрения героя и в модели бытия повести оппозицию — оппозицию города и деревни. Для Герасима основным топосом города является дом барыни. Герой, попав в город, стремится отгородиться от космоса госпожи, создав свой космос — каморку. Но этот космос разрушается по воле внешних злых сил, и Герасим уходит в деревенскую избу — изначальный для него космос.

Таким образом, архетипическое значение дома в различных дискурсах повести «Муму», во-первых, «распределяет» персонажей по отношению к универсальной нравственности и, во-вторых, актуализирует оппозицию города и деревни как оппозицию отрицательного и положительного начал. Это дает интересный материал для реконструкции мироощущения автора, его концепции бытия.

Как и в «Муму», архетипическое значение мотива дома инверсируется под влиянием социальных причин в дискурсах Акулины («Деревня»), Макара и Вареньки («Бедные люди»). Инверсируется архетипическое значение и в мотивах времен года. В дискурсе Герасима («Муму») это происходит под влиянием социальных обстоятельств (Герасим именно летом топит Муму и именно летом покидает ненавистную Москву и возвращается в деревню). (Обратим внимание, что в том же произведении мотив лета инверсируется и в дискурсе барыни: «Барыня свою спальню и кабинет приказывала протапливать даже летом» (Тургенев, с.262), но в этом случае инверсия (стирание оппозиции лето / зима) является прежде всего характеристикой персонажа, в сознании которого трансформировались общечеловеческие представления, зафиксированные мифом.)

Архетипические значения времен года инверсируются под влиянием социальных факторов и для Макара Деушкина («Бедные люди») — мотивы весны, лета и осени; Вареньки из того же романа — мотив осени и Акулины («Деревня») — мотивы весны, лета и осени. Причем инверсия является показателем отступления от

универсальных норм не в характере персонажей, а во внешнем по отношению к ним мире.

Инверсию архетипического значения мотива вдовства встречаем у Тургенева и Толстого. Так, в «Муму» вдова-барыня полагает себя обиженной и несчастной, прося помощи у других: приняв капли, она «тотчас же слезливым голосом стала опять жаловаться на собаку, на Гаврилу, на свою участь, на то, что ее, бедную, старую женщину, все бросили, что никто о ней не сожалеет, что все хотят ее смерти» (Тургенев, с.265); «она иногда любила прикинуться загнанной и сиротливой страдальцей; нечего и говорить, что всем людям в доме становилось тогда очень неловко» (Тургенев, с. 265–266). Здесь архетипическое значение мотива вдовы как существа, нуждающегося в помощи, существа, которое каждый может легко обидеть, казалось бы, сохраняется в полной мере. Но важно то, что актуализация архетипического значения есть для героини лишь игра. Барыня, бесконечно повторяя, что она вдова, на деле калечит людские судьбы.

Сема верности вдовы умершему мужу обыгрывается и в «Хаджи-Мурате» в словах Аксины — вдовы убитого на войне солдата Авдеева, которая, на словах скорбя по убитому мужу, думает о том, что приказчик, у которого она жила, теперь возьмет ее замуж.

Следовательно, внешнее сохранение архетипического значения может служить знаком его внутреннего разрушения вплоть до инверсии. Барыня («Муму») и Аксиныя («Хаджи-Мурат») лишь играют роль вдовы, на деле трансформируя общепринятые ценности. Архетипическое значение может инверсироваться в точке зрения не только конкретного персонажа, но и групп



персонажей. Так, в «Деревне», «Муму» и «Бедных людях» архетипическое значение мотива сиротства инверсируется в точке зрения «общества». Эта инверсия является показателем разрушения универсальных общечеловеческих законов существования.

Достаточно редко сохраненное архетипическое значение и его инверсия соотносятся в оценке одного персонажа. Так, в одном из эпизодов повести «Хаджи-Мурат» грузинский князь, «очень глупый, но необыкновенно тонкий и искусный льстец и придворный», рассказывает о похищении Хаджи-Муратом вдовы Ахмет-Хана Мехтулинского:

«— Ночью вошел в селенье, схватил, что ему нужно было, и ускакал со всей партией.

— Зачем же ему нужна была именно женщина эта? — спросила княгиня.

— А он был враг с мужем, преследовал его, но нигде до самой смерти хана не мог встретить, так вот он и отомстил на вдове <...>

— О нет, — сказал Воронцов улыбаясь, — мне говорили, что он с рыцарским уважением обращался с пленницей и потом отпустил ее».

(Толстой, с.43)

В этом фрагменте сталкиваются две противоположные точки зрения на заглавный персонаж. Первая, принадлежащая грузинскому князю, характеризует Хаджи-Мурата как разрушителя нравственности, ибо он обижает вдову. Вторая — точка зрения Воронцова — актуализирует архетипическое

значение помощи вдове, делая героя носителем универсальной нравственности. Какая из этих двух взаимоисключающих точек зрения истинна, неизвестно. Однако само наличие противоположных характеристик одного и того же персонажа позволяет заключить, что Хаджи-Мурат — персонаж амбивалентный, способный как на зло, так и на добро. Он и носитель универсальной нравственности, и разрушитель этой нравственности. Таким образом, Хаджи-Мурат пограничен не только в плане этническом (русские — чеченцы), но и в плане нравственном.

Итак, архетипические значения проявляются в группах мотивов, связанных с изображением человека, природы и пространства. Сохранение тех или иных сем архетипических значений указывает на близость мышления персонажей к универсальным моделям, зафиксированным мифом; инверсия — либо на неординарность персонажа, либо на отступление от универсальных законов человеческого бытия, от общечеловеческих ценностей. Архетипическое значение может служить, таким образом, и одним из критериев авторского отношения к персонажу.

Как показал рассмотренный материал, архетипические значения потенциально присутствуют в тексте независимо от творческой индивидуальности писателя. Это позволяет утверждать, что архетипические значения мотивов органически присущи литературе. Можно даже утверждать, что эти мотивы поддаются строгой типологизации. Основные типологические группы мы и попытались обозначить в этой работе:

— сохранение всего пучка сем архетипического значения мотива;

— доминирование каких-либо сем архетипического значения;

— инверсия архетипического значения мотива как показатель неординарности персонажа;

— инверсия архетипического значения мотива как показатель отступления от универсальных нравственных ценностей;

— сочетание разных и даже противоположных сем архетипического значения в оценках одного персонажа (вплоть до сочетания сохранения архетипического значения и его инверсии).

# Н. А. Веселова. Имя в жизни и в литературе

## г. Тверь

Любое собственное имя заключает в себе значительную информацию. Называя индивида, оно одновременно сообщает о семье, роде, национальной культуре.<sup>[27]</sup> Более того, согласно философии имени, всякое имя являет сущность объекта. Именем выражается тип личности, ее онтологическое строение.<sup>[28]</sup> Поэтому П. Флоренский в трактате «Имена» полагал, что возможно особое «мышление именами», где одно только имя представляет человека, избавляя тем самым от необходимости перечислять его индивидуальные черты.<sup>[29]</sup>

Такое утверждение может показаться излишне категоричным. Действительно, житейский опыт показывает, что носители одинаковых имен далеко не идентичны по своим личностным характеристикам. Имея среди знакомых, допустим, Константина или Анну, нельзя по ним достоверно судить обо всех других Аннах и

---

<sup>27</sup> Ср.: «Антропоним... не просто называет какую-либо индивидуальность, а символизирует отношение между индивидуальностью человека и его надындивидуальным общественным положением» (Старостин Б. А. Некоторые методологические проблемы теории собственных имен // Имя нарицательное и собственное. М., 1978. С. 36).

<sup>28</sup> Священник Павел Флоренский. Имена. М., 1993. С.70.

<sup>29</sup> Там же. С. 83–85.

Константиных. Собственное имя реального человека не охватывает весь спектр его индивидуальных признаков. Оно указывает на «тип духовного устройства», но не на конкретную личность.

Однако суждение П. Флоренского, излишне категоричное по отношению к имени в жизни, точно передает специфику имени литературного персонажа. Если реальный человек может физически существовать и безымянным (например, новорожденный младенец, который еще не получил имени), то для литературного персонажа наличие имени является необходимым условием существования. Литературный герой, в отличие от реального человека, — это модель личности совокупность «подобранных писателем признаков».<sup>[30]</sup>

По словам Ю. Н. Тынянова, в динамике произведения возможно бесконечное разнообразие (вплоть до противоречий) черт, «обведенных кружком» имени героя, а также действий и речевых обнаружений, приуроченных к нему.<sup>[31]</sup> Имя является тем фактором, который сводит воедино все «составляющие» литературного персонажа. «Имя — формальный признак героя как единства».<sup>[32]</sup>

Продолжив эту мысль, можно сказать, что имя является структурообразующим компонентом персонажа. Сразу следует оговорить, что под именем в

---

<sup>30</sup> Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С.5.

<sup>31</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 417.

<sup>32</sup> Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М, 1965. С.27. Л. Я. Гинзбург толкует этот тезис еще шире, ср.: «Вертер — это взаимодействие сюжетных элементов, включающее в себя развязку. Вертер и есть тот, кто стреляется» (Гинзбург Л. Я. Указ. соч. С.221).

литературно-художественном тексте понимается не только антропоним (личное имя или фамилия), но любое слово, именуемое персонажа: местоимение (он, она, я — как это чаще всего бывает в лирике); функциональное наименование (по амплуа, социальной или национальной принадлежности); иногда всего одна буква, как, скажем, у Ф. Кафки,

Тем не менее особую роль играют имена, выраженные антропонимами. Если реальный человек получает свое имя до некоторой степени произвольно, то с литературным героем дело обстоит иначе. Облечь в плоть и кровь «подобранные признаки» способно только одно единственное имя, обобщающее эти признаки и выявляющее сущность персонажа. В этом случае особенно справедливо цитируемое П. Флоренским суждение Иоанна Златоуста: «природа вещей образует имена, согласно собственной сущности».<sup>[33]</sup> А значит, даже когда автор не «придумал» имени персонажа, а позаимствовал его из далекого от искусства источника (например, из адресной книги, как это делал Золя), этот выбор далеко не случаен. На интуитивном или рациональном уровне он обусловлен потребностью назвать героя именно так, а не иначе. Для наиболее адекватного выражения сущности персонажа подошло это, а не иное как бы случайное имя.<sup>[34]</sup>

---

<sup>33</sup> Флоренский П.А. Именславие как философская предпосылка // Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990. Т.2. С.317.

<sup>34</sup> Ср.: «...в искусстве — внутренняя необходимость имен — порядка не меньшего, нежели таковая же именуемых образов. Эти образы, впрочем, суть не иное что, как имена в развернутом виде» (Священник Павел Флоренский. Имена. С.25)

Итак, имя литературного персонажа адекватно выражает его сущность (во всяком случае стремится к этому). Ему дается «по имени житие, а не имя по житию». И если в реальной жизни этот тезис П. Флоренского находит себе подтверждение лишь в отдельных случаях,<sup>[35]</sup> в литературе это закон. Для всякого литературного персонажа *nomina sunt omnia* («имя есть судьба»)<sup>[36]</sup>.

Таким образом, предложенное Флоренским «мышление именами», спорное в отношении людей, отражает реальную ситуацию там, где речь идет о литературных персонажах. Поэтому, в частности, достаточно упомянуть имя, чтобы воссоздать образ в сознании собеседника или читателя. На этом основано и бытование так называемых «бродячих сюжетов», ядром которых является носитель определенного имени, например Дон-Жуан.

Если с этой точки зрения внимательно присмотреться к именам персонажей, оказывается, что они могут нести в себе не только совокупность черт, сюжетные ситуации, но даже смысловую основу всего произведения. Разумеется, у тех или иных авторов это проявляется по-разному, иногда более, иногда менее отчетливо. Важно тем не менее, что эти особенности имени в той или иной мере реализуются всегда,

---

<sup>35</sup> Так, Ариадна Эфрон, как известно, считала, что ее судьба была бы иной, если бы ее звали Александрой.

<sup>36</sup> См., например: «Акакий Акакиевич получает вместе со своим именем двойную судьбу: по греческому значению слова („незлобивый“) и по русской его народной этимологии. Гоголь, подчеркивая, что другого имени для героя найти не удалось, акцентировал его судьбоносный характер» (Лотман Ю. М. О динамике культуры // Семиотика и история: Тр. по знаковым системам. 25. Тарту, 1992. С.8)

независимо от эпохи, эстетических принципов, склада дарования писателя.

Доказательством тому может служить сходное использование возможностей имени у таких непохожих писателей, как В. Набоков и С. Довлатов. И у одного и у другого за моделью имени или конкретным именем в индивидуальной художественной системе закрепляется определенная роль. В частности, в ряде произведений Набокова герой, так или иначе соотносимый с автором, получает удвоенное имя, тем самым следуя образцу двойного — Владимир Владимирович — имени автора. Таковы Гумберт Гумберт, Цинциннат Ц. и даже Лев Глебович Ганин, имя которого в искаженной форме «**Лев Глево...**» открывает первый абзац романа «Машенька».

У Довлатова взаимосвязь имени персонажа с его функцией и даже характеристикой проявляется еще отчетливее. За именем закрепляется некий инвариантный набор свойств, который вместе с именем переходит из произведения в произведение. Персонажи Довлатова могут носить только личное имя; имя и отчество; имя, отчество и фамилию. Причем состав именованья наделен важной смысловой нагрузкой: «незнакомец тихим голосом представился:

— Туровер. Александр Туровер. Александр Матвеевич Туровер...

Было ясно, что он всегда представляется именно так. Сначала называет фамилию. Затем еще раз — фамилию плюс имя. Затем, наконец, фамилию, имя, отчество. Как будто одной попытки мало. Как будто



разом ему не передать всего масштаба собственной личности».<sup>[37]</sup>

Одновременно носитель имени у Довлатова является обладателем вполне конкретного ряда свойств. Так, определенный тип человека закреплен у него за фамилией Лемкус, и «загадочный религиозный деятель» с этой фамилией появляется в нескольких произведениях, соответственно в разных сюжетных ситуациях. По сути, это разные персонажи, но тип обозначен именованим. Вряд ли можно считать это случайностью. Так, «экстравагантная женщина», предлагающая оригинальный выход из ситуации, носит имя Регина Бриттерман и тоже фигурирует в разных произведениях. И Лемкус, и Регина Бриттерман — персонажи не только второстепенные, но даже и (можно сказать) третьестепенные, персонажи фона. Это не психологически разработанные характеры, а только типы. Поэтому можно говорить о том, что именование у Довлатова становится способом обозначения определенного типа личности, адекватной заменой его описания. Иногда автор расшифровывает именование персонажа, акцентирует его характеризующую роль: «Все считали его неудачником. Даже фамилия у него была какая-то легкомысленная — Головкер. Такая фамилия полагается невзрачному близорукому человеку, склонному к рефлексии. Головкер был именно таким человеком».<sup>[38]</sup> Но чаще он создает, по выражению В. Топорова, «чудовищные словообразы», такие, как

---

<sup>37</sup> Довлатов С. Д. Филиал // Довлатов С. Д. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1993. Т.3. С.202.

<sup>38</sup> Довлатов С. Д. Встретились, поговорили // Там же. Т.2. С.355.

«выхваченный из жизни...микроабсурд» — «мещанка» Людмила Ефремовна («вспомните школьные годы — и представьте себе, что новую учительницу зовут Людмилой Ефремовной. Она непременно окажется чудовищем»),<sup>[39]</sup> экскурсоводы Аврора, Марианна Петровна и Натэлла.

Имя может выступать средством и более детальной разработки персонажа. Довлатов, как правило, использует для этого два основных варианта: герой носит фамилию, которая маркирует типологию, и имя, которое обозначает индивидуальность, или только **ИМЯ** (и именно оно маркирует типологию), но тогда его индивидуальность выявляется через имена других персонажей.

Так, в двух произведениях Довлатова есть героини по фамилии Мелешко. Это два совершенно различных персонажа, их характеры реализуются в разных сюжетных ситуациях, но обе однофамилицы оказываются «своенравными, нелепыми и безнравственными, как дитя». При этом одна из них Алла, а вторая — Анастасия, это-то и определяет их разные судьбы, характеры и поступки.

Очевидно, что для автора фамилия Мелешко несет в себе устойчивый комплекс смыслов,<sup>[40]</sup> получающий

---

<sup>39</sup> Топоров В. Дом, который построил Джек: О прозе Довлатова // Звезда. 1994. № 3. С.176.

<sup>40</sup> Основу этого комплекса можно определить как «нелепость» ^ «неадекватность». Помимо Аллы и Анастасии есть у Довлатова и другие герои с фамилией Мелешко. Это персонажи фона, но типологически они родственны Алле и Анастасии, потому что тоже нелепы:

реализацию в двух разных проявлениях. И если имена разделяют индивидуальные судьбы героинь, то общая фамилия обрекает их на сходные обстоятельства: обе женщины неожиданно появляются рядом с героем, каждая из них приезжает не к нему, но он вынужден ее опекать. У нее сложные отношения с неизвестным отсутствующим лицом. Ей нужны деньги, и герою приходится выручить ее. Затем она снова исчезает, а герой остается в раздумьях о собственной жизни.

Ту же типологизирующую роль может играть и личное имя. Таково, например, для Довлатова имя Лора. Лора из повести «Иностранка» эмигрировала вместе с мужем в Америку, Лора из рассказа «Третий поворот налево» тоже эмигрировала в Америку и тоже с мужем. Формула «Лора плюс муж» становится кодом сюжетной ситуации: обе пары молоды, здоровы, удачно адаптируются на новом месте и живут в таком счастье и согласии, что возникает необходимость разбавлять его придуманными мелкими неприятностями. При этом разные пути героинь маркированы тем, что их мужья носят разные имена: Алик в рассказе и Фима в повести. Таким образом, имя героини маркирует типологию, а на индивидуальные различия указывает имя ее партнера.

Личное имя и фамилия могут играть еще одну важную роль: фамилия указывает на родовое, а имя —

---

«Около трех вернулась караульная смена из наряда. Разводящий Мелешко был пьян. Шапка его сидела задом наперед» (Довлатов С. Д. Зона // Довлатов С. Д. Собрание сочинений. Т. I. С. 46).

«А тут еще начались в Эстонии политические беспорядки. Группа диссидентов обратилась с петицией к Вальдхайму. Потребовали демократизации и самоопределения. <...> Завхоз Мелешко говорил в редакции:

— Могли бы обратиться к собственному начальству! Выдумали еще какого-то Хайма...» (Довлатов С. Д. Компромисс // Там же, Т. I. С. 294).

на индивидуальное начало. Причем как раз соотношение родового и индивидуального становится в этом случае основой смыслообразования. Пример находим в романе В. Набокова «Защита Лужина». С самого начала заглавный персонаж лишается права на личное имя: «Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным». На протяжении всего романа личное имя не упоминается ни разу. Родовое вытесняет индивидуальное, «я» теряется в надличностном. И только в финале, когда происходит самоубийство, восстанавливается status quo: «Александр Иванович, Александр Иванович! — заревело несколько голосов.

Но никакого Александра Ивановича не было». Герой как бы не встречается с собственным именем, проживая жизнь под фамилией Лужин, и умирает отчужденным от самого себя.

До сих пор речь шла об именах отдельных персонажей. Между тем важную смысловую роль играет система имен. Она дает, в частности, возможность лаконичной, «свернутой» передачи сложных смыслов. Это, например, позволяет Довлатову на минимуме текстового пространства достаточно многогранно охарактеризовать героя: «Леопольд писал, что у него есть жена Хелена, сын Романо и дочь Моник. А также пудель, которого зовут Игорь».<sup>[41]</sup> Члены семьи Леопольда — выходца из России — носят разноязычные (немецкое, итальянское и французское) имена, и это не только свидетельствует о том, что герой — «гражданин мира», но и передает хаотичность его мышления, В контексте этого «интернационала» русское имя собачки

---

<sup>41</sup> Довлатов С. Д. Наши // Там же. Т.2. С. 173.

способствует созданию иронии, т. е. оказывается одним из средств выражения авторской оценки.

Система имен может реализовываться в пределах одной-двух фраз и в целом произведении. Так, у Довлатова в «семейной хронике» «Наши» имена представителей нескольких поколений одной семьи воплощают авторскую концепцию жизни, логику хода истории. Книга открывается тем, что в зачине возникает имя прадеда — Моисей. Начиная с такого имени, автор как бы обращается к началу начал родословия. «Наш прадед Моисей был крестьянином из деревни Сухове» — звучит почти как «Авраам родил Исаака, Исаак родил Иакова» (Новый Завет, 1:2). Кстати говоря, именно Исааком у Довлатова и зовут сына упомянутого Моисея.

Начинаясь от прадеда Моисея, повествование обещает быть почти библейской семейной эпопеей. В соответствии с именами проживают жизнь три его внука — Леопольд, Донат и Михаил. Эта зависимость судьбы и имени подчеркивается автором: «Младшему, Леопольду, как бы умышленно дали заморское имя. Словно в расчете на его космополитическую биографию.

Имя Донат — неясного, балтийско-литовского происхождения (Что соответствует неясному положению моего отца. В семьдесят две года он эмигрировал из России.)

Носитель чисто православного имени, Михаил, скончался от туберкулеза в блокадном Ленинграде.

Согласитесь, имя в значительной степени определяет характер и даже биографию человека».<sup>[42]</sup>

---

<sup>42</sup> Там же. С.169.

В дальнейшем имена персонажей характеризуют и сложный национальный состав и непростую судьбу семьи. Последним появляется и завершает логику развития этого семейного микрокосма сын повествователя — Николае Доули: «... 23 декабря 1981 г. в Нью-Йорке родился мой сынок. Он американец, гражданин Соединенных Штатов. Зовут его — представьте себе — мистер Николае Доули. Это то, к чему пришла моя семья и наша родина». Англизированная форма имени, трансформация фамилии (Довлатов — Доули) говорят о новом этапе семейной истории. Это позволяет, вопреки утверждению повествователя («вот к чему пришла наша семья»), счесть финал открытым.

Таким образом, значимость имени персонажа, проблема «имя и судьба» могут быть осознаны или не осознаны автором, акцентированы им, как у Довлатова, или завуалированы, как у Набокова, но безотносительно к авторской воле, в отличие от индивидуального имени в жизни, имя в литературе — это структурообразующий компонент персонажа, определяющий и его место в произведении и его судьбу.

**Н. И. Ищук-Фадеева.**  
**«Гроза»**  
**А. Островского —**  
**христианская трагедия?**  
**г. Тверь**

Само понятие «философская трагедия» может показаться несколько сомнительным. Новое время, переживая этапы, во многом сходные с этапами становления драмы, обнаружило это: одна из первых трагедий нового времени «Христос страждущий» представила героя, знающего, без сомнения совершающего свой путь. И личность, и страдания являют собой безусловный трагизм, которого тем не менее недостаточно, чтобы трагическая личность стала трагическим героем.

Таким образом, театр нового времени обнаружил, что жанр трагедии, с одной стороны, возможен на каких-то иных, «нехристианских» основаниях. С другой стороны, одно из основных понятий религии и философии — понятие греха. Это закономерно, ибо понятия добра и зла — кардинальные понятия как любой религии, так и любого вида или жанра искусства — прямо и непосредственно связаны с представлениями о грехе. Драматургия, в силу своей родовой специфики исследующая борование страстей, испытывает интерес именно к «греховной» жизни. Одна из подлинно бытийных драматических проблем — категория

вины/греха как религиозного и мирского эквивалента двойной ответственности человека перед Богом и людьми — придает драме характер подлинно философского диалога о сути этих понятий и их бытийном значении. Особенно важно это для драматической структуры, сюжет которой движется от падений («грехопадений») к искуплению греха в той или иной форме. Во многом и жанры дифференцируются в зависимости от содержания понятия «грех».

В предложенном аспекте особый интерес представляет знаменитая пьеса А. Н. Островского «Гроза». Это драма, которой и повезло в критике, и не повезло одновременно: повезло, так как практически сразу после публикации пьеса стала одной из самых обсуждаемых; не повезло, так как, однажды претерпев тенденциозную интерпретацию, она так и осталась в системе ограниченных, но как бы узаконенных представлений. Драматическая история «Грозы» в критике представлена в статье Н. Тamarченко.<sup>[43]</sup> Предложенный автором анализ безусловно интересен, но думается, что «Гроза» может быть прочитана в категориях христианской трагедии.

Нельзя не согласиться с тем, что «Гроза» — пьеса символическая, но многозначность этого понятия привела к разительному несхожему прочтению этого, казалось бы, достаточно внятного символа, ставшего названием пьесы. Гроза — это то, что объединяет все образы и мотивы пьесы в единое целое, с одной стороны, а с другой — проявляет подлинную суть каждого характера. Драмму открывает немаловажная фигура

---

<sup>43</sup> Тamarченко Н. Д. Точка зрения персонажа и авторская позиция в реалистической драме «Гроза» А. Н. Островского // Автор и текст СПб., 1996.



Кулигина. Красота родных мест вызывает у него восторг поэта, а жестокость родного города — пессимизм мыслителя. Пьеса и будет развиваться в двух направлениях: гармония и красота природы и зло, воплощенное в человеке. Катерина во многом и стала главной героиней потому, что в ней воплощена та красота, природная и человеческая, которая не была воспринята Калиновым. Она единственная соединяет в себе оба начала — добро и красоту и тем трагичнее ее гибель.

Впервые понятие «гроза» появляется не в значении природного явления, а как знак «грозного» для окружающих Дикого. Он и Кабаниха, тоже «гроза» для домашних, и будут на протяжении всей драмы реализовывать социальную аллегория мира, где все поделены на «волков и овец».

Возможно, есть основания для восприятия грозы как очистительной бури, но, следуя за точным драматическим словом, логичнее было бы рассматривать ее, как и сказано в «Грозе», как причину исключительно трагической для христианина ситуации, когда человек оказывается перед престолом Господа не очищенным, а «естественным». Раскаты грома, согласно Библии, ассоциируется со страшным судом Христа, а гром в сочетании с молнией свидетельствует не только о величии Божьем, но и является видимым знаком его грозного суда. Гроза же, как и сказано Катериной, страшна внезапной смертью, когда человек оказывается перед престолом Господним не безгрешным, а «таким как есть». Так, само название пьесы в первую очередь ориентировано на кардинальное понятие религиозной этики — понятие греха/вины и их искупления.

Мир «Грозы» поделен надвое, и совсем не по той символике цвета, которая была предложена Н. Добролюбовым — это не «темное» и «светлое» царство, а дневной и ночной миры, и это деление отнюдь не совпадает с указанной цветовой символикой. «Дневной» Калинов совсем необязательно светлый. Это сложный мир, включающий в себя несколько уровней. Прежде всего это мир разума и просвещения, мир знания, т. е. мир Кулигина, который открывает «Грозу» и завершает ее. Для поэтической концепции пьесы значимо то, что гроза для Кулигина — воплощение радости бытия, когда каждый цветок, каждая травка радуется, омытая грозой и возрождаясь к жизни с новой силой. Но ему, наряду с этим почти языческим восприятием грозы, принадлежит и научная трактовка, в которой главное не то, что это электричество, а гордое заявление мыслителя:

Я телом в прахе истлеваю,  
Умом громам повелеваю.

Противостоит миру знания, представленного Кулигиным, мир Дикого, чья фамилия, в соответствии с эстетикой говорящих имен, почти полностью исчерпывает его образ. Дикой знаменит тем, что «грозен» для домашних. В этом же мире уверенно чувствует себя Кабаниха, обещающая волю своим близким только после своей смерти. Этот «дневной» Калинов, по определению Феклуши, «рай и тишина». Несмотря на столь высокую аттестацию «теоретика» «дневного» Калинова, в этом городе больше всего говорят как будто о грехе, говорят все, включая даже Глашу и исключая, пожалуй, только Кулигина. Короче, грех — одно из самых частотных слов драмы. Но грех

калиновцев никак не связан ни с волей, ни со свободой: резкое или грубое слово (Дикой), ссора (Глаша), сладкая еда (Феклуша), т. е. грех, проявляемый на бытовом уровне. И только Катерина грех в мыслях считает страшным грехом, переживая его столь же глубоко, как религиозный экстаз. Создается видимость города христианского, православного, живущего под страхом греха. Тем не менее истово верующая Катерина чувствуют себя в этом городе как в городе чужом и чуждом. В этом смысле весьма важной представляется сцена с Варварой: она выступает как искуситель, но соблазняет уже не «святую» Катерину (когда молится, она как ангел), а вкусившую от греха. Катерина полюбила другого при живом муже, вполне сознавая, что это страшный грех — целостность натуры и характера, заявленная в начале драмы, нарушается под гнетом трудно разрешаемого конфликта между долгом и чувством. Конфликт на первый взгляд кажется вполне классицистским, что при анализе не подтверждается, ибо борьба эта осложняется не вполне «идеальным» представлением о чувстве: с одной стороны, долг жить праведно, т. е. безгрешно, иначе говоря, долг перед Богом, с другой — чувство, отнюдь не платоническое, чувство горячей любви к мужчине.

Вера соотносится с понятием воли и греха. Катерина отличается от «темного царства» уже тем, что она «что при людях, что без людей... все одна». Отсутствие двойной морали, столь необходимой в мире, где царят жестокие нравы, объясняется тем, что над своей волей она видит только волю Божью, в отличие, например, от Тихона, для которого воля матери — это воля Бога. Намечается сюжетно-конфликтная линия Катерина — Кабаниха, где причиной конфликта становится отнюдь не

непослушание невестки — она ни в поступках, ни в словах не противостоит свекрови Катерина виновата в том, что Бога поставила выше Кабановой, что удивительным образом соотносит конфликт этой, по определению Островского, драмы с «Песней про купца Калашникова», где купец наказан Грозным не за победу в честном поединке, а за победу в ином, нравственном столкновении с царем, где он отстаивал свою духовную свободу, поставив Бога выше царя: Грозный властен в его жизни, но душа принадлежит Богу. В обоих произведениях воспроизводится патриархальный мир старинной Руси и, видимо, с этим связано столь неожиданное сближение несхожих произведений. В «Грозе» аналогичный конфликт: Кабанов отрекается от своей воли, полностью подчиняясь воле матери, а Катерина — нет. Нравственная завязка, протекающая параллельно с событийной, ставит сразу две важнейшие проблемы, философские по своему характеру и значению, что слабо связывает их с тем бытовым фоном, на котором проверяется их подлинность. Возникает достаточно четкая оппозиция «жизнь дома и жизнь не-дома», где основой противопоставления становится категория воли. Воля/неволя оказывается связанной с понятиями «жизнь» и «смерть»: для Катерины жизнь имеет смысл только тогда, когда она свободна. Условие воли в новом доме — смерть Кабанихи. Изначально, таким образом, проблема воли приобретает характер трагической антиномии: либо свобода, либо смерть.

Соотносимым с понятиями «грех» и «воля» оказывается понятие «любовь», обсуждаемое чуть ли не всеми героями пьесы. В первой же своей сцене Кабаниха пытается Тихона, кого он любит больше, жену или же ее, мать. И «слабый умом» Тихон оказывается здесь мудрее

умной Кабанихи — он любит обеих, но по-разному. Их диалог обнаруживает столкновение не столько «воль», сколько разных представлений о любви. Для Кабановой допустима только «любовь в законе», любовь, основанная на страхе и покорности — остальное же есть грех. Так обнаруживается ее «домострой», где собственно любви нет места. Для Тихона любовь самодостаточна, но ее истинное содержание раскрывается постепенно: сначала обнаруживается, что свобода для него дороже любви. Свобода — категория, которая кажется слишком большой и значительной для такого маленького человека, как Тихон. Но драматург погружает самого «тихого» героя пьесы в подлинно философскую коллизию, свойственную трагическим героям: любовь молодого Кабанова проверяется, с одной стороны, свободой, с другой — честью. Когда обнаруживается, что он обесчещен, с точки зрения общепринятой морали не только Калинова, он не обрушивается вместе со всеми на неверную с гневом и презрением, а «хочет обнять ее». Глубина и подлинность его чувства проявляются еще больше, когда он вместо «жажды крови» противника обнаруживает глубокое понимание его и проявляет даже что-то вроде сочувствия к своему более счастливому сопернику.

Самое противоречивое представление о любви воплощено в Катерине. Тихона, как ей кажется, она любит, так как жалеет, как Варвара жалеет саму Катерину, но любит она Бориса, к которому жалости никакой не испытывает, хотя ее избранник в не меньшей степени жертва домашней тирании. Так проявляются как минимум два типа любви: любовь-долг и любовь-страсть, или (в другой терминологии) любовь христианская и

языческая страсть. Душевное беспокойство усугубляется особым отношением Катерины к Богу.

Сама Катерина проясняет свою жизнь через сон. Сон — или, точнее, видение — о счастливой безгрешной жизни бессюжетен и статичен: он просто воссоздает атмосферу и «пейзаж» рая, где «храмы золотые или сады какие-то необыкновенные, и все поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся».<sup>[44]</sup> Почти сразу она рассказывает и иной сон, уже в новой, «грешной» жизни, который удивительно напоминает сны «святые» по своей атмосфере, хотя это видение уже не статично: вместо пейзажа появляется некто, уводящий Катерину из этого райского сада. Ее возлюбленный не видим, но слышим: «кто-то ласково говорит со мной, точно голубит меня, точно голубь воркует» (с.237). Голубь — один из библейских символов — как бы перешел из первого, «безгрешного» сна, в котором он как символ духа святого был бы более уместен, там, где «храмы золотые, или сады необыкновенные, и все поют невидимые голоса» (с.236), где типичный райский пейзаж видений. То, что голубь попадает во второе видение, не очень понятно, исходя из логики этого видения, зато точно соотносимо с мотивом ключей. Голубь как таковой — это символ любви и верности, и это его значение важно в сцене, когда Катерина, как «голубка», оплакивает утрату своего возлюбленного. Но голубь в соединении с ключом означает святого духа, открывающего врата рая. То, что голубь здесь означает не снизошедшую благодать, а соблазн, подтверждается в

---

<sup>44</sup> Островский А. Н. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1959. Т.2. С. 236 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страницы).

сцене «искушения ключом» (выражение С. Ваймана), метанием между райским блаженством, испытанным в недавнем прошлом, и пленительным, притягательным ужасом грядущего ада. Ключ как знак духовной смерти и грядущей геенны огненной отзывается в ее монологе: «он руки-то жжет, точно уголь» (с.251). Грех она уже совершила — при живом муже полюбила другого. Близость двух видений представляется не случайной, ибо речь идет о любви к прекрасному возлюбленному: иначе говоря, Катерина в мужчине хочет видеть Бога. А это вызывает кощунственную мысль, что Бога можно любить как идеального мужчину.

Ночной Калинов — это город, где нет ни рая, ни тишины. Это мир языческой вакханалии любви, где парочки влюбленных ходят обнявшись, распевая народные любовные песни, тонко стилизованные драматургом. На это языческое пиршество любви приходит христиански настроенная, еще «дневная» Катерина. Обуревавшая ее «гроза» чувств, сложная и противоречивая, отразилась в странном любовном свидании, которое начинает Катерина «дневная», более всего боявшаяся греха, а заканчивает «ночная»: «Не жалея меня, губи меня» (с.263). С точки зрения обыкновенной любовной истории ситуация как бы перевернута: героиня назначает свидание, приходит на него, чтобы с первых же слов сказать ему: «Поди прочь, окаянный человек», напоминает ему, что замужем и что он ее загубил. Перелом в свидании происходит, когда звучит очень важное для Катерины слово — воля: «Ваша воля была на то — нет у меня воли» (с.262); после этого и вырывается бурное признание: «Не жалея, губи меня! Пусть все знают, пусть все видят, что я делаю! Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского

суда? Говорят, даже легче бывает, когда за какой-нибудь грех здесь, на земле, натерпишься» (с.263).

Ее путь от желанной святости к не менее желанному, но страшному греху — путь, приобретающий даже пространственное выражение. Мифологический центр драмы восходит к понятию мировой оси, основа которой — мировое древо, здесь представленное своей модификацией — старинной аркой полуразрушенной часовни. «Согласно мифу, одним своим концом мировая ось ориентирована на звездное небо (точнее, на Полярную звезду), а противоположным — на преисподнюю. По этой же принципиальной схеме сконструирована пространственная вертикаль у Островского: кулигинский космос (северное сияние, комета, звездная даль); затянутое тучами небо; гора (высокий берег); овраг, омут. Космос — для красоты („не отвел бы глаз! Красота“ — Кулигин); небо — для грозы, гора — для полета („Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь“ — Катерина); дом — для нелюбви и муки; овраг — для греха; омут — для смерти. Перед нами пространственная регрессия, перевернутый конус: вольная космическая бездна, небесный рай — и речная донная яма, в которой, по преданию, черти водятся, и впрямь преисподняя, ад, та самая геенна огненная, в которую загоняет, заталкивает Катерину полубезумная старая барыня... пространство знаменует разрастание трагической коллизии: высокий берег — дом — овраг — часовня — арка...».<sup>[45]</sup>

Стремительная эволюция Катерины оправдана и тем, что ей плохо в дневном, мнимо христианском

---

<sup>45</sup> Вайман С. Гармонии таинственная власть. М.,1989. С. 88–89.



Калинове, и тем, что в ее характере много языческого. Катерине дано «горячее сердце», которое любит что-либо или кого-либо с необычной силой, но и не приемлет с таким же накалом. Ее неспособность прощать обиды прямо языческая: «Я еще лет шести была... так что сделала! Обидели меня чем-то дома, а дело было к вечеру, уж темно, я выбежала на Волгу, села в лодку, да и отпихнула ее от берега. На другое утро уж нашли, верст за десять!» (с.242). Страстность, накал чувств приходят в противоречие с ее вполне христианским решением «терпеть, пока терпится». Но именно терпеть за свою глубокую вину перед Тихоном и грех перед Богом Катерина и не хочет, совсем как в детстве.

Оба мира соединяет сумасшедшая барыня, которая ходит по дневному Калинову, напоминая о ночном. Красота, которая радуется, есть грех, который ведет в омут, в геенну огненную. Катерина в сюжете драмы переживает, видимо, досюжетную жизнь барыни, но из них двоих более верующий человек — сумасшедшая барыня, которая несет свой грех, свой крест. Катерина взойти на свою Голгофу и не захотела, и не смогла. Совершив грех прелюбодеяния, она, вместо того чтобы искупить его, впадает в грех еще более тяжкий — грех самоубийства.

«Грозу» Островского можно интерпретировать как настоящую религиозную драму — это история падшей святой. Возможно, это вообще одна из немногих подлинно христианских трагедий, которые казались теоретически возможными, но практически неосуществимыми в силу религиозного воздаяния за претерпеваемые страдания. Традиционное прочтение одного из самых значительных наследий Островского, будучи по-прежнему почти целиком под влиянием

талантливый, но тенденциозный Добролюбов, акцентирует социальный аспект драмы, совершенно справедливый, например, для Кулигина, олицетворяющего собой знание. Катерина, воплощающая собой иную стихию бытия — веру, живет в своем, достаточно изолированном от общественных проблем мире, где значительно более важны такие понятия, как грех перед Богом и вина перед человеком. Анализируя ее душевную жизнь, не учитывают некую иерархию греха, согласно которой прелюбодеяние не столь «душегубительный» грех, как само убийство. В ее терзаниях Тихон почти не занимает никакого места повинившись перед людьми, она снимает с себя вину перед ним. Но метания между любовью к Богу и любовью к мужчине для нее подлинно трагичны. Она изменяет не столько мужу, сколько Богу — вот почему она уже не считает себя вправе оставаться пусть грешной, но преданной «невестой Христовой», каковой она считала себя в душе. Ее путь — это трагедия неизбежного и вынужденного ухода от Бога. Самоубийство — это не столько уход из жизни, сколько знак отречения от Христа.

Если смотреть еще глубже, то это скорее язычница, взыскующая Бога и не обретшая его или, точнее, потерявшая его — трагедия не столько обманутого чувства, сколько несостоявшейся святой. Путь её представляется таким: язычница — святая — грешная — язычница. И последняя молитва обращена не к Богу, а к мужчине, и слово «грех» возникает только один раз: в передаче чужого слова. Свою трагедию она видит не в том, что отошла от Бога, а в том, что не увидит больше возлюбленного. Она, действительно, умирает без покаяния, ибо последний ее крик не к Богу — «Прости,

Господи!», а к возлюбленному: «Радость моя, прощай!» (с.281).

До греха ночь была временем экстатических видений, теперь таит угрозу — видение уже не благодать, а «страх и шум», и «поют, точно кого хоронят» (с.278). И говорит ее устами уже язычница, которая и возлюбленного призывает языком заклинаний, обращаясь за помощью, естественно, не к Богу, а к «ветрам буйным». И жизнь и смерть теперь ей представляются в понятиях, отличных от христианских. Жизнь, не наполненная любовью, грешной любовью к Борису, для нее теперь грех («... а жить нельзя! Грех!»). И посмертная жизнь представляется Катерине уже не в раю или аду, а в могиле, где ей будет лучше, чем в калиновском доме: «Под деревцом могилушка... как хорошо!.. Солнышко ее греет, дождичком ее мочит... весной на ней травка вырастет, мягкая такая...птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: желтенькие, красненькие, голубенькие, всякие... Так тихо! Так хорошо!» (с. 281).

Это последнее видение не менее важно, чем первые два. «Гроза» открывается Кулигиным, напевающим очень известную в то время песню «Среди долины ровныя...» О трагедии Катерины как эстетическом инобытии этой песни писал уже С. Вайман. Нам представляется важным подчеркнуть другой аспект. Девятая строфа песни начинается словами:

Где ж сердцем отдохнуть могу,  
Когда *гроза* взойдет? (выделено нами. —  
Н.И.-Ф.).

Если признать органическую связь песни и пьесы — а это представляется весьма убедительным, то ответом на вопрос, поставленный в песне, оказывается последний монолог Катерины:

«Куда теперь? Домой идти? Нет, мне что домой, что в могилу — все равно... В могиле лучше... И люди мне противны, и дом мне противен, и стены противны... Ах, темно стало!» (с.281).

«Взошедшая гроза» не прошла, а испепелила ее, не выдержавшую «испытания грозой», и эта новая Катерина идет не в ад, а в другой мир, где «так тихо! так хорошо!». И эта новая Катерина подчиняется не Богу, а судьбе. «В „Грозе“... образ судьбы, неотвратимо наступающей человека, приобретает суровые очертания: это и зловещие раскаты грома, и дурные предчувствия, и загадочные фрески на стенах полуразрушенной часовни, и кошмарные, inferнальные пророчества безумной барыни, словно отбивающей своим страшным посохом некий колдовской шифр — формулу скорой гибели Катерины (бессловесные слуги ее в ливреях — как бы ассистенты мага; кажется, само молчание их чревато потаенным высшим смыслом, и вся троица совершает гротескный ритуал неотвратимого Судного шествия). Так вот, противоречие между судьбой, отмеривающей персонажу жизненный лимит, и заложенной в него далекой программой разрешается эстетическим компромиссом: персонаж максимально, предельно выводит вовне заданный, именно уже отмеренный ему судьбой потенциал — он раскрывается. Это несколько напоминает античную художественную ситуацию: герой свободен — в пределах, положенных ему фатумом. Антигона знает, что за своеволием неизбежно последует возмездие, и тем не менее в пределах самой этой

неотвратимости, в зазоре между грянувшей страстью и тут же подоспевшей смертью, реализует всю трагическую огромность своей натуры».<sup>[46]</sup>

«Гроза» А. Н. Островского — это больше, чем драма, ибо бытовое в ней — только фон, на котором разыгрывается трагедия веры. Но это и не трагедия рока, ибо, хотя жанровые очертания ее просматриваются в целенаправленно рассыпанных по всей пьесе «знаках судьбы», выбор веры остается за самой героиней, чего всегда был лишен герой классической трагедии рока. Возможно, мы имеем редкий, если не сказать уникальный, случай «жанровой встречи» трагедии рока и христианской трагедии.

---

<sup>46</sup> Там же. С.152.

# **Н. Н. Вихорева. Натуралистический роман: о механизмах жанрообразования**

## **г. Тверь**

В настоящее время в отечественном литературоведении накоплен значительный материал, касающийся проблем, связанных с жанровой спецификой романа. Только перечисление крупных работ по данной проблематике заняло бы не один десяток страниц. И вместе с тем есть проблемы, относящиеся как к онтологическим характеристикам романа, так и к его эволюции, которые еще не получили достаточно полного и всестороннего освещения.

Нас интересуют вопросы эволюции романной формы, тем более что и онтологические характеристики романа (что есть роман), как представляется, могут быть выявлены наиболее полно только в рамках описания того, как происходят смена и эволюция романских типов (как «работает» роман).

Эволюция романной формы подчиняется двум группам закономерностей. Первая из них относится к «имманентному литературному ряду» — Так, обращаясь к генезису жанра, Ю. Тынянов исходит из оппозиции норм и «выпадов» (традиций и ошибок), при столкновении с которыми автоматизированная старая система жанра

дает сбой и преобразуется по новым принципам конструкции (переменный фактор), оформляющей самостоятельно «материал».<sup>[47]</sup>

Вторая группа закономерностей обращена не столько к традиции, сколько к современности: роман эволюционирует во взаимодействии с «внелитературными рядами». По словам М. Бахтина, роман вносит «смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью».<sup>[48]</sup> Одной из структурных особенностей романа исследователь считает «новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим в его незавершенности».<sup>[49]</sup> В силу незавершенности формы, утверждает он, дать формулу романа не представляется возможным.

Если невозможно дать формулу романа, то по крайней мере следует определить типы взаимодействия романских форм в рамках имманентного литературного ряда, с одной стороны, и логику взаимодействия романской формы со «становящейся действительностью» — с другой. Именно функциональный подход поможет прояснить и вопрос об онтологии романского жанра — роман, как и всякое иное художественное образование, есть «пучок функций» (Ю. Лотман) и, описав эти функции, можно представить и «формулу» романа.

---

<sup>47</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977 С 256–262.

<sup>48</sup> Бахтин М. М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 451.

<sup>49</sup> Там же. С. 455.

Наиболее интенсивные процессы, связанные с эволюцией романной формы, происходят во второй половине XIX в., а самый кардинальный слом романной поэтики относится к периоду, связанному со становлением натуралистического романа. Именно тогда наблюдается максимальное количество «выпадов» из жанровой традиции и тогда же осуществляется максимальный контакт романа «с настоящим в его незавершенности».

Имя Флобера достаточно часто упоминается в связи с натурализмом, хотя эстетика и художественная практика автора «Саламбо» не во всем совпадают с установками натуралистов, а подчас и расходятся с ними. Вместе с тем именно у Флобера мы находим «конспективно» изложенные, «свернутые» механизмы жанрообразования натуралистического романа.

В финале второй главы романа «Госпожа Бовари» Флобер бросает фразу, которая любопытным образом «выпадает» из общей установки автора на создание принципиально «деперсонализованной» прозы, на максимальное изъятие авторского начала, авторского отношения к описываемым характерам и событиям. «Как странно!» — комментирует писатель скоропостижную смерть первой жены Шарля, смерть, которая последовала вскоре за ссорой Элоизы с родственниками мужа.

Что же странного в этой смерти, и к кому (или к чему) обращена эта фраза Флобера, неожиданно «раскрывшегося» в своем личном, авторском обличье? «Удар был нанесен», — курсивом отмечает автор начало абзаца. «Через неделю Элоиза вышла во двор развесить белье, и вдруг у нее хлынула горлом кровь, а на другой



день, в то время как Шарль повернулся к ней спиной, чтобы задернуть на окне занавеску, она воскликнула: „О боже“ — вздохнула и лишилась чувств Она была мертва...»<sup>[50]</sup>

Странна, во-первых, поспешность этой смерти (чтобы умереть, Элоизе потребовался всего один абзац, Эмме — десять страниц). Не менее странно — как, кстати, случилась эта смерть. Но в еще большей степени странно (и здесь Флобер уже обращается к жанровому «чутью» читателя), как могла целая литературная эпоха пользоваться столь легковесными мотивировками для столь существенных событий. Смерть нелюбимой супруги, открывающая молодому герою путь к сердцу юной красавицы не из арсенала ли совсем недавней бальзаковской и предбальзаковской традиции взят этот сюжетный ход. А курсив в начале абзаца — не цитата ли это, не романтическая ли фразеологема, оторвавшаяся от своего истока, превратившаяся в эмблему определенного типа дискурса и потому выделенная авторским курсивом?

«Как странно!» — это у Флобера по поводу романтического и постромантического романа, по поводу того же Бальзака, у которого сюжет, по наблюдению современного исследователя, «целиком построен из стереотипных блоков, образовавших нарративную топику предромантической и романтической литературы».<sup>[51]</sup>

«Как странно!» у Флобера — это реализованная метафора («поле письма», как сказали бы

---

<sup>50</sup> Флобер Г. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 47.

<sup>51</sup> Косиков Г. К. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р. Барта «S/Z») // Барт Р. S/Z. М., 1994. С. 291.

деконструктивисты), метафора «остранения», «остраннения», которые служат у него не только снятию автоматизма восприятия, но и целям обнажения и дискредитации автоматизма письма, лежащего в русле предромантической и романтической традиции.

Флоберовское остранение в данном случае работает с формальными (стилевыми и жанровыми) признаками романтического романа, оно направлено на его нарративные структуры, на жанр как тип «речевого поведения».<sup>[52]</sup> Конечно же, в «Госпоже Бовари» иронической переоценке подвергаются и более общие параметры романтического и тип героя, и сам принцип романтической отношения к действительности, и многое другое. Но это флоберовское «Как странно!» есть жест, совершаемый в рамках «имманентного литературного ряда», жест «литературоведческий», полемически направленный против старших собратьев по цеху.

Флоберовская фраза демонстрирует характерное для прозы середины века стремление превратить роман из артефакта в «кусочек жизни» (в позднейшей терминологии Золя и натуралистов). Стремление реализовано не до конца: флоберовский, а впоследствии натуралистический роман, по крайней мере в его классических формах XIX — все-таки есть слово о «куске жизни»; как бы не стремились теоретики натурализма «девербализовать» роман, на пути слияния экспериментального романа и «жизни» неизбежно встает слово как единственный и естественный материал литературы. Поэтому жанровые поиски натуралистического романа, как и жанровые поиски

---

<sup>52</sup> Строганов М. В. Автор-герой-читатель и проблема жанра. Калинин. 1989. С. 16.

Флобера, хотя и имеют своей «сверхзадачей» полное отрицание «речевого поведения», приходят к паллиативу — инверсии его романтической модели или ее дискредитации. Система жанров, которая формируется в литературе натуралистической, есть система «минус-жанров», или «анти-жанров», диалогически обращенных к предшествующей литературной традиции и вне этого диалога не существующих.

Фактически, подобного рода «дискредитирующий» диалог в рамках проблемы жанра ведется всегда, когда мы имеем дело с прорывом натуралистических тенденций в литературу.<sup>[53]</sup> Этот диалог не всегда эксплицирован (далеко не каждый автор, полемизирующий с жанровым каноном, произносит это «как странно!»), но всегда направлен на те структурные компоненты, которые этот канон представляет.

Так, в известной повести Л. Петрушевской «Время ночь», несущей ощутимые черты натуралистической поэтики,<sup>[54]</sup> мы сталкиваемся с характерными средствами разрушения «литературности», средствами дискредитации жанрового канона, сложившегося в предшествующие десятилетия в российской словесности. Повести присущи уже в достаточной степени канонизированные структурные элементы, Спонтанное, не подвергавшееся авторской правке повествование Анны Андриановны (писатель, мистифицируя читателя,

---

<sup>53</sup> Подобная широкая постановка вопроса прозвучала, в частности, в работе В. А. Миловидова «Поэтика натурализма» (Тверь, 1996). Говоря о различных хронологических модификациях этого явления и раскрывая своеобразие его поэтики, автор вместе с тем практически не останавливается на проблеме жанра в натуралистической литературе.

<sup>54</sup> Миловидов В. А. Указ. соч. С. 151–153.

сообщает ему, что перед ним — записки поэтессы, присланные ее дочерью), «открытый» зачин — все это, конечно, способствует созданию эффекта «нелитературности», аутентичности исповеди, но все это — достаточно известные модели (можно вспомнить знаменитое «во Франции это устроено лучше» пастора Йорика из стерновского «Сентиментального путешествия» или всевозможные «записки» Ф. М. Достоевского).

Но спонтанность исповеди, «открытость» зачина в упомянутых и иных канонизированных текстах не отменяют последовательной логики причин и следствий, лежащей в основе развертывания сюжета. В повести же Л. Петрушевской эта логика нарушается, здесь появляются «белые пятна», которые получают объяснение лишь ретроспективно, в процессе повествования. Так, странное заявление рассказчицы: «...слава Богу, Алена пользуется алиментами, но Андрею-то надо подкинуть ради его 1 Опяты (потом расскажу), ради его искалеченной в тюрьме жизни»<sup>[55]</sup> — становится понятным лишь через несколько страниц, когда мы узнаем, что сын Анны Андриановны когда-то выбросился из окна, сломал ноги, и теперь у него болит пятка. А жутковатое: «Как говорит Нюра, кости долбящая соседка»<sup>[56]</sup> — получает свое объяснение только в финале повести: «Соседка Нюра долбит кости, на суп детям».<sup>[57]</sup>

---

<sup>55</sup> Петрушевская Л. Время ночь // Новый мир. 1992. № 2. С. 67.

<sup>56</sup> Там же. С. 84.

<sup>57</sup> Там же С. 110.

За счет этих «белых пятен» (инверсия и одновременно дискредитация принципов сюжетосложения, принятых в романе классического реализма) и создается впечатление неподготовленности, аутентичности, «нехудожественности» повествования, которое в силу этого вступает в конфликт со сложившимся жанровым канонem.

Но полемика с последним не замыкается в рамках «имманентного» литературного ряда. Известно, что жанр как «знак литературной традиции»<sup>[58]</sup> подчеркивает «соответствующий характер жанровых ожиданий читателей и намерений писателей».<sup>[59]</sup> Уже у Флобера, а в еще большей степени у натуралистов и писателей последующих поколений, отдавших дань натурализму, эти две составляющие жанра (читательские ожидания и намерения автора) оказались друг другу резко противопоставлены. «Намерения писателей как раз и состояли в том, чтобы „обмануть“ читательские ожидания уже в тот момент, когда только формируется хрупкий договор согласия между автором и читателем, когда на фронтисписе издания он читает слово „роман“.

Собственно говоря, эти черты жанра натуралистического романа были отмечены в научной литературе. Американский „неоформалист“ Дж. Богли, описывая черты натуралистической „парадигмы“, пишет, что для натуралистического романа, в частности, характерен „ослабленный“ сюжет, который мог бы быть заимствован из газетной статьи (преступление, скандал,

---

<sup>58</sup> Чернец Л. В. Литературные жанры проблемы типологии и поэтики. М., 1982. С. 15.

<sup>59</sup> Там же. С. 20.

супружеская измена, обман), но который мог бы стать также инверсией или пародией какого-либо героического или романтического действия».<sup>[60]</sup> Это наблюдение, хотя оно и иллюстрируется «Жизнью» Мопассана и романом «Западня» Золя («библией» натурализма, как окрестили этот шедевр главы направления еще при его жизни), в полной мере может быть отнесено и к «Госпоже Бовари» Флобера. Разве в последнем нет преступления, супружеской измены, скандала, обмана? И не является ли роман Флобера инверсией романтического, героического действия, пародией на последнее?

Но Флобер лишь намечает тенденцию, которая ляжет в основа принципов жанрообразования натуралистического романа, тенденцию, которой вместе с тем не суждено воплотиться до конца для этого о литературе необходимо было бы отказаться от слова, перестать быть «речевым поведением». И все же, пусть и в тенденции но натуралистически ориентированная проза стремится заявить о своем принципиальном отказе от жанрового канона, продемонстрировать остроконфликтное противостояние читательских ожиданий и авторской интенции.

«Это не книга. Это — клевета, издевательство, пасквиль. Это не книга в привычном смысле слова. Нет! Это затажное оскорбление. плевков в морду Искусству, пинок под зад Богу, Человеку, Судьбе, Времени, Любви. Красоте...всему чего хотите...»,<sup>[61]</sup> — так начинает Г. Миллер роман «Тропик Рака», в котором

---

<sup>60</sup> Baguley D. Naturalist Poetics // Essays in Pieties Keele, 1985. P. 45.

<sup>61</sup> Миллер Г. Тропик Рака. М., 1992. С. 5.

исследователи видят мощное проявление натуралистических тенденций.<sup>[62]</sup>

В зачине «Тропика Рака» важно не только то, что писатель, как пишет современный комментатор, «выражает анархоиндивидуалистический протест против мещанско-собственнического мира».<sup>[63]</sup> Данный зачин является определением жанра, причем дано это определение по всем традиционным формальным и содержательным параметрам, по которым определяется жанр в литературе.

Подобная оппозиционность натуралистического романа по отношению к предшествующей литературной традиции позволяет несколько по иному взглянуть на теорию жанра, как она сложилась в отечественном литературоведении. Обозначение жанра, пишет Л. В. Чернец, подчеркивает «соответствующий характер жанровых ожиданий читателя и намерений писателя», жанр необходим для «опознания оформленного, отшлифованного в литературном процессе».<sup>[64]</sup> Натуралистически ориентированный роман не только не помогает читателю «опознать оформленное», но и стремится уничтожить это «оформленное», превращая жанр в поле непримиримого конфликта между его важнейшими составляющими, в «минус-высказывание».

По этой же причине мы вправе заявить, что «развал жанра» может произойти не только вследствие

---

<sup>62</sup> Миловидов В. А. Указ. соч. С. 140.

<sup>63</sup> Гиленсон Б. Миллер // Писатели США. М., 1990. С. 280.

«ошибочности авторского видения мира»,<sup>[65]</sup> как полагает современный исследователь. За «развал жанра» в полной мере несет ответственность и читатель — носитель определенных конвенций, основанных на представлении о незыблемости жанрового канона.

Вместе с тем дискредитация и (в тенденции) уничтожение жанрового канона в данном случае не ведут к уничтожению текста как такового. Напротив, «минус-высказывание», «минус-жанр» есть крайний, наиболее интенсивный способ активизации текстовой структуры. По мысли Ю. М. Лотмана, художественная структура активизируется именно «введением внеструктурного элемента».<sup>[66]</sup> Правда, речь здесь идёт о текстовых массивах большего чем одно художественное произведение объема. Введение «анти-жанра» как «макро»-внеструктурного элемента активизирует литературное направление, течение и т. д., т. е. «макротекстовые» структуры, и в конечном итоге является ферментом глубинных эволюционных процессов в литературной истории.

---

<sup>65</sup> Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982. С. 20.

<sup>66</sup> Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.



# **Н. А. Кожевникова.**

## **Повтор как способ изображения персонажей в прозе А. П. Чехова**

### **г. Москва**

А. Белый писал, что повтор — нерв гоголевского стиля.<sup>[67]</sup> В ещё большей степени это относится к чеховскому стилю. Персонажей рассказов Чехова характеризуют повторы действий, признаков, реплик, ситуаций. Повторы разных типов не только используются для характеристики определенного персонажа, но и устанавливают точки соприкосновения между разными персонажами. Каждый из персонажей изображается самостоятельно, но один рисуется как отражение другого. Для этого используются повторяющиеся глаголы и прилагательные, реже существительные, однокоренные слова, слова одного семантического поля, повторы реплик, сравнения персонажей.

Совпадения действий и признаков у разных персонажей имеют разные проявления и мотивировки. Оба персонажа — участники определенной ситуации, оба персонажа — свидетели определенной ситуации оба

---

<sup>67</sup> См. Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1934.

персонажа оценивают поступки или слова третьего. В самых простых, но и в самых распространенных случаях повторяющиеся глаголы характеризуют поведение разных персонажей в определенной ситуации. В рассказе «Володя большой и Володя маленький» Софья Львовна приезжает в монастырь: «Оля! — сказала она и всплеснула руками... <...> — Вот Господь чудо послал, — сказала она [Оля] и тоже всплеснула своими худыми, бледными ручками». В «Палате № 6» доктор Хоботов и Никита наблюдают, как доктор Рагин разговаривает с больным Громовым: «Хоботов пожал плечами, усмехнулся и переглянулся с Никитой. Никита тоже пожал плечами».

Разные персонажи одинаково реагируют на определенную ситуацию. Они оценивают поступки или слова третьего. Репетитор не может решить задачу. Ученик и его отец одинаково оценивают это: «Петя ехидно улыбается. Удодов тоже улыбается („Репетитор“). В рассказе „Накануне поста“ Стёпа отказывается заговляться „— Да ты в своем уме? — пугается мамаша — Как же можно не заговляться? Ведь во весь пост не дадут тебе скоромного!“ Павел Васильич тоже пугается».

Общность реакции сближает трех персонажей. Так изображается поведение участников сцены на постоялом дворе в повести «Степь». «Графиня Драницкая, — прошептал о. Христофор, полезая в бричку — Да, графиня Драницкая, — повторил Кузьмичов, тоже шепотом. Впечатление, произведенное приездом графини, было, вероятно, очень сильно, потому что даже Дениска говорил шепотом».

Состояние и поведение одного персонажа передаются другому: «Володя заплакал так горько, что

сестры не выдержали и тоже тихо заплакали» («Мальчики»). В рассказе «Черный монах» сближено состояние Тани, понявшей, что муж болен, и Коврина: «Ты болен! — зарыдала она, дрожа всем телом <...>. Дрожь ее сообщилась и ему <...> — Это ничего, Таня, ничего бормотал он дрожа. — В самом деле я немножко нездоров... пора уже сознаться в этом...

— Ты не бойся, Андрюша, — говорила Таня, дрожа как в лихорадке».

Повторы характеризуют не только близких персонажей, но и персонажей-антагонистов, что становится ясно из широкого контекста: «Сусанна подняла на поручика глаза и добродушно засмеялась. Поручик тоже засмеялся» («Тина»).

Могут быть противопоставлены не два персонажа, а персонаж и некая группа. «Щукина, красная, как рак, стояла среди комнаты и, вращая глазами, тыкала в воздух пальцами. Служащие в банке стояли по сторонам и, тоже красные, видимо замученные, растерянно переглядывались» («Беззащитное существо»).

Поведение персонажей характеризуется одними и теми же словами, но мотивы не совпадают. В раннем рассказе «Кривое зеркало»: «Я смахнул с зеркала пыль, поглядел в него и захохотал» — «Увидев его, она захохотала от счастья, потом схватила его, поцеловала и впила в него глазами». Но герой хохочет от того что зеркало искажает его черты, а героиня — от того, что видит себя необыкновенной красавицей. Также не совпадают мотивы поведения разных персонажей в рассказе «Дамы»: «Вдруг директор просиял и даже пальцами щелкнул: „Удивляюсь, как это я раньше не вспомнил! — заговорил он быстро. — Послушайте, вот

что я могу предложить вам... На будущей неделе письмоводитель у нас в приюте уходит в отставку. Если хотите, поступайте на его место! Вот Вам!"

Временский, не ожидавший такой милости, тоже просиял».

В рассказе «Первый любовник» актер Поджаров хвастается купцу Климову: «Прихожу однажды после спектакля домой, а она сидит у меня на диване, начинаются слезы, объяснения в любви, поцелуи <...> — Позвольте, как же это? — забормотал Климов, багровея и тараща глаза на актера. — Я Варвару Николаевну отлично знаю. Она моя племянница!

Поджаров смутился и тоже вытаращил глаза».

В рассказе «Анна на шее» Модест Алексеич после свадьбы «улыбался своими маленькими глазками. И она тоже улыбалась, волнуясь от мысли, что этот человек может каждую минуту поцеловать ее своими полными, влажными губами и что она уже не имеет права отказать ему в этом».

До сих пор речь шла о поведении и состоянии разных персонажей в определенной ситуации. Повтор может характеризовать поведение разных персонажей в разных ситуациях. Ситуации могут быть сходными. В рассказе «Скрипка Ротшильда» одними и теми же словами рисуются повторяющиеся ситуации, в которые попеременно попадают персонажи. Изображаются два посещения больницы. Первый раз гробовщик Яков приходит туда с больной женой Марфой. Ее осматривает врач. «По выражению его лица Яков видел, что дело плохо и что уж никакими порошками не поможешь». Во второй раз Яков болен сам: «Тот же Максим Николаич приказал ему прикладывать к голове холодный компресс,

дал порошки, и по выражению его лица и тону Яков понял, что дело плохо и что уж никакими порошками не поможешь».

Повтор характеризует разных персонажей в несхожих, противопоставленных ситуациях. В рассказе «По делам службы» противопоставлены сменяющие друг друга сцены: снежное поле, где блуждают путники, и усадьба, в которой свет, тепло, красивые девушки. И поведение кучера в снежном поле, и поведение гостей и жителей усадьбы рисует глагол танцевать. С одной стороны: «Кучер молча слез с козел и стал бегать вокруг саней, наступая на пятки; делал он круги все больше и больше, все удаляясь от саней, и было похоже, что он танцует» — «Опять лес, поле, опять сбились с дороги и кучер слезал с козел и танцевал». С другой стороны: «Следователь смеялся, танцевал кадрили, ухаживал, а сам думал: не сон ли все это?» — «В шесть часов обедали, потом играли в карты, пели, танцевали, наконец ужинали».

Сквозное слово передает общее свойство разных персонажей. Разных персонажей «Палаты № 6» объединяет эпитет тупой: «оплывший жиром, почти круглый мужик с тупым, совершенно бессмысленным лицом»; «отупевшее животное»; «Из кухни выходит Дарьюшка и с выражением тупой скорби, подперев кулачком лицо, останавливается в дверях, чтобы послушать», «Дарьюшка тоже приходила и целый час стояла около кровати с выражением тупой скорби на лице». Этот эпитет возникает в сознании и внутренней речи Рагина после характеристики Михаила Аверьяновича: «Нестерпимо скучен. Так же вот бывают люди, которые всегда говорят одни только умные и хорошие слова, но чувствуешь, что они тупые люди».

Затем эта характеристика прилагается к Михаилу Аверьяновичу и Хоботову: «Тупые люди. Глупые люди! Не нужно мне ни дружбы, ни твоих лекарств, тупой человек <...>. По уходу гостей Андрей Ефимыч, дрожа, как в лихорадке, лег на диван и долго еще повторял: — Тупые люди! Глупые люди!». Громов, обращаясь к сторожу Никите, характеризует его: «Слышишь, тупая скотина! <...> Живодер!». Никита «принадлежит к числу тех простодушных, положительных, исполнительных и тупых людей, которые больше всего на свете любят порядок и потому убеждены, что их надо бить».

Персонажей сближают несколько повторяющихся признаков. В рассказе «Несчастье» два внешне противопоставленных персонажа — Софья Петровна Лубянцева и влюбленный в нее Ильин. При характеристике Софьи Петровны последовательно используются метафоры, принадлежащие к семантическому полю огонь: «Лубянцева испугалась и вспыхнула»; «В страхе и чадуга она не слыхала его слов», «Она задыхалась, сгорала со стыда, не ощущала под собой ног, но то, что толкало ее вперед, было сильнее и стыда ее, и разума, и страха...», «Совесть шептала ей, что вела она себя в истекший вечер дурно, глупо, как угорелая девчонка...». Сравнение этого ряда характеризует и Ильина: «Она сознавала, что Ильин несчастлив и сидит на диване, как на угольях...».

Второе слово, которое, повторяясь, связывает характеристики этих же персонажей, — боль. Оно характеризует и Ильина: «*Vis-a-vit*, день и ночь сидит Ильин, не сводящий с нее глаз, злой на свое бессилие и бледный от душевной боли»; «Он был печален, угрюм и как будто болен»; и Софью Петровну: «Она сознала все это ясно, до боли в сердце», «ей было больно за него».

Кроме того, Ильин характеризует себя: «Злюсь как собака»; Софью Петровну характеризует повествователь: «Она сидела у окна, страдала и злилась». Ильина и Лубянцеву характеризуют и сходные тропы: «Ища в себе смысла, она не понимала, как это она не отдернула руки, к которой пиявкой присосался Ильин» — «... ею начало овладевать тяжелое, непреодолимое желание Как удав, сковывало оно ее члены и душу...» Так внешнее противопоставление снимается.

Благодаря повторам между персонажами устанавливаются устойчивые связи. В повести «В овраге» дважды сближаются мать и дочь, Прасковья и Липа: «Прасковья никак не могла привыкнуть к тому, что ее дочь выдана за богатого, и когда приходила, то робко жалась в сених, улыбалась просительно, и ей высылали чаю и сахару. И Липа тоже не могла привыкнуть, и после того, как уехал муж, спала не на своей кровати, а где придется...»; «Липа и Прасковья немножко отстали, и, когда старик поровнялся с ними. Липа поклонилась низко и сказала: „Здравствуйте, Григорий Петрович!“ И мать тоже поклонилась».

Одними и теми же словами рисуются персонажи-двойники, например, в рассказе «Володя большой и Володя маленький»: «Он был тогда очень красив и имел необычайный успех у женщин» (о Володе большом); «Он тоже имел необыкновенный успех у женщин, чуть ли не с четырнадцати лет» (о Володе маленьком).

Известный пример персонажей-двойников содержится в рассказе «Ионыч». Ионыча и кучера Пантелеймона сближают и повтор глагола: «Он пополнил, раздобыл и неохотно ходил пешком, так как

страдал одышкой. И Пантелеймон тоже пополнил»; и повтор прилагательного: «Когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками и Пантелеймон, тоже пухлый и красный, с мясистым затылком, сидит на козлах, протянув вперед прямые, точно деревянные, руки, и кричит встречным: „Пправа держи!“, то картина бывает внушительная, и кажется, что едет не человек, а языческий бог».<sup>[68]</sup>

Повторяющиеся характеристики по-разному группируют персонажей в рамках произведения. Персонаж сближается с несколькими персонажами по разным признакам. В рассказе «Жена» повторяющийся эпитет наивный сближает жену Асорина Наталью Гавриловну и доктора Соболя. Слова семантического поля огонь сближают Наталью Гавриловну и Ивана Иваныча Брагина: «... и лицо ее покраснело, и глаза вспыхнули ненавистью»; «Павел Андреич! — сказал он тихо, и на его жирном застывшем лице и в темных глазах вдруг вспыхнуло то особенное выражение, которым он когда-то славился, в самом деле очаровательное»; ср.: «Он пристально посмотрел мне в лицо; прекрасное выражение потухло, взгляд потускнел, и он забормотал вяло и сопя».

Персонажей сближает не только повтор характеристик, но и повтор реплик. Одна и та же реплика принадлежит разным участникам одной ситуации. В рассказе «Тайный советник» мужу Татьяны Ивановны Федору и учителю Победимскому, персонажам-антагонистам, отстаивающим свои права на Татьяну Ивановну, принадлежит повторяющаяся

---

<sup>68</sup> Дерман А. Творческий портрет Чехова. М., 1929. С. 263–264.



реплика, существующая на фоне повторяющегося жеста: «Лицо его было бледно-серо и дрожало. Он со всего размаха ударил кулаком по столику и сказал глухим голосом: — Я не позволю!

Одновременно с ним вскочил со стула и Победимский. Этот, тоже бледный и злой, подошел к Татьяне Ивановне и тоже ударил кулаком по столику.

— Я... я не позволю! — сказал он.

— Что? Что такое? — удивился дядя.

— Я не позволю! — повторил Федор, стукнув по столику». Сквозную реплику одного персонажа повторяет другой. В рассказе «Приданое» изображены три посещения повествователем семьи Чикамасовых. Второе и третье посещения связывает повтор реплики старушки Чикамасовой: Мы — сироты. Во второй сцене старушке Чикамасовой вторит дочка Манечка: «— Приходится все снова шить, а ведь мы не Бог знает какие богачки! Мы с ней сироты!

— Мы сироты! — повторила Манечка».

Реплика одного из персонажей становится повторяющейся репликой другого. Так соотносятся реплики Лычкова-старшего и Володьки в рассказе «Новая дача». Повторять других — особенность дурачка Володьки: «кто первый сказал, того и слушает». Сначала он повторяет Лычкова-сына: «Этого так оставить я не желаю! — кричал Лычков-сын. <...> Не имеете полного права обижать народ! Крепостных теперь нету!

— Крепостных теперь нету! — повторил Володька»; затем повторяет Лычкова-отца: «Жили мы без моста, — проговорил Лычков-отец мрачно, — не просиди, зачем нам мост? Не желаем! (гл. II) — Жили мы без моста, —

сказал Володька, ни на кого не глядя, — и не желаем» (гл. II).

Глава V начинается с констатации факта: «К мосту давно пригляделись и уже трудно было представить себе реку на этом месте без моста». Кончается же она репликой Володьки: «... только Володька что-то бормочет <...> — Жили без моста... — говорит Володька мрачно. — Жили мы без моста и не просили... и не надо нам».

Повтор реплики в речи разных персонажей может быть и неосознанным. Это — невольная, неосознанная цитата. Пример такого рода содержится в рассказе «В родном углу». Тетя героини Веры Кардиной дважды повторяет реплику бабушки без какого бы то ни было осуждения, а скорее, с восхищением: «Прежде, бывало, чуть прислуга не угодит или что, как вскочит — и двадцать пять горячих! Розог!». Неожиданно эта реплика возникает в речи самой Веры по пустяковому поводу и знаменует нечто непоправимое: «Вон отсюда! Вон! Розог! Бейте ее». Персонаж говорит чужими словами. Так герои, которые поначалу представлены как антиподы — оказываются двойниками.<sup>[69]</sup>

Персонажи, независимо друг от друга, говорят и думают одними и теми же словами. Для разных персонажей характерны одинаковые мотивы поведения В рассказе «Дама с собачкой» поведение Гурова рисуется словами хотелось жить: «... при всякой новой встрече с интересною женщиной этот опыт как-то ускользал из памяти, и хотелось жить, и все казалось так просто и забавно». Сходным образом мотивирует свои поступки

---

<sup>69</sup> Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 153.

Анна Сергеевна: «Хотелось пожить! Пожить и пожить... Любопытство меня жгло...».

Связь между репликами разных персонажей создает повторяющийся образ, к которому каждый из них приходит независимо друг от друга. Таков образ дьявола в рассказе «Случай из практики». Сначала он возникает во внутренней речи доктора Королева, приехавшего на фабрику к больной Лизе Ляликовой: «И похоже было, как будто среди ночной тишины издавало эти звуки само чудовище с багровыми глазами, сам дьявол, который владел тут и хозяевами, и рабочими и обманывал и тех и других <...> И он думал о дьяволе, в которого не верил, и оглядывался на два окна, в которых светился огонь. Ему казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправишь». В речи Лизы содержится этот же образ. «Одинокие много читают, но мало говорят и мало слышат, жизнь для них таинственна, они мистики и часто видят дьявола там, где его нет. Тамара у Лермонтова была одинока и видела дьявола. <...> для него было ясно, что ей нужно поскорее оставить пять корпусов и миллион, если он у нее есть, оставить этого дьявола, который по ночам смотрит...». Так передается внутреннее родство персонажей.

Повтор реплик может сопровождать сюжетную инверсию. В «Ионыче» Старцев и Котик меняются ролями. Повторяющаяся реплика переходит от одного персонажа к другому. «Ради Бога, умоляю вас, не мучайте меня, пойдите в сад!» — говорит влюбленный Старцев. В главе IV изображается то, что происходит через четыре года. Отношения между персонажами

меняются. Котик «по-видимому, ждала, что он предложит ей пойти в сад, но он молчал». И уже она говорит: «Ради Бога, пойдите в сад».

Повтор характеристик сочетается с повтором реплик. В повести «Мужики» с разными персонажами по разным признакам сближается Саша: «Заплакали все дети, сколько их было в избе, и, глядя на них, Саша тоже заплакала»; «Саша легла и скатилась вниз. Мотька с серьезным, строгим лицом, отдуваясь, тоже легла и скатилась, и при этом у нее рубаха задралась до плеч»; «Саша плакала от боли и страха. Испытывая отчаяние, громко плача, Саша пошла к избе, чтобы пожаловаться; за нею шла Мотька, которая тоже плакала, но басом, не вытирая слез...»

В начале повести повторяющееся присловие матери: «И-и, касатка» повторяет Саша: «А сторожу страшно, страшно! И-и, касатка, — добавила она, подражая своей матери». В конце повести она вслед за матерью просит милостыню: «... Ольга поклонилась и сказала громко, тонким, певучим голосом: — Православные христиане, подайте милостыню Христа ради, что милость ваша, родителям вашим царство небесное, вечный покой — Православные христиане, — запела Саша, — подайте Христа ради, что милость ваша, царство небесное...».

Рассмотренные простые схемы лежат в основе некоторых ранних рассказов Чехова и занимают важное место в композиции целого. В рассказе «Дочь Альбиона» повтор вынесен в начало рассказа. Это отправная точка действия: «Грябов, большой, толстый человек с очень большой головой, сидел на песочке, поджав под себя по-турецки ноги, и удил. Шляпа у него была на затылке,

галстук сполз набок. Возле него стояла высокая, тонкая англичанка с выпуклыми рачьими глазами и большим птичьим носом, похожим скорее на крючок чем на нос. Одета она была в белое кисейное платье, сквозь которое сильно просвечивали тощие, желтые плечи. На золотом поясе висели золотые часики. Она тоже удила».

Конец рассказа возвращает к началу, хотя симметрия нарушена, повторен только один глагол, действия англичанки переданы описательно. «Мисс Тфайс хладнокровно переменяла червячка, зевнула и закинула удочку... Грябов отцепил крючок, окунулся и с сопеньем вылез из воды. Через две минуты он сидел уже на песочке и опять удил рыбу».

В многогеройных произведениях отношения между персонажами усложняются. Повтор как общий принцип организации текста приобретает множество конкретных проявлений, связывая разные субъектные планы. Наряду с основным сопоставлением появляются и другие, имеющие более частный характер..

В повести «Дуэль» Лаевский и Надежда Федоровна поначалу противопоставлены, но их чувства и мысли отчасти совпадают: «Ему казалось, что он виноват перед Надеждой Федоровной и перед ее мужем и что муж умер по его вине. Ему казалось, что он виноват перед своею жизнью, которую испортил, перед миром высоких идей, знаний и труда, и этот чудесный мир представлялся ему возможным и существующим не здесь, на берегу, где бродят голодные турки и ленивые абхазцы, а там, на севере, где опера, театры, газеты и все виды умственного труда» (гл. II) — «...она чувствовала себя кругом виноватою перед ним. Ей казалось, что она виновата в том, во-первых, что не сочувствовала его

мечтам о трудовой жизни, ради которой он бросил Петербург и приехал сюда на Кавказ, и была она уверена, что сердился он на нее в последнее время именно за это» (гл. V).

Размышления Лаевского и Надежды Федоровны связывают темы Денег и отъезда. Лаевский: «Прежде чем уехать отсюда, я должен расплатиться с долгами. Должен я около двух тысяч рублей. Денег у меня нет... Это, конечно, не важно; часть теперь заплачу как-нибудь, а часть вышлю потом из Петербурга»; Надежда Федоровна: «Я уеду. <...> Я отдам. Было бы глупо думать, что я из-за денег. Я уеду и вышлю ему деньги из Петербурга. Сначала сто... потом сто... и потом сто...»

Лаевского и Надежду Федоровну характеризуют одни и те же эпитеты вялый, ленивый. В конце повести после перерождения персонажей Надежду Федоровну характеризует наречие робко: «Она остановилась около двери и робко взглянула на гостей. Лицо у нее было виноватое и испуганное»: фон Корен говорит о Лаевском: «Какие мы с ним победители? Победители орлами смотрят, а он жалок, робок, забит, кланяется, как китайский болванчик, а мне...мне грустно!»

В повести «Дуэль» последовательно подчеркивается контраст Лаевского и фон Корена. В то же время их сближают совпадающие оценки и реплики. В разговоре с Самойленко фон Корен говорит о Надежде Федоровне: «обыкновенная содержанка, развратная и пошлая». В сцене пикника сходная оценка Надежды Федоровны принадлежит Лаевскому: «Ты ведешь себя, как... кокотка».

Разные персонажи независимо друг от друга говорят одно и к же в разных ситуациях. Намерения разных персонажей «Дуэли» обозначены словом проучить, с той разницей, что Кирилин собирается проучить Надежду Федоровну, фон Корен — Лаевского, Лаевский — фон Корена. Кирилин говорит Надежде Федоровне: «Я должен проучить вас. Извините за грубый тон, но мне необходимо проучить вас. Да-с, к сожалению, я должен проучить вас <...> Увы! — вздохнул Кирилин. — Увы! Не в моих планах отпускать вас, я только хочу проучить вас, дать понять, и к тому же, мадам, я слишком мало верю женщинам» (гл. XIV). «Надо этого господина проучить» — говорит Лаевский о фон Корене (гл. XV), фон Корен о Лаевском: «...следовало бы проучить этого молодца» (гл. XVI).

Когда Лаевский оправдывает себя, он примеряет на себя разные литературные маски: Онегин, Печорин, Базаров — и ставит себя в ряд литературных персонажей. Когда он судит себя, то сравнивает себя с Кирилиным и Ачмиановым, в конце повести для него становится ясным его родство с его непосредственным окружением.

Благодаря повторам разных типов в прозе Чехова возникает множество точек пересечения между персонажами, при этом между персонажами складываются самые разные отношения. Они могут быть устойчиво сближены друг с другом, они могут быть противопоставлены друг другу, они могут то сближаться, то противостоять. Чехов сближает персонажей, чтобы еще резче их противопоставить, и противопоставляет, чтобы их сблизить.

# **Е. К. Созина. Мотив зеркала в прозе И. Бунина. Рассказ «У истока дней» г. Екатеринбург**

В творчестве И. Бунина не так уж много постоянных мотивов, имеющих открыто символический характер и играющих структурообразующую роль в сюжетике и архитектонике произведений. К их числу может быть отнесен мотив (символ) зеркала. Это связано не столько с частотностью зеркальной «семьи» в прозе писателя (о чем речь пойдет ниже), сколько с тематической насыщенностью данного мотива в раннем рассказе Бунина «У истока дней», благодаря чему он и прочитывается нами как мотив — инвариант, репрезентативный для всех остальных случаев функционирования «зеркала» у Бунина и выражающий глубинную суть его творческой позиции в жизни. Задача нашей статьи — выяснить содержательную наполненность образа зеркала в произведении Бунина, его связи с художественным целым рассказа, а также рассмотреть модификации этого мотива-символа в других прозаических произведениях писателя.

Весьма показательны, что рассказ «У истока дней», написанный Буниным в 1907 г, в 1929-м подвергся переработке и был напечатан уже под названием «Зеркало», с подзаголовком «Из давних набросков



„Жизни Арсеньева“». Это позволяет говорить как о центральной, своего рода актантной роли зеркала в произведении, так и о внутренней связи его с одной из главных тем книги Бунина «Жизнь Арсеньева» — темой поиска и воссоздания человеком некоей постоянной духовной сущности жизни, восприятие и переживание которой определяют также специфику лирического героя писателя.<sup>[70]</sup> В свою очередь, основной темой — в том значении, которое придают этому понятию А. Жолковский и Ю. Щеглов,<sup>[71]</sup> — рассказа «У истока дней» выступает акт формирования этой уникальной, сугубо бунинской воспринимающей способности сознания, раскрывающейся затем на протяжении всей книги и всей жизни автора и отличающейся «неслиянным и нераздельным» соприсутствием в ней человека и мира, жизни и смерти, телесно-физического и духовно-ментального планов бытия. Функции реализатора темы и берет на себя зеркало, участвующее в рассказе в качестве агента предметного мира действительности и заданного этой же действительностью символического мотива, расшифровкой которого занимается главный герой, он же — автор-повествователь.

Прежде всего, зеркальный фокус восприятия организует повествовательное пространство рассказа.<sup>[72]</sup> Рассказ открывается процессом погружения

---

<sup>70</sup> Мальцев Ю. Иван Бунин. Франкфурт н/М, М., 1994 С 302–322.

<sup>71</sup> См. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996.

<sup>72</sup> Иной анализ пространства у Бунина см.: Золотухин А. А. Соотношение пространств в ранней прозе Бунина // Царственная свобода: О творчестве И. А. Бунина: К 125-летию со дня рождения писателя. Воронеж, 1995. С. 106–113.

повествователя в себя, в недра своей памяти. В необъятном и потому неясном (туманном) пространстве прошедшего последовательно высвечивается образ одного деревенского дома далеким теперь августовским днем, одной из его комнат, «старинного туалета красного дерева» стоящего в простенке комнаты, а возле него — ребенка «трёх или четырех лет».<sup>[73]</sup> Предметно-ассоциативными признаками зеркала обладает здесь память повествователя, а воспоминание сродни целенаправленному взгляду, благодаря которому мы и получаем из неформленной, фоновой слитности среды целостный и отдельный, визуализированный образ — гештальт. От широкого пространства поля зрения к точке взгляда и образу — по такой траектории видим мы себя в зеркале,<sup>[74]</sup> и именно так видит себя ребенком бунинский повествователь в прошлом.

Зеркальную тематику маркируют и «туман прошлого» (словно зеркало, потемневшее со временем, расчищается от центра сознательно волевым усилием вспоминающей субъекта), и пространственная

---

<sup>73</sup> Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1987–1988. Т. 2. С. 264. (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы).

<sup>74</sup> В. Подорога приводит схему зеркального отображения Ж. Лакана, состоящую из двух перцептивных треугольников (Подорога В. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. М., 1995. С. 39).

#### Взгляд

Он комментирует ее следующим образом: «Прежде всего, усложняя цепочку взаимоотношений между видящим и видимым и разлагая схему на два предваряющих ее треугольника, он (Лакан — Е.С.) вводит принципиальное различие между взглядом и геометрической точкой, пространством (плоскостью) репрезентации и картиной (tableau), устанавливая для каждого треугольника (геометрического и перцептивного) базисный медиатор в одном случае это будет образ, в другом — экран» (Подорога В. Указ. Соч. С. 40).

диспозиция образа воспоминания комната — окно — еще «два других» — простенок — туалет и т. д. — аналоги деревянной рамы зеркала (тем более, что и дом бревенчатый, и рама окна, очевидно, из дерева — других у нас просто не бывает, и туалет «красного дерева»). Значимость воскрешенного образа прошлого подчеркивается светом солнца, сменяющим неясный туман «просто» прошедшего. А в момент, когда повествователь видит «ребенка», «солнечный свет косо **падает** из окна», подобно тому, как «между колонками туалета» наклонно к стене висит зеркало, чуть позже, когда «ребенок» откроет для себя зеркало, ему покажется странным «комната в зеркале **падает**, валится на меня» (подчеркнуто нами — Е. С., 2, с. 266).

На акцентировку зеркального образа «работает» и субъектная структура повествования. В первой главке рассказа «я» повествователя формально отделено от «ребенка», который выступает для повествователя сначала лишь объектом восприятия и наблюдения (хотя содержательно, по смыслу передаваемых картин жизни и внутреннего ощущения этого «ребенка», повествователь уже «вливается» в его детскую точку зрения). С началом второй главки происходит как бы полный переход повествователя на точку зрения своего героя-ребенка, а поскольку полностью перейти на нее взрослому человеку уже невозможно, то их слияние. Рубежную функцию выполняет здесь опять же зеркало: «Нечаянно взгляд ребенка падает в эту минуту на зеркало». И в новой главке: «Я хорошо помню, как поразило оно меня» (подчеркнуто нами — Е. С., 2, с. 265).

Это характерное для Бунина субъектно-объектное слияние в выражении авторской позиции в тексте и в самом повествовании определяется Ю. Мальцевым как

ведущий признак феноменологического письма.<sup>[75]</sup> Но в данном случае для нас существенно, что сливание разных точек зрения, разных «я» выполняет роль своего рода предпозиции по отношению к последующему «отказному движению»<sup>[76]</sup> сознания героя, когда благодаря зеркалу он «разделился на воспринимающего и сознающего» (2, с.266). Разведенные через зеркало «воспринимающий и сознающий» это ребенок и взрослый повествователь первой главки рассказа. Так через субъектно-повествовательный план манифестируется ситуация «человека у зеркала», центральная для сюжетики произведения Бунина.

Исходя из сказанного, можно заметить, что сюжетное пространство рассказа четко делится на две части до и после встречи с зеркалом. Сама же кульминационная встреча оказывается внутренне протяженной (формально она занимает 2, 3 и 8-ю главки), да и о ее последствии приходится говорить чисто условно, ибо взрослый повествователь Бунина в своей уже недетской жизни встречается вновь и вновь, о чем кратко говорится в последней главке. На фабульном уровне мотив зеркального узнавания архетипически прочитывается нами как инициация героя. Ту же сюжетную функцию несет и происходящая в рассказе чуть позже (с конца 3-й главки по 7-ю) встреча героя со смертью сестренки, оборачивающаяся его первым столкновением со смертью вообще. Как бы сжимая повествовательный «промежуток» в единую «точку

---

<sup>75</sup> Мальцев Ю. Указ. соч. С. 315–317.

<sup>76</sup> В поэтике выразительности А. Жолковского и Ю. Щеглова отказ — «это подача, дополненная контрастом» (Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 54–55).

глаза», мотив зеркального узнавания (ментальной и психологической инициации) совмещается с мотивом узнавания смерти (собственно событийной инициации), и сложение этих двух сюжетных мотивов происходит благодаря объединяющей роли зеркальной символики.

В окончательном тексте «Жизни Арсеньева» также есть рассказ героя о встрече с зеркалом. Он весьма невелик по объему и комментируется повествователем как вступление в «жизнь сознательную»: «Помню однажды, вбежав в спальню матери, я вдруг увидел себя в небольшое трюмо и на минуту запнулся. Много раз, конечно, видел я себя в зеркале и раньше и не запоминал этого, не обращал на это внимания. Почему же обратил теперь? Очевидно, потому, что был удивлен и даже слегка испуган той переменной, которая с каких-то пор, — может быть, за одно лето, как это часто бывает, — произошла во мне и которую я наконец внезапно открыл <...> внезапно увидел, одним словом, что я уже не ребенок, смутно почувствовал, что в жизни моей наступил какой-то перелом и, может быть к худшему» (2, с. 26). Зеркало влечет за собой и «первую тяжелую болезнь» повествователя, и две смерти сестры и бабушки. Именно эта, казалось бы, нечаянно образовавшаяся связь подробно освещается в рассказе, сам же переход в «жизнь сознательную» трактуется здесь не столько гносеологически — в плане индивидуального познания-узнавания, сколько онтологически — с позиции произошедших в эти мгновения ощутимых сдвигов в бытии героя и в окружающем его мире (что и позволило нам выше интерпретировать зеркальное узнавание как инициацию героя). Однако сами изменения в сфере бытия, случившиеся тогда, представляются повествователю

«сегодня» (т. е. в его взрослой жизни периода написания рассказа) как события онейрической реальности сновидений. Своеобразным пусковым механизмом, «включившим» процесс сновидений, а точнее, открывшим его сознанию героя, становится зеркало: «С него (зеркала — Е. С.) начинаются смутные, не связанные друг с другом воспоминания моего младенчества. Точно в сновидениях живу я в них» (2, с. 265). Вновь мы наблюдаем осуществляющуюся перед зеркалом фокусировку воспоминания-взгляда: «И вот оно, первое сновидение у истока дней моих» (2, с.265). Локус, наконец, найден, восприятие концентрируется в единый поток.

«Ранее нет ничего, пустота, несуществование» (2, с.265), — говорит герой-повествователь. «За начало бытия» он принимает тот августовский послеобеденный час, когда впервые увидел себя в зеркале. Таким образом, встреча с зеркалом знаменует некую сакральную точку рождения мира (и самого себя, ибо это у Бунина вещи взаимосвязанные и почти тождественные) из неясного тумана смутной недифференцированности первоначального хаоса. Среди хаоса в древних космологиях появлялся остров — так созидался мир. У Бунина в тумане младенчества начинает просвечивать также своего рода «остров» сознания, а вместе с ним та предметная реальность, от которой он ребенком не отделял себя.

Повествователь сообщает: «Я видел его и ранее Видел и отражения в нем. Но изумило оно меня только теперь, когда мои восприятия вдруг озарились первым проблеском сознания, когда я разделился на воспринимающего и сознающего И все окружающее меня внезапно изменилось, ожило — приобрело свой

собственный лик, полный непонятого» (2, с.266). Акт сознания сопровождается удвоением себя и мира: «Нас было двое, удивленно смотревших друг на друга» (2, с.266). В феноменологической логике осознание естественно предстает как своеобразное удвоение мыслью наших чувств, восприятий, переживаний и внутренних слов-мыслей «Сознание — это прежде всего сознание иного, — писал М. Мамардашвили. — Но не в том смысле, что мы сознаем, видим другой предмет, а в том смысле, что человек остранен от привычного ему, обыденного мира, в котором находится. <...> Назовем это условно обостренным чувством сознания. Оно связано в то же время с какой-то иномирной ностальгией».<sup>[77]</sup> «Иномирность» происходящего перед зеркалом подчеркивается всем тоном рассказа Бунина, царящей в нем атмосферой чудесного, запретного и непонятого разуму, а ностальгия движет прицельным вглядыванием писателя в свое прошедшее, в онейрическую жизнь сновидений.

Но почему именно зеркало играет роль первотолчка в рождении бунинской вселенной, а заодно и роль сюжетной кульминации, стягивающей на себя все повествовательное пространство рассказа?.. Чтобы понять это, отвлечемся от рассказа Бунина и обратимся к концепции французского психоаналитика и феноменолога Жака Лакана, который еще в 1930-е гг., приблизительно тогда же, когда и Бунин работал над «Жизнью Арсеньева», ввел в научный обиход понятие «стадия зеркала».<sup>[78]</sup> «Стадия зеркала» трактовалась

---

<sup>77</sup> Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1990. С. 42.

<sup>78</sup> Сопоставление работы Ж. Лакана с рассказом Бунина возникает чисто типологически, поскольку у нас нет никаких данных о знакомстве писателя с его

Лаканом как процесс идентификации субъекта, формирующий его «я-идеал» или «я-образ» (в этом ее позитивное значение для духовного созревания ребенка), но вместе с тем рождающий драму «органической несостоятельности его природной реальности», т. е. впервые сталкивающий субъекта с проблемой его природной (органической) недостаточности, ограниченности в сравнении с тем ментальным совершенством духа, которое также открывалось ему через зеркало.<sup>[79]</sup> Поэтому далеко не случайна связь между зеркалом и смертью, обнаруживаемая в сюжетике рассказа Бунина.

Ж. Лакан писал: «И эта цельная форма тела, с помощью которой субъект как в мираже забегает вперед действительного созревания своею могущества, дана ему лишь как Gestalt, иначе говоря, повернута к нему своей внешней стороной, где <...> она представляется субъекту в виде застывшего во весь рельеф тела и перевернута симметрией, в противоположность неугомонности движений, которыми субъект силится ее оживить. Таким образом, этот Gestalt <...> символизирует ментальную непрерывность я (je) и одновременно предвосхищает свое отчуждающее назначение, кроме того, Gestalt содержит в себе сходства, объединяющие я (je) со статуей, на которую человек проецирует себя, как и с призраками, которые им владеют...».<sup>[80]</sup> В рассказе Бунина, вслед за открытием

---

исследованиями. Однако творчество Бунина в целом как нельзя более естественно рассматривать в контексте феноменологии.

<sup>79</sup> См.: Лакан Жак. Стадия зеркала и другие тексты. Париж, 1992.

<sup>80</sup> Там же. С. 12.



в зеркале своего *imago*, пока как Gestalt (что было выше обозначено у нас как операция узнавания себя героем в зеркале), мальчик силится разгадать тайну зеркального отражения Видение-узнавание себя в зеркале выступает для него настоящей «перцептивной катастрофой» (В. Подорога), хотя, оговоримся, сама перцепция есть у Бунина знак и двигатель сознания. В. Подорога пишет: «Разве не катастрофа то, что ребенок вдруг оказывается один на один с собой — и оказывается благодаря тому, что оптическое разрывает все другие типы его симбиотических связей с миром, разве это не насильственное вторжение Другого в опыт ребенка, просто еще не готового принять и, тем более, признать его в качестве реальности?»<sup>[81]</sup> Высказывание В. Подороги требует еще одного пояснения, ибо он, на наш взгляд, чрезмерно трагизмирует ситуацию возникающего из «стадии зеркала» феноменологического одиночества ребенка (в конечном счете наше сознание всегда одиноко, или мы всегда одиноки в нем).

Над проблематикой «человека у зеркала» в 1940-е гг. работал М. Бахтин Он оценивал саму ситуацию, сходную с обозначенной у Лакана как «стадия зеркала», резко негативно, но тем не менее усматривал в ней примерно то же содержание, что и Лакан.<sup>[82]</sup> «Не я смотрю изнутри своими глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами, я одержим другим. Здесь нет наивной цельности внешнего и внутреннюю

---

<sup>81</sup> Подорога В. Указ. соч. С. 38.

<sup>82</sup> Подробнее см.: Эткинд Е. Эрос невозможного: История психоанализа в России. М., 1994. С. 317–321.

Подсмотреть свой заочный образ. <...> Избыток другого. У меня нет точки зрения на себя извне, у меня нет подхода к своему собственному внутреннему образу. Из моих глаз смотрят чужие глаза».<sup>[83]</sup> Иначе говоря, и у Бахтина, и у Лакана (у последнею этот момент акцентирован в меньшей степени) зеркало открывает человеческое «я» некоему целостному и неизбежно овнешляющему взгляду на себя со стороны Другого. Отсюда — драме раздвоения на «я» и «я» другое, входящее в действительный мир и подчиняющееся его законам, драма осознания раздвоения, пропасти между мной и миром, между «я для себя» и «я для другого» («свой заочный образ», по Бахтину), причем когда оба возникают из первоначально единого «я в себе». Характерно, что в виде цепочки овнешляющих gestalt'ов, когда-то запущенных зеркалом, бунинский повествователь осознает-воспринимает процесс своего взросления по ходу жизни в восьмой главке рассказа: «Я видел себя в этом зеркале ребенком — и вот уже не представляю себе этого ребенка он исчез навсегда и без возврата.

Я видел себя в зеркале отроком, но теперь не помню и его. Видел юношей — и только по портретам знаю, кого отражало когда-то зеркало» (2, с. 274). Все перечисленные и неперечисленные зеркальные отражения признаются повествователем неистинными: «Но разве мое — это ясное, живое и слегка надменное лицо? Это лицо моего младшего, давно умершего брата» (2, с. 274). Они неистинны, ибо, как указывал Бахтин, «одиноким голос чистого самовысказывания и заочный образ никогда не встречаются (нет плоскости для этой

---

<sup>83</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 71.

встречи) или наивно смешиваются (самосозерцание в зеркале) <...> В заочном образе мира нет голоса самого мира, нет и его говорящего лица, а только спина и затылок».<sup>[84]</sup> Отсюда — «фальшь и ложь, неизбежно проглядывающие во взаимоотношении с самим собою».<sup>[85]</sup> «Фальшь и ложь» возникают именно из-за овнешляющего взгляда зеркала на мое «я». Поэтому Бунин, в частности, не спешит признать собою все зеркальные образы. Хотя все эти образы есть пространственно воплощенное и как бы сегментированное время, которое, в свою очередь, можно представить в качестве пространственной реализации памяти, главного и сокровенного богатства Бунина, человека и художника.

Таким образом, зеркало становится у Бунина символом памяти,<sup>[86]</sup> материализованным, вещным ее знаком. И обретение зеркалом этого символического смысла происходит, напоминаем, благодаря тому моменту пробуждения сознания, что навеки связался в воспоминании бунинского повествователя с узнаванием себя в зеркале «у истока дней». Мало того, ситуация встречи с зеркалом оказывается для автора-повествователя «судьбоносной» еще по одной весьма важной причине. Пытаясь «вспомнить еще хоть что-нибудь» о том дне, когда зеркало явилось ему, повествователь говорит, что вспомнить «никогда не

---

<sup>84</sup> Там же. С. 68.

<sup>85</sup> Там же. С. 71.

<sup>86</sup> Характерно, что в «Тибетской книге мертвых» (а о связи мировосприятия Бунина с буддизмом еще пойдет речь) зеркало является атрибутом Вога смерти: он смотрит в нем добрые и злые дела умершего. То есть зеркало выступает здесь символом памяти (см. Тибетская книга мертвых. СПб., 1992. С. 127).

удавалось» (2, с. 266): однако, «вспоминая, я быстро переходил к выдумке, к творчеству, ибо и воспоминания-то мои об этом дне не более реальны, чем творчество» (2, с. 266–267). Если принять гипотезу самого Бунина о том, что источник его духа и творчества — некие пра-воспоминания, носящие доиндивидуальный, как бы коллективный и досознательный характер (на чем основана концепция прапамяти в творчестве Бунина, выстроенная Ю. Мальцевым,<sup>[87]</sup> то окажется что зеркало дав начало процессу воспоминаний-сновидений, тем самым явилось толчком и к творчеству писателя. Воссоздавая свое первое знакомство с отражательной способностью зеркала, Бунин писал: «И сладко было снова и снова тешить себя несбыточной мечтой побывать, пожить в этой отраженной комнате! (2, с. 267). Сраженный мир — традиционная и производная от зеркальных свойств метонимическая метафора поэзии, искусства. В ее русле мыслит свое творчество Бунин, но в контексте событий рассказа сама эта формула утрачивает банальность и наполняется смыслом прямым и опасным для художника, обретает оттенок запретности. Как запретные оцениваются повествователем опыты с зеркалом в детстве: „Зеркало блеснуло, завалилось назад — и все исчезло. И как раз в эту минуту кто-то хлопнул дверью, и я вздрогнул и громко крикнул от страха“ (2, с. 266). Совпадение деталей („кто-то хлопнул дверью“) здесь, конечно, не может быть чисто случайным. Само слово „сладко“ — излюбленный бунинский оксюморон — вмещает и смыслы, прямо противоположные его лексическому значению: сладко, т. е. ужасно, жутко, так

---

<sup>87</sup> Мальцев Ю. Указ. соч. С. 8–26.

что захватывает дух, страшно и опасно, но и неотразимо в своей притягательности. Ср. в этом же рассказе при описании похорон сестры: „И как чувствовал я в этот день всю сладость страстных рыданий матери, когда заливающийся тенор грустно утешал ее неизреченной красотой небесных обителей“ (2, с. 271).

Итак казалось бы, до-зеркальная стадия в рассказе Бунина — это стадия „пустоты, несуществования“, чисто объектная восприятия, несознания и, по существу, бездеятельности духа. Соответственно с открытием зеркала приходит все то, чего не было прежде. Но как раз в этом „не было“ бунинский повествователь позволяет себе усомниться:

„Где я был до той поры, в которой блеснул первый луч моего сознания, пробужденную светлым стеклом, висевшим в тяжелой раме между колонок туалета? Где я был до той поры, в которой туманилось мое тихое младенчество?

— Нигде, — отвечаю я себе.

Но, в таком случае, я, значит, не существовал до этой поры?

— Нет, не существовал.

Но тут вмешивается сердце:

— Нет. Я не верю этому, как не верю и никогда не поверю в смерть, в уничтожение. Лучше скажи: не знаю. И незнание твое — тоже тайна“ (2, с. 273). Показательно, что сам вопрос повествователя о своем досознательном и дорожденном состоянии возникает в рассказе в восьмой главке, после описания заключительной попытки героя разгадать тайну зеркала. Диалог повествователя с самим собой можно прочесть не только по заготовленному

европейской литературной традицией стандарту — как разговор „сердца“ с „рассудком“, чувства с трезвым знанием. Но, используя логику Бахтина, его можно прочесть и как диалог между единственным и исключительным „я“, абсолютно бесконечным внутри себя, с заочным и завершенным образом „я“, порожденным зеркальной перцепцией. „...Я не могу весь войти в мир, а потому не могу и весь выйти (уйти) из него. Только мысль локализует меня целиком в бытии, но живой опыт не верит ей“, <sup>[88]</sup> так писал Бахтин. Все „по Бунину“, кроме единственного — бахтинского противопоставления мысли живому опыту. И здесь мы выходим к едва ли не главному пункту бунинской „философии жизни“ — его философии сознания.

Непрерывный поток сознавания не рождался и не кончался для писателя с индивидуальным, отдельным существованием. „У нас нет чувства своего начала и конца“ (5, с 7), — гласит одна из первых фраз „Жизни Арсеньева“. „Разве я уже не безначален, не бесконечен, не вездесущ?“ (4, с. 433) — вопрошает автор-повествователь в рассказе „Ночь“, где само повествование представляет нам запечатленную в слове „непрерывную ментальность“ (Ж. Лакан), живую и непрекращающуюся деятельность сознания. С этим связан упоминаемый выше феноменологизм художественного мироощущения Бунина. Впрочем, на наш взгляд, в категории „чистого сознания“ у Бунина гораздо больше моментов, роднящих его с восточным, в частности буддийским, типом мирозерцания, чем с тем, что утвердило себя в западноевропейской

---

феноменологии.<sup>[89]</sup> Истинно бессмертным и вездесущим началом индивидуального бытия для Бунина был не абсолютный мировой дух, не индивидуальная или коллективная душа, но абсолютный поток сознания, который проявляет себя в отдельном „я“, и в известный момент жизни это „я“ находит, обретает себя в нем, хотя одновременно обретает и невыносимые сомнения в подлинности происходящего, в себе и своей принадлежности к столь многообразному объективному миру (ибо равно, но разно объективны и мое сознание, и окружающий меня мир, и природа, в том числе мое тело, восприятие и т. д.). Напомним, что в рассказе „У истока дней“ все, что предшествовало началу сознательного, т. е. самосознающего бытия, названо Буниным словом „пустота“ — ключевым в философии Востока, и в частности буддизма. К. Юнг так толковал его смысл: „Пустота“ — есть состояние за пределами каких бы то ни было суждений или утверждений, однако вся полнота ее многообразных проявлений скрытно пребывает в душе».<sup>[90]</sup> Истинная реальность или пустота — шуньята в буддизме — неописываема и невыразима категориально. В одной из самых популярных и центральных для буддизма сутр. Сутре сердца праджня-парамиты, говорится: «Материя не отлична от пустоты. Пустота не отлична от материи. Материя — это и есть пустота.

---

<sup>89</sup> См.: Солоухина О. В. О нравственно-философских взглядах И. А. Бунина // Русская литература. 1984. N4. С. 47–59, Сливичкая О. В. О природе бунинской «внешней изобразительности» // Там же. 1994. N1. С. 72–80, Смольянинова Е. Б. «Буддийская тема» в прозе И. А. Бунина (рассказ «Чаша жизни») // Там же. 1996. N3. С. 205–211.

<sup>90</sup> Тибетская книга мертвых. С. 12. Под душой здесь имеется в виду абсолютная духовная реальность мира, а по терминологии самого Юнга — коллективное бессознательное.

Пустота — это и есть материя <...> Все дхармы имеют пустоту своим сущностным свойством».<sup>[91]</sup> Не случайно символом Совершенства и Просветления служит на Востоке ничего не отражающее пустое зеркало. И зеркало Бунина было действительно пусто, пока в него не заглянул его маленький alter ego, герой «истока дней», а заглянув в зеркало, он находит сразу два мира и два образа себя. Все его попытки понять загадку удвоения реальности совершаются в обстановке таинственности, ожидания чего-то страшного, обычно недоступного, но могущего произойти теперь в силу нарушения им некоего запрета: «Я входил, затворял за собой двери — и тотчас же вступал в какую-то особую, чародейственную жизнь <...>. И я затаивал дыхание, и казалось, что и комната ждет чего-то вместе со мною» (2, с. 267).

Обратимся еще раз к Ж. Лакану: «...Стадия зеркала — это драма, внутренний порыв которой устремляется к недостаточности антиципаций и которая для субъекта, взятого на приманку пространственной идентификации, порождает фантазмы, следующие один за другим от раздробленного образа тела к созданным себе, наконец, доспехам отчуждаемой идентичности, которая своей жесткой структурой будет накладывать отпечаток на все его ментальное развитие».<sup>[92]</sup> А поэтому Ж. Лакан толковал «стадию зеркала» как диалектику взаимодействия «хозяина и раба», когда зеркало получает на каком-то этапе роль «хозяина» (по М. Бахтину, над «я» одерживает верх «заочный образ»).

---

<sup>91</sup> Буддизм в переводах. Альманах СПб., 1993. Вып. 2. С. 8.

<sup>92</sup> Лакан Жак. Указ. соч. С. 11.



Именно этот этап мы и наблюдаем в ситуации взаимоотношения мальчика с зеркалом в рассказе Бунина. Повествователь сам отмечает: «...я опять оставался наедине с ним — и опять испытывал его власть над собою» (2, с. 267). Уже взрослым повествователь настойчиво освобождается от зеркальной власти, отвергая как неистинные свои отраженные Gestalt.

Вместе с тем и в этом прослеживается коренное отличие позиции Ж. Лакана от подхода к зеркалу М. Бахтина, для французского феноменолога роль зеркала в становлении человеческого сознания колоссальна, несмотря на все «издержки», ибо зеркало наглядно демонстрирует ребенку его ментальную (сиречь духовную) непрерывность (хотя тем же и закладывает конфликт человека со своей природной, да и сознательной сущностью). Ибо представленная в зеркальном Gestalt «метальная непрерывность» недостижима телесно, реально и зримо, она с точки зрения материалистической (а все дети, как известно, стихийные материалисты) лишь иллюзия, мираж. Слияние ее с целостным и непрерывным образом телесного «я» возможно, видимо, только за порогом земного существования. Именно поэтому зеркало фигурирует в сознании бунинского героя и повествователя в качестве символа смерти не только по ассоциативной цепочке запомнившихся ему примет.

Экспериментируя над странной вещью, он пытается «обмануть кого-то», сделать так, чтобы одновременно существовали оба мира — и действительный, и зеркальный. Последний способ, найденный им, — «приоткрыть ресницы — так мало, так мало, чтобы никто и не подумал, что они приоткрыты» (2, с. 267). Но и это не приносит успеха («Увы, снова хитрость моя

рассыпается прахом!»), ведь в этом эмпирическом мире мы единственны, как единствен и единичен для нас сам мир (в противном случае — психическая болезнь по Лакану, паранойя коренится как раз в «стадии зеркала»). Воспринимая двух себя как одинаково реальных, мы уходим в иной мир, куда, вероятно, и уходят люди со смертью. Оттого все операции с зеркалом сопровождаются в рассказе «тонким и печальным» плачем «замирающей в паутине» мухи (символ смерти), а солнечный свет в первую встречу мальчика с зеркалом «косо падает из окна» (характерная эмблематика мироздания у Достоевского, потенциально несущая смысл фатальной обреченности, но и нескончаемости попыток человека заглянуть в лицо вечности, сиречь смерти).

Магия тайны, сопровождающая опыты мальчика над зеркалом разрешается реальной катастрофой — смертью сестры, и она тоже воспринимается им как «то ужасное, чье имя — тайна» (2, с. 268). Мы упоминали, что здесь происходит совмещение двух линий сюжета рассказа ментального, где зеркало выполняет актантные функции (мальчик взаимодействует с ним как с живым) и где перед нами разворачивается процесс созревания сознания героя, и эмпирически-событийного, где осуществляется его жизнь, жизнь обычного мальчика, окруженного родными и близкими людьми, и где он впервые сталкивается со смертью. Зеркало становится для него вестником смерти по отложившейся в памяти цепи событий: в ночь смерти сестренки он был разбужен криками, «а затем в комнату быстро вошла заплаканная нянька и накинула на зеркало кусок черной материи» (2, с. 268). Имея в виду архетипический план сюжета и внутренние сцепления его линий, логично предположить,

что своими запретными манипуляциями с зеркалом герой, не будучи «посвященным», нарушает зыбкое равновесие мира — и сестра падает своеобразной жертвой его профанных действий, совершаемых в пограничной сфере бытия. Не случайно перед смертью сестры он живет словно в ожидании наказания: «Но тоска, предчувствие чего-то, что вот-вот должно совершиться, будили меня, едва только я начинал забываться. Задремлю — и вдруг вскочу с бьющимся сердцем и страстным желанием закричать о помощи» (2, с. 269). Сестра выступила «заместителем» героя, принявшим на себя удар таинственных сил, разбуженных им. Показательная в данном случае деталь — после смерти она немедленно становится для героя-повествователя просто «девочкой».

В «безобразно-ужасном» сне, последовавшем за ее смертью, герой видит суматоху людей, торопливо переносящих и передвигающих «столы, стулья, кровати и **зеркала**» (выделено нами — Е.С., 2, с. 270). Среди них бегают непонятно как ожившая девочка, мешая мужикам носить «на руках стулья и **зеркала**, покрытые черным коленкором» (2, с. 270). «Как это она могла ожить и остаться в то же время мертвой?» (2, с. 270) — поражается герой. Он дважды замечает, что «тусклая полоска ее глаз» блестит «в прорезе неплотно закрытых ресниц» (2, 270). Памятуя о его собственных опытах с приоткрытыми до щелей глазами, логично произнести не произнесённый им в рассказе, но поневоле напрашивающийся здесь вопрос: быть может, этот его «фокус» удался-таки «девочке» и помог ей «ожить» после смерти? Так или иначе, но зеркало не случайно порождает в снах героя призраки: ведь оно традиционно служит предметно воплощенным символом двойничества.

А перестановка мебели в доме, увиденная мальчиком во сне, наглядно демонстрирует те «перестановки» и перемены в его внутреннем мире, что были изначально вызваны зеркалом.<sup>[93]</sup>

Тайна зеркального удвоения и связь зеркала со смертью были предметом художественных размышлений не одного Бунина (следовательно, это содержание символа перерастает творческую индивидуальность и становится универсальным). «Зеркальный» сюжет, обнаруживающий те же параллели, что и у Бунина, присутствует в «Поэме о смерти» Л. П. Карсавина (1931) — произведении, симфонически объединяющем мелодию плача и реквиема с торжественным гимном человеческой жизни, лирико-философскую медитацию и напряженный теоретический анализ, направленный на осмысление своей смертности.<sup>[94]</sup> «Не могу Вам сказать с полною уверенностью, но иногда мне, право, кажется, что и сам я — кривоносый чертяка <...> Но вот почему-то не могу стоять так, чтобы на меня смотрели сзади. А

---

<sup>93</sup> Символика дома достаточно однородна. По Керлоту, «дом как жилище вызывает богатейшие ассоциации с телом и мыслью (т. е. жизнью) человека» (Керлот Х. Э. Словарь символов М., 1994. С. 180). В психологии Юнга «обычно дома появляются в сновидениях как образы психического. Много раз в этих домах обнаруживаются неведомые незнакомые комнаты, указывая на скрытые или неисследованные области потенциальной эго-структуры пациента» (Холл Джеймс А. Юнгианское толкование сновидений: Практическое руководство СПб., 1996. С. 98).

<sup>94</sup> С. Хоружий пишет о Карсавине: «Однако любовь и смерть не только „стоят по краям“ карсавинской философии и образуют ее экзистенциальный фон. Они — и в самом центре ее, в основе „двойной спирали“, описывающей совокупную динамику Бога и мира. <...> оба начала — в неразрывной связи, которую создает между ними третье важнейшее для Карсавина понятие — понятие жертвенности, вольной жертвы» (Карсавин Л. П. Религиозно-философские сочинения. М., 1992. Т.1. С. LXV). Здесь и тесная связь философа с Буниным (темы любви и смерти, также неотделимые друг от друга в прозе писателя), и кардинальное отличие (понятие жертвенности, с трудом приложимое к Бунину).

потом — очень не люблю холодный блеск зеркала. Через зеркало же проходит ближайший путь в ад. Ведь даже ученые должны были признать, что отражение Ваше в зеркале находится на таком же расстоянии вглубь его поверхности, на каком находитесь перед стеклом Вы сами. Вот и поймите! А тут еще симметрия, которую не понимал сам Кант Ах, милая читательница! поменьше смотрите в зеркало».<sup>[95]</sup> Прежде всего, отметим у Карсавина ту же нелюбовь к зеркалу, наряду с замороженностью его «холодным блеском», что мы видели раньше у Бахтина. М. Бахтин писал о «спине и затылке» — «заочном образе» мира без лица, открываемом зеркалом.<sup>[96]</sup> Аналогичный смысл имеет неприязнь карсавинского повествователя к взгляду на него «сзади», в которой он признается непосредственно перед обращением к зеркалу. Однако образ зеркала, данный Карсавиным, продуктивен для нас еще в одном отношении.

Карсавин упоминает Канта. По Канту же, различия между двумя полностью симметричными предметами, как, например, между предметом и его отражением в зеркале, лишь воспринимаются чувственным созерцанием, однако не мыслимы рассудком, не объяснимы никаким понятием.<sup>[97]</sup> Вот дополнительная «разгадка» тайны зеркала, приковавшей внимание героя в рассказе Бунина: невозможность осознать и осмыслить (а ведь в эти моменты как раз и «прорезается» его сознание) зеркальную симметрию. По этой

---

<sup>95</sup> Карсавин Л. П. Указ. соч. С.258.

<sup>96</sup> Бахтин М. М. Указ соч. С.68.

<sup>97</sup> Карсавин Л. П. Указ. соч. С.322.

естественно-логической каузальности в народных сказках, поверьях и приметах зеркало становится магическим предметом, магия же всегда связана со сверхъестественным миром, т. е., по существу, с «адом», как у Карсавина. В славянской мифологии зеркало — «символ „удвоения“ действительности, граница между земным и потусторонним миром».<sup>[98]</sup>

В тексте рассказа Бунина нет прямых указаний на мистическую подоплеку случившегося. Бунинская «мистика» имеет подчеркнуто домашний, бытовой характер это весь комплекс народных примет, связанных со смертью и с зеркалом и перечисляемых повествователем в резюмирующей восьмой главке. Но интертекстуальные связи позволяют говорить об открытости событийного пространства произведения мистическим тайнам бытия. Так, в ночь смерти сестры полное ужаса ожидание повествователем непоправимого несчастья разделяет и стимулирует зеркало: «Но даже крикнуть я не смел — так тихо было в доме и так странно блестело зеркало, наклонно висевшее между колонок туалета и отражавшее покатый пол и дрожащий длинный огонь свечи, стоявшей возле кровати» (2, с.269). Ситуация напоминает страшную процедуру гадания перед зеркалом со свечой, когда в длинном зеркальном коридоре гадающий мог увидеть образ своей грядущей судьбы. Этот обычай в восьмой главке упоминает нянька: «Вошла я это, матушка-барыня, ночи за две перед тем, как барышне умереть, глянула на туалет, а в зеркале стоит кто-то белый-белый, как мел, да длинный-предлинный!» (2, с.273). Здесь нянька как бы «вместо» героя увидела то страшное предзнаменование,

---

<sup>98</sup> Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 195.

что таилось в глубине зеркала, но не было на сознательном уровне распознано им самим (хотя о том, что герой был подготовлен к случившемуся, свидетельствует вся атмосфера жути, пронизывающая повествование).

В рассказе практическое взаимодействие героя с зеркалом завершается тем, что он подвергает его своеобразной механической обработке — соскабливает в уголке каплю краски. И «чудесное стекло стало стеклом самым обыкновенным: прильнувши к тому месту, где я скоблил, можно было сквозь стекло видеть комнату...» (2, с. 273). Но это, естественно, ничего не объясняет, как не объяснил бы и закон зеркальной симметрии. На символику смерти работают и прочие детали приведенного описания. Так. «лебяжьи туфельки» коррелируют с самим зеркалом, поскольку лебедь — это древний символ гермафродитизма: «двое в одном», как и зеркало (эта связь символики прослеживается, например, в стихах Тютчева). Но в культурах мира образ лебедя традиционно связан также и со смертью: таков смысл знаменитой «лебединой песни» — прощальной, исполняемой на пороге смерти.

Тайна удвоения, содержащаяся в зеркале, помогает нам понять смысл народного обычая, который велит закрыть зеркало, едва умер человек. Этот обычай играет чрезвычайно важную роль в воспоминаниях бунинского повествователя. Можно предположить, что если не закрыть зеркало, то есть вероятность перехода человеческой души в тот визуальный образ, что сохраняет в себе «стекло, намазанное ртутью», и этим образом заменится оставленное душой (умершего) тело. Отсюда — угроза оживления фантазма, воплотившаяся почти буквально (в грезе-сне) героя Бунина, когда он

еще не понимал значения «оберега» няньки — черного коленкора, накинутого на зеркало.

Зеркало в произведениях Бунина — отнюдь не «образ идеального мира», о чем пишет Ю. Мальцев,<sup>[99]</sup> который, по всей видимости, связал зеркальные смыслы с блаженным безвременьем «истока дней», к коему всегда стремился вернуться писатель. Ведь именно зеркало, как было показано выше, открывает эпоху «познания и сомнения» в душе маленького Арсеньева, а саму его душу поворачивает навстречу смерти. В мыслях М. Бахтина о «человеке у зеркала» есть такое высказывание: «Невозможность ощущения себя целиком вне себя, всецело во внешнем мире, а не на касательной к этому внешнему миру Пуповина тянется к этой касательной».<sup>[100]</sup> Так вот, зеркало в рассказе Бунина можно представить как образ-аналог этой бахтинской касательной человека к миру и к самому себе. Оно позволяет герою-повествователю ощутить и осознать свое положение «на касательной». Более того, прямо увидеть его (еще раз напомним, что зеркало висит в комнате мальчика наклонно, т. е. по касательной к стене): «Мир весь передо мной, и, хотя он есть и позади меня, я всегда отодвигаю себя на его край, на касательную к нему».<sup>[101]</sup> Таков, по Бахтину, удел развитого сознания и самосознания.

Положение «на касательной» можно считать присущим Бунину в особенной степени. Вся предметная

---

<sup>99</sup> Мальцев Ю. Указ. соч. С. 134.

<sup>100</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С.72.

<sup>101</sup> Там же. С.73.



реальность его рассказа предполагает тонкую балансировку между пугающей тайной «инореальностью» и земным, осязаемым и ощущаемым нашими чувствами миром. Зеркало служит символом порога или двери между ними, и преодолеть этот порог (уйти в Зазеркалье) бунинский герой-повествователь так и не решается, что, в свою очередь, позволяет писателю сохранять реалистическую достоверность в описании вполне мистических событий рассказа.

В общем и целом остальные произведения Бунина, где встречается образ зеркала, лишь дополняют те прямые и символические его смыслы, что были обнаружены нами в рассказе «У истока дней».

В зависимости от художественного контекста, авторского замысла и прочих «привходящих» факторов зеркало у Бунина, выступая в традиционной для него функции некоей переходности, пороговости, может тяготеть по реализуемому смыслу то к полюсу жизни, то к полюсу смерти (а в мировоззрении Бунина оба эти полюса амбивалентны и нерасчленимы<sup>[102]</sup>). Так и человек, смотрящийся в зеркало, может «идти» взглядом лишь по поверхности его (жизнь же, грубо говоря, есть поверхность бытия), вычерпывая из рождающихся в его

---

<sup>102</sup> «Это закон, — писал Бунин в книге „Освобождение Толстого“, — „степень чувства жизни пропорционально степени чувства смерти“ (6, 137). В дневнике от 30 июля 1911 г. он приводит высказывание Конфуция: „Если вы ничего не знаете о жизни, что вы можете знать о смерти?“ (6, с.340). Другая дневниковая запись от 21 августа 1915 г. в связи с уходом в солдаты крестьянских мужиков: „К смерти вообще совершенно тупое отношение. А ведь, кто не ценит жизни — животное, грош тому цена“ (6, с.358). Подборка цитат может быть продолжена сколь угодно долго и ведет к аксиоме, давно открытой буниноведением, к представлению о „тождестве нетождественного“ — жизни и смерти в сознании писателя». (Из последних публикаций на эту тему см.: Романович А. Проблема жизни и смерти в «Освобождении Толстого» Бунина // Русская литература. 1996. № 4. С. 93–100).

сознании и памяти от соприкосновения с зеркальным стеклом образов то, чего требует настоящий момент, и сам этот «момент» становится растяжимым внутри себя миг, одержимый непрерывностью вечности. Иной вариант «человека у зеркала» — проникание за поверхность, в таинственное Зазеркалье, что обычно связано с магией, а значит, с игрой со смертью. Бунин был, по собственной установке, слишком серьезным художником, чтобы играть да еще со смертью. Свои попытки проникнуть в Зазеркалье он описал в рассказе «У истока дней» и более, по крайней мере сознательно и целенаправленно, не возобновлял их. Однако и в «Чистом понедельник», и в других произведениях, где благодаря зеркальному отражению дается объемная перспектива «заочного» видения человека, угадывается своего рода прикосновение художника — через своего повествователя — к Зазеркалью, чреватое уходом, смертью, безумием. Иначе говоря, зеркало в этих сюжетных ситуациях бунинских произведений — место иного мира, зазеркального.

**Е. А. Яблоков.**  
**«Двусмысленные»**  
**названия в**  
**художественных**  
**произведениях**  
**М. А. Булгакова**  
**г. Москва**

0. Заглавия булгаковских произведений до настоящего времени, насколько нам известно, не были предметом специального изучения; авторы работ, посвященных творчеству Булгакова, касались этой темы лишь спорадически. Уже попытка первичной систематизации приводит к выводу о том, что среди заголовков художественных произведений Булгакова выделяется группа «двусмысленных» названий, отмеченных признаком «каламбурности» (в широком смысле); в их смысловой структуре важное место занимает коллизия между прямым, «очевидным» (вернее, кажущимся таковым), стереотипным значением и тем дополнительным смыслом, который «проступает» при филологическом анализе произведения: вследствие этого и актуализируется возможность двойной интерпретации. Данное явление вполне вписывается в общую систему булгаковского стиля, в котором силен элемент логической игры. Разумеется, в том, что «первичный»

смысл названия может быть подвергнут «корректировке», нет ничего уникального: таков механизм функционирования заглавий вообще. Речь может идти о специфическом характере отношений между «предтекстом» и текстом, о том, насколько существенно изменяется «первичный» смысл. И думается, в произведениях Булгакова эти отношения зачастую имеют достаточно «конфликтный», так сказать, гротескный характер: глубинный смысл заголовка оказывается достаточно неожиданным.

Если говорить лишь о художественных произведениях Булгакова, то отмеченное явление можно наблюдать по меньшей мере в 10 текстах: в романе «Белая гвардия», повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце», рассказах «Звездная сыпь», «Китайская история (6 картин вместо рассказа)», «Налет (В волшебном фонаре)», «№ 13. — Дом Эльпит-Рабкоммуна», «Тьма египетская», «Ханский огонь», «Я убил». Рассмотрим некоторые из них подробнее.

1.0. Группа заголовков, построенных на паронимии (реальной или мнимой): «№ 13. — Дом Эльпит-Рабкоммуна», «Ханский огонь».

1.1. «№ 13. — Дом Эльпит-Рабкоммуна». Здесь «внешний», фабульный смысл названия — контрастное сочетание двух непривычных для русского уха имен, каждое из которых символизирует особый период в истории дома и соответственно в истории России. В «социальном» отношении имена «Эльпит» и «Рабкоммуна», конечно, противопоставлены. Автор на первый взгляд стоит на стороне «старой» цивилизации, с горечью рисуя «ауто-да-фе», совершаемое руками «варваров».

Примечательно, однако, что гибель дома представлена в рассказе как событие не случайное, а закономерное: дом № 13 давно обречен, ибо империя, которую он символизирует, объективно была нежизнеспособна, подобно Риму эпохи упадка, — недаром явно подчеркнут мотив разврата, «блуда». Характерны детали «блестящего» прошлого Дома — например, визит Распутина и ночная оргия в кв. № 3: «Смуглый обладатель сейфа, торговец живым товаром, Борис Самойлович Христи, гениальнейший из всех московских управляющих, после ночи у Де-Баррейна стал как будто еще загадочнее, еще надменнее».<sup>[103]</sup> Или таинственная обитательница кв. № 2: «Счета женщины гасил человек столь вознесенный, что у него не было фамилии. Подписывался именем с хитрым росчерком» (2, с. 243). «И до самых верхних площадок жили крупные массивные люди. Директор банка, умница, государственный человек, с лицом Сен-Бри из „Гугенотов“, лишь чуть испорченным какими-то странноватыми, не то больными, не то уголовными глазами, фабрикант (афинские ночи со съемками при магнии), золотистые выкормленные женщины» (2, с. 243). Даже во двор дома № 13 помещена обнаженная женщина — «каменная девушка у фонтана» (2, с. 242).

Стало быть, суть свершившегося политического катаклизма — превращение гнезда аристократического разврата, «притона» в «коммуну рабов» (ср. пьесу «Зойкина квартира», где главная героиня делает попытку сочетать обе модели: возродить тайный притон в условиях «жилтоварищества»). Явно не случайно

---

<sup>103</sup> Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. М, 1989–1990. Т. 2. С. 242–243 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы).

фамилия Эльпит этимологически объединяет значения «Бог» и «катастрофа».<sup>[104]</sup> И столь же важно, что в условиях новой социальной структуры фамилия домовладельца не канула в небытие (как и он сам), но продолжает играть роль мрачного символа: гибель «дома Эльпита» в огне — кара за совокупный грех прежних и нынешних обитателей. Таким образом, заглавие рассказа сочетает две парадигмы: бывший владелец — рабочая коммуна / разврат накануне конца света — сообщество рабов. Конечно, символика номера дома (№ 13) при этом становится еще выразительнее.

1.2. «Ханский огонь». Тема гибели дома решается здесь в том же ключе, что и в предыдущем рассказе. В обоих случаях прежние хозяева берегут дома, надеясь на будущее (по существу, на чудо), но чудо не происходит. Дома гибнут, и их гибель представлена как событие не случайное, а закономерное, символическое. Как и в рассказе «№ 13. — Дом Эльпит-Рабкоммуна», отношения социальных антагонистов осложнены подтекстным сходством между ними.

«Голый» — предельно опростившийся «интеллигент» новой формации — выглядит в рассказе Булгакова не только «новым Адамом», но и «новым дикарем». Он имеет прямое отношение к статье Дм. Мережковского «Грядущий Хам». «Воцарившийся раб и есть хам»,<sup>[105]</sup> — писал автор статьи, и этому вполне созвучна ситуация в булгаковском рассказе, где «дикарь»

---

<sup>104</sup> Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 96.

<sup>105</sup> Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет М., 1991. С.375.

выступает главным идеологом. Представляется не случайным, что писатель, отказавшись от первоначального заголовка «Антонов огонь»,<sup>[106]</sup> дал своему рассказу название «Ханский огонь»: слишком уж созвучны слова «ханский» и «хамский», кстати, ветхозаветное имя Хам означает «жар»,<sup>[107]</sup> и имеет, таким образом, к огню прямое отношение.

В рассказе «Ханский огонь» тоже подчеркивается одна из главных булгаковских идей, состоящая в том, что в «огне» равно повинны оба враждующих лагеря. Несмотря на существенные, по-видимому, текстуальные изменения по сравнению с ранним вариантом рассказа, в окончательной его редакции сохранились детали, «оправдывающие» первоначальный заголовок Фамилия «голового» — Антонов, и звучит она в рассказе в контексте разговора о том, что дворец был построен при «князе Антоне Иоанновиче» (2, с. 386). Не менее важно, что именем, принадлежавшим некогда «князю-строителю», оказывается назван и «князь-разрушитель» — последний из Тугай-Бегов, приехавший в Советскую Россию инкогнито под видом иностранца. Именно он в финале поджигает свой бывший дворец, причем несомненно, что важнейшим поводом к этой акции явилась встреча с воинствующим «голым». Видимо, не случайно герои-антагонисты в рассказе имеют и одинаковые отчества — Семен Иванович (2, с. 387) и Антон Иванович.

---

<sup>106</sup> Овчинников И. В редакции «Гудка» // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 140–141.

<sup>107</sup> Шифман И. Ш. Комментарии // Учение: Пятикнижие Моисеево. М., 1993. С. 272.

Таким образом, социальная вражда оказывается как бы противостоянием братьев, которые пошли разными дорогами, но, заметим, оба приобрели равно демонические черты: «голому гаду» противостоит одинокий «волк», и благополучного исхода в их борьбе быть не может. Огонь, зажженный ими, в равной степени «ханский» и «хамский». Это воистину «антонов огонь» — гангрена междоусобицы.

2.0. Заголовки, построенные на омонимии и омофонии, — например, повесть «Роковые яйца», рассказы «Налет», «В волшебном фонаре», «Китайская история (6 картин вместо рассказа)».

2.1. «Роковые яйца». В заглавии повести очевидно каламбурное обыгрывание омонимии (и омофонии) слова «рок». Уже сама фамилия *Рокк* в этом отношении весьма продуктивна: намекая на иудейское происхождение носителя (возможна связь с ивритским корнем *рик* — «пустота, тщета»), она в то же время вводит «античную» идею неотвратимой судьбы, при том, что само слово «рок» имеет древнерусское происхождение.<sup>[108]</sup> Следует учесть и возможность этимологизации в свете современных европейских языков будучи представлена как «французская» или «английская», фамилия персонажа сближает его с мифологемой камня и вводит пародийную проекцию как на образ апостола, призванного пасти «новую церковь», так и на «петровский миф» в русской культуре и связанную с ним тему революционных преобразований (весьма распространенная аналогия в России 20-х гг.). Воспринимаясь как «немецкая», фамилия Рокк

---

<sup>108</sup> Сахно С. Л. Уроки рока. Опыт реконструкции «языка судьбы» // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 240, 242.



связывается со значением «мундир, китель, форма» и соответствует явной анахроничности костюма персонажа, имеющего подчеркнуто «военизированную» внешность.

Иудей Рокк со страстной убежденностью мечтает о «новой жизни». «Левачество» героя сродни энтузиазму приверженца новой веры: «Ей-богу, выйдет, — убедительно вдруг и задушевно сказал Рокк, — ваш луч такой знаменитый, что хоть слонов можно вырастить, не только цыплят» (2, с. 84). Характерно прямое сравнение обладателя «эсхатологической» фамилии с пророком (обратим внимание и на этимологическую близость слов «рокк»/«пророк»): рассказывая в ГПУ о катастрофе, он «простирает руки, как библейский пророк» (2, с. 100). Правда, внешность его к этому моменту радикально меняется: это «седой трясущийся человек» (2, с. 99).

Действие повести начинается на следующий день после Пасхи. Открытие «красного луча», совершающееся в Светлую седмицу, поэтому сопоставлено с символикой Пасхи как праздника «победы над смертью и адом». Естественно, образ яйца оказывается в эпицентре соответствующих ассоциаций: в сущности, действия Рокка — это как бы подготовка к некоей «несвоевременной Пасхе», вся его акция замыслена как торжество «вечной жизни» через мгновенное восстановление куриного поголовья. (Ср. наименование «чрезвычайной комиссии по поднятию и возрождению куроводства в республике» (2, с. 78) и вопрос Персикова к Рокку: «Что же, вы хотите воскресить их моментально, что ли?» (2, с. 84) — хотя перед этим речь о воскрешении погибших кур вовсе не шла.)

Но одновременно автор повести обыгрывает двусмысленность современных значений слова «яйцо».

Это служит основой для более или менее игривых «водевильных» каламбуров,<sup>[109]</sup> когда это слово обозначает не ovum, а testi-culus и соответственно относится к «мужским» контекстам. Интересно, что первоначально повесть носила название «Яйца профессора Персикова».<sup>[110]</sup> Обратим внимание на строгий текст объявления: «Все граждане, владеющие яйцами, должны в срочном порядке сдать их в районные отделения милиции» (2, с. 75); на строки комических куплетов. «Ах, мама, что я буду делать / Без яиц?», на репризу клоуна: «Ты зарыл яйца в землю, а милиция 15-го участка их нашла» (2, с. 76). Более чем двусмысленно звучит финал политического фельетона: «Не зарьтесь, господин Юз, на наши яйца — у вас есть свои!» (2, с. 78). Из того же ряда фраза Рокка, восхищенного «заграничным качеством»: «разве это наши мужицкие яйца» и его «встревоженный» вопрос по телефону: «Мыть ли яйца, профессор?» (2, с. 88). Газетный заголовок «Массовая закупка яиц за границей» в этом контексте начинает восприниматься в духе пушкинской сказочки «Царь Никита и сорок его дочерей», а вся история о гибели кур и тотальном истреблении яиц — как «реализованная» метафора фрейдовского «кастрационного комплекса».

2.2. «Налет». Здесь показательны как основное название, так и подзаголовок. Слово «налет» имеет значения «быстрая военная операция» / «поверхностный слой, амальгама»; второй смысл метафорически

---

<sup>109</sup> Milne L. Mikhail Bulgakov. A Critical Biography. Cambridge, 1990. P. 49–50.

<sup>110</sup> Паршин Л. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М., 1991. С. 150.

соотносится с идеей недостоверности информации (воспоминания Абрама вспыхивают лишь по ассоциации, и в достоверности их он сам не уверен, поскольку был изуродован белогвардейцами во время их ночного налета). Словосочетание «волшебный фонарь» в подзаголовке реализует как устойчивый (т. е. переносный) смысл — «проекционный аппарат», так и смысл буквальный, поскольку центральной деталью в воспоминаниях героя является луч электрического фонарика и с возникающими световыми эффектами оказывается ассоциативно связано восприятие всего происходящего. Недаром Абрам начинает рассказывать о пережитом, глядя на огонь в печи.

2.3. «Китайская история». Заглавие рассказа актуализирует два значения слова «история» и слова «китайский». Первый смысл очевиден: это «история китаец», «повествование о китаец». Однако подтекстные ассоциации ведут к тому, что рассказ перестает восприниматься как «жизнеописание» и обнаруживает, скорее, черты притчи; слово «история» предстает в значении «исторический процесс», который к тому же оказывается запутанным, темным, как китайская грамота, ибо в «земные» дела словно вторгаются «потусторонние» силы, преследующие какие-то только им известные цели, далекие от целей человеческих. Подзаголовок «6 картин вместо рассказа» усиливает идею «хаоса», внося образ композиционной «необработанности» произведения.

Главный герой рассказа — не просто представитель иной культуры, но едва ли не «инопланетянин» — обитатель «небес»: «Это был замечательный ходя, настоящий шафранный представитель Небесной империи, лет 25, а может быть, и сорока? Черт его знает!

Кажется, ему было 23 года. Никто не знает, почему загадочный ходя пролетел, как сухой листик, несколько тысяч верст...» (1, с. 449). Лермонтовская реминисценция («Дубовый листок оторвался от ветки родимой») актуализирует в образе героя «демонические» черты. «Лучших дней воспоминанья» лермонтовского Демона — воспоминания «Тех дней, когда в жилище света / Блистал он, чистый херувим» (ср. имя китайца в булгаковской комедии «Зойкина квартира» — Херувим).

«Нездешность» персонажа подчеркивается и тем, что он говорит на «никому не понятном языке» (1, с. 450). Для мира, в котором оказался герой, вообще характерно «разноязычие», ср. название главы, в которой Сен-Зин-По попадает к красноармейцам, — «Китайский камрад» (1, с. 454). Упоминание о попытке откомандировать ходю «в интернациональный полк» дополнительно актуализирует в рассказе тему «Вавилона». Наилучший же коммуникативный результат в этом мире вызывают «три слова, сочетание которых давало изумительную комбинацию, обладавшую чудодейственным эффектом. По опыту ходя знал, что комбинация могла отворить дверь теплушки, но она же могла и навлечь тяжкие побои кулаком по китайской стриженной голове. Женщины бежали от нее, а мужчины поступали очень различно: то давали хлеба, то, наоборот, порывались бить» (1, с. 454). Выучив матерную фразу, герой как бы обрел некую магическую формулу, которая способна приносить чудодейственные результаты; однако человек иной культуры не в состоянии адекватно применять это «эзотерическое знание», так что последствия «опытов» всегда непредсказуемы.

Все поступки главного героя рассказа, в том числе его участие (и небезуспешное) в политической борьбе, — это следствие идеи, явившейся в наркотическом сне. Уголовная история об отнятом пакете с кокаином (1, с. 451) под действием опиума оборачивается героическим эпосом: «А Настькин сволочь, убийца, бандит с финским ножом, сунулся было в зал, но ходя встал, страшный и храбрый, как великан, и, взмахнувши широким мечом, отрубил ему голову. И голова скатилась с балкона, а ходя обезглавленный труп схватил за шиворот и сбросил вслед за головой. И всему миру стало легко и радостно, что такой негодяй больше не будет ходить с ножом» (1, с. 453). Этим сном будут обусловлены все дальнейшие поступки героя, вступившего в Красную Армию и превратившегося в виртуозного пулеметчика-«головореза», китаец предстает в булгаковском рассказе «ангелом-демоном», прилетевшим неизвестно откуда, чтобы участвовать в земных делах, ничего в них не понимая. Соответственно вся «земная» история принимает невнятный, «китайский» характер.

2.4. «Звездная сыпь». В истории русской литературы устойчив мотив заразной болезни, пандемии, символизирующей роковую судьбу, социальную катастрофу: у Пушкина это чума, у Достоевского — «моревая язва». Что касается Булгакова, то в его произведениях подобным символом выступает сифилис. Так, в романе «Белая гвардия» метафора «эпидемия/революция» реализована через переключку образов-понятий «московская болезнь» и «французская болезнь». «Московской болезнью» назван большевизм. Алексей в застольной речи обращается к немцам (которые, впрочем, уже уходят с Украины): «Мы вам поможем удержать порядок на Украине, чтобы наши

богоносцы не заболели московской болезнью» (1, с. 200). Словосочетания «французская болезнь» в тексте романа нет, однако важно, что сюжет «Белой гвардии» значительным числом ассоциаций связан с историей Франции периода Великой Французской революции; по аналогии с «московской» можно говорить и о «французской» болезни как эпидемии политического радикализма. «Французская болезнь» — одно из традиционных названий сифилиса; болезнь эта, полученная Иваном Русаковым, не случайна и представлена как следствие общения со Шполянским — разносчиком «московской болезни» и «поставщиком» роковых женщин, круто меняющих жизнь героев романа.

Плохо разбираясь в звездах небесных, Алексей Турбин как венеролог специфически знаком по крайней мере с одной из них. Что касается Ивана Русакова, то его болезнь может быть истолкована как «звездная» («знак Венеры»). Ср.: «на груди была видна нежная и тонкая звездная сыпь» (1, с. 290). Образ «звездной сыпи» в переосмысленном виде связывается с Красной Армией. Так, Шервинский, говоря о пятиконечных звездах на папах, добавляет: «Тучей, говорят, идут» (1, с. 418); часовой-красноармеец видит во сне небосвод «весь красный, сверкающий, весь одетый Марсами» (1, с. 425). Здесь небесная святость, политическая символика и вполне земная болезнь уже неразделимы

Название «Звездная сыпь» носит и один из булгаковских рассказов, входящих в цикл «Записки юного врача». Характерна, например, сцена, когда герой-рассказчик осматривает больную сифилисом девочку: «Голенькое тельце было усеяно не хуже, чем небо в застывшую морозную ночь» (1, с. 141). Интересно, что действие рассказа относится к октябрю-ноябрю

1917 г.: борьба героя с сифилисом происходит в разгар политического катаклизма. Хотя тема революции прямо не выражена, однако время действия подчеркнуто в позднейших размышлениях «юного врача» о пациенте-сифилитике. «И вот тогда, как я вспоминаю его, он вспомнит меня, 17-й год. снег за окном...» (1, с. 138). Рассказ «Морфий» имеет датировку «1927 г. Осень» (1, с. 176), и, судя по всему, она «принадлежит» не автору, но входит в обрамляющий текст первого из героев-рассказчиков — Бомгарда. В финале он пишет: «Теперь, когда прошло десять лет...», хотя Поляков застрелился отнюдь не осенью 1917-го, а 13 февраля 1918 г. (1, с. 175). Стало быть, подчеркнутая «юбилейность» даты относится не к моменту смерти героя, а к моменту, когда болезнь победила и Поляков отказался лечиться, т. е. к осени 1917 г. Как видим, и здесь «юбилей» болезни и юбилей революционного переворота совпадают.

Сифилис представлен в рассказе «Звездная сыпь» поистине как дьявольское наваждение героя-рассказчика, отважившегося с «ним» бороться: «Он пошел передо мной разнообразный и коварный. То являлся в виде язв беловатых в горле у девчонки-подростка. То в виде сабельных искривленных ног. То в виде подрытых вялых язв на желтых ногах старухи. То в виде мокнущих папул на теле цветущей женщины. Иногда он горделиво занимал лоб полулунной короной Венеры. Являлся отраженным наказанием за тьму отцов на ребятах с носами, похожими на казачьи седла. <...> Я расточал бесчисленные кило серой мази. Я много, много выписывал йодистого калия и много извергал страстных слов» (1, с. 143–144). Как истинно «дьявольское» орудие, болезнь является незамеченной:

«Ах, я убедился в том, что здесь сифилис тем и был страшен, что он не был страшен» (1, с. 144).

Не случайно мотив сифилиса возникает и в последнем булгаковском романе: сам Воланд едва ли не страдает им. Про свое больное колено он говорит: «Приближенные утверждают, что это ревматизм...но я сильно подозреваю, что эта боль в колене оставлена мне на память одной очаровательной ведьмой» (5, с. 250). Здесь «очаровательная ведьма» — аналог «Леньки», а такая традиционная «инфернальная» деталь, как запах серы, обретает вполне медицинский смысл: снадобье, которое варит Гелла и от которого «валит серный пар» (5, с. 245), — это нечто вроде «серой мази», упоминаемой в рассказе «Звездная сыпь». Очевидно, «юный врач» должен был бы поставить Воланду диагноз: «Lues III» (1, с. 138, 141). Таким образом, мотив «всемирной» болезни не просто сохраняется, но приобретает «вселенское» звучание. Возникший в первом романе Булгакова мотив «звездной сыпи» продолжает своеобразно функционировать во всем творчестве писателя.

3.0. Названия, в которых переосмысливаются устойчивые словосочетания или «реализуется» переносный смысл слова: «Собачье сердце», «Белая гвардия», «Тьма египетская». Произведения данной группы рассмотрены нами в одной из статей,<sup>[111]</sup> к которой отсылаем читателя.

4.0. В заключение коснемся одного формального признака, вероятно представляющего самостоятельный

---

<sup>111</sup> Яблоков Е. А. Рождественские волки. О своеобразии названий в произведениях М. Булгакова // Русская словесность. 1997. № 6.



интерес для исследователя. Из 10 упомянутых нами художественных произведений Булгакова 7 текстов (т. е. 70 %!) имеют заглавия в виде словосочетания существительного и прилагательного. При этом в 6 случаях наблюдается их прямая последовательность («Белая гвардия», «Звездная сыпь», «Китайская история», «Роковые яйца», «Собачье сердце», «Ханский огонь»), в одном (при использовании устойчивого словосочетания) — инверсированная («Тьма египетская»).

Это наблюдение, естественно, заставляет проанализировать синтаксическую структуру булгаковских заголовков. Выясняется, что доля словосочетаний «существительное + прилагательное (причастие, числительное)» весьма высока — 26–30 % (в зависимости от того, как мы квалифицируем некоторые «пограничные» случаи). В списке из 254 названий<sup>[112]</sup> количество подобных заголовков от 67 до 75, причем их доля среди художественных произведений (примерно 35 %) выше, чем среди публицистических (примерно 23 %). Для наглядности приводим списки данных заголовков, отмечая знаком вопроса сомнительные для нас случаи.

4.1. Художественные произведения (выборка из 76 названий — 3 романа, 6 повестей, 46 рассказов, 12 пьес, 3 инсценировки, 2 киносценария, 4 либретто<sup>[113]</sup>):

#### 1. Багровый остров (пьеса, 1927)

---

<sup>112</sup> Алфавитный перечень произведений М. А. Булгакова: Материалы к библиографии // Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. М., 1991. Кн. 1. С. 427–437.

<sup>113</sup> Жанры указаны в соответствии с Алфавитным перечнем... (см. примечание 10).

2. Белая гвардия (роман, 1924, пьеса, 1925)
3. Белобрысова книжка (рассказ, 1924)
4. Бубновая история (рассказ, 1926)
5. Бурнаковский племянник (рассказ, 1924)
6. Детский рассказ (рассказ, 1939)
7. Египетская мумия (рассказ; 1924)
8. Звездная сыпь (рассказ, 1926)
9. Зойкина квартира (пьеса, 1926)
10. Китайская история (рассказ, 1923)
11. Красная корона: Historia morbi (рассказ, 1922)
12. Мертвые души (инсценировка, 1930)
13. Московские сцены (рассказ, 1923)
14. Необыкновенные приключения доктора (рассказ, 1922)?
15. Петр Великий (либретто, 1937)
16. Полоумный Журден (пьеса, 1932)
17. Последние дни (пьеса, 1935)
18. Пропавший глаз (рассказ, 1926)
19. Радио-Петя (рассказ, 1926)?
20. Роковые яйца (повесть, (1924)
21. Самогонное озеро (рассказ, 1923)
22. Собачье сердце: Чудовищная история (повесть, 1925)
23. Спиритический сеанс (рассказ, 1922)
24. Стальное горло (рассказ, 1925)

25. Тайному другу (повесть, 1929)
26. Тьма египетская (рассказ, 1926)
27. Ханский огонь (рассказ, 1924)
28. Черное море(либретто, 1937)

4.2. Кроме того, целесообразно указать подобную синтаксическую структуру в ранних вариантах заголовков художественных произведений Булгакова (в скобках указывается окончательное название):

1. Алый мах («Белая гвардия»)
2. Белый крест («Белая гвардия»)
3. Великий канцлер («Мастер и Маргарита»)
4. Елисейские поля («Блаженство»)
5. Желтый прапор («Белая гвардия»)
6. Золотой век («Блаженство»)
7. Собачье счастье («Собачье сердце»)
8. Театральный роман («Записки покойника»)
9. Черный богослов («Мастер и Маргарита»)
10. Черный маг («Мастер и Маргарита»)

4.3. Публицистические произведения (выборка из 177 названий — 17 очерков, 112 фельетонов, 14 статей, 34 репортажа):

1. Багровый остров (фельетон, 1924)
2. Беспокойная поездка (фельетон, 1923)
3. Благим матом (фельетон, 1925)?
4. Брачная катастрофа (фельетон, 1924)
5. Бывший Зингер (репортаж, 1922)

6. Вагонно-ремонтный завод московского трамвая (репортаж, 1922)?

7. Гениальная личность (фельетон, 1925)

8. Глав-полит-богослужение (фельетон, 1924)?

9. Говорящая собака (фельетон, 1924)

10. Государственный завод минеральных и фруктовых вод № 11 (репортаж. 1922)?

11. Громкий рай (фельетон, 1926)

12. Грядущие перспективы (статья, 1919)

13. Двуликий Чемс (фельетон, 1925)

14. Желанный платило (фельетон, 1924)

15. Заколдованное место (фельетон, 1925)

15. Золотистый город (очерк, 1923)

16. Золотые корреспонденции Ферапонта Ферапонтовича Капорцева(фельетон, 1926)?

17. Комаровское дело (очерк, 1923)

18. Красный флаг (статья, 1922)

19. Круглая печать (фельетон, 1925)

20. Крысиный разговор (фельетон, 1924)

21. Летучий голландец (фельетон, 1925)

22. Ликующий вокзал (фельетон, 1925)

23. Москва краснокаменная (очерк, 1922)

24. Музыкально-вокальнаякатастрофа(фельетон, 1926)

25. Негритянское происшествие (фельетон, 1925)

26. Незаслуженная обида (фельетон, 1924)
27. Неунывающие бодистки (фельетон, 1924)
28. Ноября 7-го дня (репортаж, 1923)?
29. Паршивый тип (фельетон, 1925)
30. 1-я детская коммуна (очерк, 1923)
31. Пивной рассказ (фельетон, 1924)
32. Поднятая целина (репортаж, 1922)
33. Проглоченный поезд (фельетон, 1924)
34. Путевые заметки (очерк, 1923)
35. Пьяный паровоз (фельетон, 1926)
36. Рабочий город-сад (очерк, 1922)
37. Реальная постановка (фельетон, 1925)
38. Ре-Ка-Ка (фельетон, 1924)?
39. Самоцветный быт (фельетон, 1923)
40. Сентиментальный водолей (фельетон, 1925)
41. Сильнодействующее средство (фельетон, 1925)
42. Смуглявый матершинник (фельетон, 1924)
43. Собачья жизнь (фельетон, 1924)
44. Торговый ренессанс (фельетон, 1924)
45. Угрызаемый хвост (фельетон, 1925)
46. Удачные и неудачные роды (фельетон, 1925)
47. Электрическая лекция (фельетон, 1924)

# Н. В. Кокорина.

## Цветобозначения в «китайской истории» М. Булгакова г. Тверь

Особая значимость цвета (цветовых эпитетов, обозначений, целостных образов) в произведениях М. А. Булгакова несомненна и подтверждена рядом исследований.<sup>[114]</sup> Однако почти все работы затрагивают проблему цвета скорее как вспомогательный инструментарий для решения иных задач. Тем не менее цвет в художественном мире М. Булгакова можно рассматривать как один из основных элементов смыслообразования, способный организовывать все уровни текста. Для анализа выбран ранний (1923 г.) рассказ «Китайская история. 6 картин вместо рассказа», который сюжетно представляет собой скитания ходи в условной Москве (Китай-городе)<sup>[115]</sup> периода гражданской

---

<sup>114</sup> См.: Каганская М. Белое и красное // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 93–99; Балонов Ф. Quod sripsi, sripsi: vivos voco, mortuos plango // Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С. 59–74; Яблоков Е. А. Художественный текст и интертекст: мотивы Л. Андреева в произведениях М. Булгакова // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1997. С. 30–45; Кокорина Н. В. Цвет в художественном мире М. А. Булгакова: Повесть «Собачье сердце» // Проблемы и методы исследования литературного текста. Тверь, 1997.

<sup>115</sup> Говорить об этом позволяет следующее: «зубчатая стена...»; «Позади ходи была пустая трамвайная линия, перед ходей — ноздреватый гранит, за гранитом на откосе лодка с пробитым днищем, за лодкой — эта самая проклятая река, за рекой — опять гранит, а за гранитом — дома. Каменные дома, черт знает сколько

войны, его вступление в Красную Армию и смерть в первом же бою.

Цвет сразу заявлен в сильной позиции (первая строка первого абзаца) как эпитет: «это был замечательный ходя, настоящий *шафранный* представитель Небесной империи».<sup>[116]</sup> Необычное для Булгакова цветообозначение *шафранный* подключает целый ряд ассоциаций: во-первых, цветовое значение прилагательного — «желто-оранжевый с коричневым оттенком»<sup>[117]</sup> — акцентирует расовую принадлежность персонажа, его этнографичность; во-вторых, шафран как «южное травянистое растение»,<sup>[118]</sup> обладающее особым ароматом, подчеркивает экзотичность и хрупкость героя в городе с «дьявольски холодной рекой» (с.449) и «гниющим серым снегом» (с.450). Так, цветообозначение *шафранный*, несмотря на невысокую частотность (2), организует цветовое поле персонажа, становится доминантой дискурса героя и мира, из которого он пришел и в который он хочет вернуться. Дискурс

---

домов. Дурацкая река зачем-то затекла в самую середину города»; «...орлы и луковицы, торчащие за стеной...», «музыка происходит из круглых черных часов с золотыми стрелками, на серой башне»; «... мотоциклетка, въехавшая прямо в башню...» Ср.: Китай-город, исторический район Москвы, включавший Красную площадь и кварталы, примыкавшие к Кремлю с востока. Был ремесленно-торговым посадом. В 1535–1538 гг. окружен каменной стеной с башнями и воротами (разобраны в начале 30-х гг. XX в., сохранились частично) (СЭС. М., 1980. С.590).

<sup>116</sup> Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989.Т. 1. С.449 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страниц).

<sup>117</sup> Ожегов С. И. Словарь русского языка М., 1973. С. 819.

<sup>118</sup> Там же.

структурно подразделяется не две неравные группы цветообозначений.

Это яркий мир теплых цветов, *агатовые* (1) глаза, *желтые* (11) веки, руки, ботинки, трубка китайца, «Ленин в *желтой* кофте» (с.453) в наркотических галлюцинациях ходи. Эти цветообозначения, с одной стороны, реализуют предметно-описательное значение, выступая преимущественно в функции непосредственного изображения предмета, создания портретной характеристики персонажа, а с другой, являются средством создания национального азиатского колорита.

В употреблении *желтого* цвета М. Булгаков принципиально отказывается от предшествующей культурной традиции.<sup>[119]</sup> «Желтый — это вообще особенный, странный, сложный цвет в жизни многих людей».<sup>[120]</sup> Вопрос о желтом цвете восходит к христианской литературе, избегавшей называть его. Эмоциональная специализация желтого в Библии негативна во всех случаях,<sup>[121]</sup> как негативна она в контексте творчества самого Булгакова.<sup>[122]</sup> Однако в данном рассказе *желтый* становится устойчивым знаком национальной дифференциации, приметой «желтой

---

<sup>119</sup> Ср. с Достоевским, Блоком, Ван Гогом, Кандинским и др.

<sup>120</sup> Соловьев С. Цвет, число и русская словесность // Знание — сила. 1978. № 1. С.48.

<sup>121</sup> Мурьянов М. Ф. К интерпретации старославянских цветообозначений// Вопросы языкознания. 1978. № 5. С.101.

<sup>122</sup> «Желтенькие искры в карих глазах Швондера» (с. 198), «отвратительные, тревожные желтые цветы» в руках Маргариты (с.315), «дело желтенькое» о положении гетмана в «Днях Турбиных» (с.501) (Булгаков М. «Я хотел служить народу». М., 1991).



расы». Эмоционально нейтральный вначале *желтый* в контексте рассказа приобретает позитивное звучание. Подчиняясь этнографической цветовой логике, *желтым* маркируется психологическое состояние героя: «испуская желтоватое сияние» (с 456), т. е. улыбаясь. «Цветовой» кульминацией в создании его образа становится «*шафранная улыбка*» (с 454), которая оказывается репрезентирующей деталью персонажа.<sup>[123]</sup>

Локальными цветовыми пятнами дискурса являются воспоминания героя о родине, где цветообозначения максимально абстрагируются. «Ходя зажмурил глаза, и тотчас же всплыли перед ним очень жаркое круглое солнце, очень *желтая* пыльная дорога, в стороне как *золотая* стена — гаолян» (с.450). Функция непосредственного изображения явления, предметное значение нивелируются сигнальной направленностью *желтого* и *золотого*, когда цветообозначения становятся условным кодом определенного понятия (здесь — Небесной империи), его колоративным субститутом.

Другая немногочисленная группа цветообозначений дискурса отражает процесс взаимодействия с иной действительностью и его результаты, маркированные изменением цветовой палитры: красные (1) пальцы с перламутровыми (1) ногтями, выглядывающие из рыжих (1) опорок, и мешок с черным (1) клеймом на спине появляются на герое после первого контакта с чужим городом. «Новые» цвета диссонируют с изначальной целесообразностью и естественностью теплого мира,

---

<sup>123</sup> Текстуальная последовательность — «шафранная улыбка» (с.454) — «улыбка № 2 с несколько заговорщицким оттенком» (с.454) — «улыбка» (с.455) — «лучезарная и сытая улыбка» (с.455) — «желтоватое сияние» (с.456) — «лучезарный венчик» (с 458) — «примерзшая к лицу улыбка» (с.458).

однако «желто-золотой» цветовой тон дискурса превалирует, подчеркивая инородность последних.

Мир китаец — мир теплых тонов, где сема «тепло» в цветообозначениях данного дискурса эксплицируется в тексте: «очень жаркое солнце», «горячая, как огонь, земля» (с 450). Это создает дополнительный оттенок теплоты и притягивает «желто-золотого» мира, столь органичного для героя, который пытается обрести его вновь. Тем контрастнее разворачивается цветовая панорама антагонистического дискурса — холодного враждебного мира, в котором герой вынужден существовать. Его цветовой доминантой является триада: *красный* (18 из 19), *черный* (1 из 9), *серый* (8 из 8).

Формально в окружающем мире доминирует *красный*, однако не все его варианты являются цветообозначениями: «Красная Армия» (4) «Карасни» (3) мы рассматриваем, учитывая их частотность. Сема «сигнал принадлежности к армии большевиков» занимает в данном случае в семантической структуре значения *красный* ведущее положение, вытесняя в значительной мере сему цветовую. Поэтому если обратиться к классификации объектов действительности, маркированных *красным*, он теряет свое количественное преимущество: детализация, дробность объектов очевидна — «*красные* трубы» (с.449), «*красные* звезды» (с.454) (на шишаках), «лохматый *красный* бант» (с.456). Эта примета революционного быта имеет зафиксированную отрицательную коннотацию, даже когда речь идет об огне, негативное значение цвета эксплицируется: «*красноватым* зловещим пламенем горели дрова» (с.450).

Цветом, который определяет и характеризует чуждый герою внешний мир, оказывается *серый* (8). Масштабность пространственных объектов, обозначенных данным цветом (небо, земля), повышенная экспрессивность выдвигают *серый* в положение знака, эмблемы враждебного мира. *Серый* оказывается цветовой рамой, фоном, на котором разбросаны цветовые пятна *красного, зеленого, синего, черного и рыжего*. «Ну, уж небо было хуже всего. *Серое-пресерое, грязное-прегрязное...*» (с.449) — исходное цветоупотребление актуализирует значение *серого* как грязного и неприемлемого для героя пространства. «Гниющий *серый* снег» (с.450) усиливает отрицательную коннотацию цветообозначения. Таким образом, мы обнаруживаем, что антагонизм дискурсов очевиден на цветовом уровне, где конфликт теплого «желто-золотого» мира Сен-Зин-По с холодным «серо-красно-черным» очевиден.

Цветообозначения не только четко структурируют оба мира, но и эксплицируют прямые оппозиции (*шафранный — рыжий, медно-красный — примерзший! белый*), где принадлежность тому или иному дискурсу трансформирует семантику цветообозначений, актуализируя значение оценочности. «Битый *рыжий* кирпич» (с 450) на «гниющем снегу» предопределяет отрицательную коннотацию *рыжего* цвета (в физическом аспекте близкого *шафранному*). Эпизод, когда ходя после соприкосновения с враждебной для себя действительностью лишается своих «шикарных *желтых* ботинок» и предстает в «*рыжих* опорках» (с 453), фиксирует противостояние цветов.

Другая оппозиция эксплицируется в финале рассказа, когда китаец умирает с «*примерзшей* к лицу

т. е. белой небесной<sup>[124]</sup> улыбкой» от руки «медно-красного юнкера» (с.458). Актуализация бесплотности *белого* указывает на единственную возможность для героя — уход из неприемлемого мира.

Однако в рассказе существует группа цветообозначений, принадлежность которых тому или иному дискурсу не является определяющим и дифференцирующим признаком для выявления их значений. Значение *черного* достаточно традиционно и прозрачно: это нечто, таящее в себе опасность и угрозу. Абстрактное цветообозначение *зеленый* (З) в двух случаях оказывается цветом военных безотносительно к их революционной ориентации, а «длинные *красные* трубы и *зеленые* крыши» (с.449) становятся первыми цветовыми пятнами и приметам «грязного» мира. *Синий* (З) дважды передает пространственную удаленность объекта — «*синие* перелески», «*синие* лесочки» (с 456), а в последнем варианте реализует предметное значение как основное.

«Цветовой скрепой» дискурсов оказывается *голубой*, фиксирующий этап динамики цвета: «небо из *серого* превратилось в *голубое*» (с. 455). Сюжет на уровне цвета можно рассмотреть как процесс ахроматизации, обесцвечивания, перехода в имплицитный *белый* в финале, где все цвета объединяются в *белый*, который становится не только физическим обозначением слияния всех цветов спектра в луче белого цвета, но, главное, актуализирует тему невинной жертвенности героя, замыкает цветовую кольцевую композицию рассказа (шафранный —

---

<sup>124</sup> Яблоков Е. А. Указ. соч. С.33.

*примерзший!белый*). В результате прилагательное Небесный приобретает символическое значение, акцентирует принадлежность персонажа иному миру, его исключительность и ангелоподобие.<sup>[125]</sup> Таким образом, анализ тезауруса цветообозначений показал, что М. А. Булгаков использует, как правило, базовые,<sup>[126]</sup> наиболее общие и нейтральные с точки зрения языка цветообозначения, выраженные прилагательными, что позволяет автору максимально насыщать значениями абстрактные цветообозначения. Полифункциональность цвета, основанная на специфике семантической структуры имен цвета<sup>[127]</sup> в данном тексте, предопределила его концептуально-смыслообразующую роль, обнажила связь цвета со всеми уровнями структуры текста.

---

<sup>125</sup> «Виртуз-зи... — ответил ходя и стал похож на китайского ангела» (с.456); «Глуша боль, он вызвал на раскосом лице лучезарный венчик и, теперь уже ясно чувствуя, что надежда умирает, все-таки сказал, обращаясь к небу...» (с.458). Наконец, имя героя — Сен-Зин-По (Сен-Святой) и его неопределенный возраст: «...лет 25, а может быть, и сорока? Черт его знает! Кажется, ему было 23 года» (с.449).

<sup>126</sup> Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. М., 1975.

<sup>127</sup> Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство: Аспекты психолингвистического анализа. М., 1984 С.31.

# Н. В. Семенова. Роль неожиданной развязки в новеллах Вл. Набокова г. Тверь

Новелла — один из самых загадочных жанров в мировой литературе. Расцвет ее всегда совпадает и эпохами кризисными, переломными: сначала Возрождение, потом романтизм и, наконец, постреалистическая новелла XX в. И каждый новый «новеллистический взрыв» сопровождается обновлением жанра. Новелла в романтизме мало походила на ренессансную новеллу, и Геббель всерьез упрекал Гика в «порче» жанра. Новелла XX в. столь разительно отличается от своей предшественницы — новеллы XIX в., что Е. М. Мелетинский не включает ее рассмотрение в свою монографию.<sup>[128]</sup>

Всякое новое явление новеллы сопровождается структурными сдвигами и, в частности, изменениями функции развязки. В немецкой романтической новелле, где герой, пережив духовный кризис, выходит из столкновения с чуждым миром обновленным, взамен пуанта вводится Wendepunkt — поворотный момент в судьбе, понятие терминологически узаконенное только для немецкой новеллы. Мифологизация, поэтизация,

---

<sup>128</sup> Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы М., 1990.

символизация новеллы в XX в. приводят к иным структурным сдвигам.

Новелла Вл. Набокова принадлежит XX в. и в этом качестве обнаруживает отступления от новеллистического повествовательного канона XIX в. И прежде всего разного рода трансформациям подвергается развязка. Ключ к пониманию набоковской новеллы даёт «Пассажир». На поверхности — игра с формой, вариант литературного стернианства. История, прогнозируемая по законам жанра, даёт сбой в финале, но она рассказывается как иллюстрация спорных положений, заявленных в композиционной рамке. Это рамка в ренессансном, начальном варианте, где сосредоточены эстетические суждения и оценки.

Сводятся на рамочном пространстве и ведут спор писатель и критик — в традиции русской литературы. Но не в традиции русской литературы отсутствие учительности в позиции критика и тонкое проникновение в тайны писательской техники. Оппозиция «писатель-критик» имеет в своей основе иное — разные оценки возможностей жанра новеллы. То, что именно о новелле идёт речь не вызывает сомнений, так как называются основные новеллистические признаки: «аккуратные рассказы» (самая структурированная форма в мировой литературе), краткость («художественная сжатость»), неслыханное событие («необычайное» у Набокова), новеллистический пуант («яркое разрешение»).

Оппозиция «критик — писатель» подтверждается ещё одной оппозицией на уровне терминологии («свободный роман» — «короткий рассказ»). Оба термина у Набокова скрыты, не закавычены. Однако

«короткий рассказ» у будущего американского писателя естественно воспринимать как кальку с англоязычного термина *short story*. А «свободный роман» у русского писателя Набокова не может быть ни чем иным, как цитатой из Пушкина:

И даль свободного романа

Я сквозь магический кристалл

Еще не ясно различал...

«Свободный роман» у Пушкина и у Набокова это новый тип романа, без заданной структурной схемы, ограничения размера, обязательной развязки-разрешения — полная противоположность новелле. Иронически по отношению к «аккуратным рассказикам» употреблена латинская цитата *ad usum dephini* — «к употреблению дофина». В контексте набоковской новеллы это может быть интерпретировано как «лишенный реальной сложности, лживый».

Недоверие к жанру новеллы, обнаруживаемое в «Пассажире», всегда характеризовало русскую литературу. Критики (Н. И. Надеждин, В. Г. Белинский) противопоставляли русскую повесть европейской новелле. В русской романтической беллетристике, которая отвергала опыт европейской новеллы, подвергается сомнению и обязательность пуанта. Развязка вдруг обнаруживалась в середине повествования в тот момент, когда «читатель становится на колени и вымаливает развязки»,<sup>[129]</sup> после чего автор с извинениями ее оттуда изымал. Такая игра с формой характерна для эпох, когда складывается новый

<sup>129</sup> Одоевский В. Княжна Мими // Русская романтическая повесть. М., 1983. С. 271.



литературный жанр, в данном случае — русская романтическая повесть. Но в пору написания новелл Набоковым не появилось нового литературного жанра, и, значит, причины иронии по отношению к новелле надо искать в иной области. Ирония в адрес традиционной новеллы — новеллы XIX в. — вызвана необходимостью обновления жанра в XX в.

Логика рассуждений Набокова такова. Новелла XIX в. скомпрометирована, растиражирована тривиальной литературой и массовым кинематографом. Два примера в новелле «Пассажир» эту логику подтверждают. Это вариант киноновеллы-мелодрамы (жанр, «совершенно естественный в своей условности и, главное, снабженный неожиданной, но все разрешающей развязкой»<sup>[130]</sup>) и детектива. Детективная вставная новелла выполняет особую функцию. Начало новеллы традиционно: это принцип «вдруг» романа-фельетона: «Среди ночи я внезапно проснулся». Но новеллистически острая ситуация (рыдающий убийца) не подтверждена развязкой. Пуанта в традиционном понимании (или «пуанты» в набоковской терминологии) во вставной новелле «Пассажира» нет. «Жизнь сложнее», и потому даже такая артистическая форма, как новелла, не вмещает реальную сложность жизни. Значит, новеллу надо еще усложнить. Как? Произведя манипуляции с развязкой. «Я знаю, — говорит персонаж-критик, — что впечатление неожиданности вы любите давать путем самой естественной развязки». Неожиданная развязка в новелле «Пассажир» есть, но это неожиданность второго порядка, она связана с нарушением жанровых ожиданий

---

<sup>130</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 363 (далее цитаты даны в тексте по этому изданию).

Здесь необходимым оказывается привлечение некоторых суждений Ю. М. Лотмана об «эстетическом коде» и «индивидуальной авторской модели мира». По Лотману, возможны разные варианты декодирования.

1-й вариант «произведение не дало нам ничего нового, авторская модель мира оказалась заранее заданным штампом».<sup>[131]</sup> Эстетический код совпадает абсолютно с произведением. В итоге — разочарование.

2-й вариант: эстетический код нарушается в существенных моментах. Результат — раздражение, как следствие представления «о низком качестве произведения, о неумении, невежественности или даже кощунственности и греховной дерзости автора».<sup>[132]</sup>

3-й вариант: произведение не укладывается ни в какие эстетические коды, оно гениально, и оно требует конгениального читателя, зрителя. Это бывает тогда, когда создается индивидуальная авторская модель мира.

Подменив «эстетический код» «жанровым кодом», получим следующую схему.

- жанровый код совпадает абсолютно — штамп;
- жанровый код нарушается в существенных моментах-«предновелла» (так немцы называют художественно недооформившуюся новеллу);
- если жанровый код нарушается по всем параметрам, возникает «антиновелла».

---

<sup>131</sup> Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике //Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 221.

<sup>132</sup> Там же. С. 223.

Но у Набокова ни первое, ни второе, ни третье. По Лотману читатель вооружен не только набором возможностей, но и набором «невозможностей». Для новеллы «невозможность» — это существование без пуанта, наиболее выраженной в структуре новеллы элемента. Набоковский вариант в лотмановскую схему не вписывается. Набоков совершает, казалось бы, невозможное. Он совершает «дерзостную» ошибку (новелла без пуанта), нарушает жанровый код, обновляет жанр и — остается в пределах жанра. В других случаях речь может идти о вариативности развязки — подлинной и мнимой («Подлец», «Катастрофа»), об интериоризации развязки («Благость», «Возвращение Чорба»). Развязка может дублироваться, даваться дважды («Сказка»).

Лиризация прозы в XX в. ослабляла роль событийного начала в новелле. В прозе Бориса Зайцева это привело к возникновению достаточно размытого жанрового образования, им самим названного «бессюжетный рассказ-новелла». В лирических новеллах Набокова развязка во внешнем плане не обозначена — перелом происходит во внутреннем состоянии героя. Описываются резкие, неожиданные переходы в настроении и даже в ощущении жизни, вызванные внешне незначительными событиями.

В новелле «Благость» жанровая принадлежность обеспечивается за счет внутреннего напряжения в изначальной устремленности к развязке. Новелла почти бессобытийна. Лирический герой ждет возлюбленную, при этом лейтмотивно проходит мысль, что ожидание напрасно. Смысловой лейтмотив реализуется через двукратное повторение одной и той же фразы, предельно лаконичной, в которой квинтэссенция состояния героя:

«Я не верил, что ты придешь». Мысль эта варьируется на пространстве первой части новеллы от риторического вопроса («Как я мог думать, что ты придешь?») до моментальной надежды («Было бы просто чудо, если бы ты теперь пришла»; «Но ты ведь обещала прийти»). Но «дорожит самообманом» не один герой, в поле его зрения попадает старушка, которая, как и он, притворным равнодушием старается обмануть судьбу. Намечается двойное сюжетоведение: ждет герой — возлюбленную, и ждет старушка — покупателей. Укол счастья испытывает герой, осознавая, как похожа эта коричневая старушка на него. Парадоксальность развязки в том, что герой идентифицирует себя со старушкой абсолютно, так что безразличным и взаимозаменяемым оказывается, кто пришел: богатые покупатели, о которых грезил старушка, или возлюбленная, которую ждал герой. «И в этот момент, наконец, ты пришла, вернее, не ты, а чета немцев». Герою в финале открывается благодать мира, которую не увидеть «равнодушным взглядом». Его переполняет беспричинное счастье от сознания единения со всем сущим. «Хлынул ветер», «летал дождь» — и в этом обмене эпитетами слышится вселенская связь явлений.

В отдельную группу можно выделить новеллы, где черты новеллы XX в. проступают особенно отчетливо. Это сказывается в нарушении рационалистического ведения действия, в эксперименте со временем, когда воспоминания и реальность не отделены четко друг от друга, грани между ними стираются, последовательность событий остается неустановленной.

В новелле «Сказка» стилизован жанр новеллы немецкого романтизма. «Гофмановской» эту новеллу все же можно назвать с известными оговорками. Ирония

ощущается и по отношению к традиционным гофмановским мотивам (герой-мечтатель на улице Гофмана, 13, женщина-черт госпожа Отт), и по отношению к тому, что черт водит, крутит, пугает героя. Эта запутанность передается самой композицией. Временные планы переставлены. Фраза, с которой только однажды обратилась женщина к Эрвину на улице «Как вам не стыдно... Подите прочь...», — звучит второй раз в финале. «Круг замкнулся»,<sup>[133]</sup> — замечает О. Дарк, полагая, что фраза повторяется в финале другой героиней — и в этом перст судьбы. Но в новелле дважды звучит еще одна фраза, составляющая ее тематический и ритмический лейтмотивы: «Фантазия, трепет, восторг фантазии». Этой фразой завершается новелла и ею завершается первый фрагмент — экспозиция истории. А дальше — без перехода — воспоминание (или воображение) рисует вымышленную историю. Откуда иначе возникает знаменитый поэт, «дряхлый лебедь» («веймарским лебедем» называли Гете)? Это воспоминание, или фантазия, разворачивается, не вычлняясь из повествовательной структуры. Но если так, развязка в новелле дублируется, дается дважды. В начале она — отправная точка истории-фантазии и в конце — ее разрешение. Гофмановское двоemiрие в структуре новеллы XX в. получает специфическое разрешение — через особый характер развязки.

Это не значит, что пуант в новелле XX в. заменяется антитезой, как считают некоторые западные исследователи, поскольку антитеза так или иначе выражена в структуре любого художественного текста в

---

том числе и новеллы.<sup>[134]</sup> Отличие же новеллы в том, что только здесь антитеза, реализуясь на различных уровнях — композиционном (двухчленность композиции) и лексико-семантическом, является выражением парадокса.

Крайнее проявление этот принцип получает в новелле Набокова «Рождество»: антитеза реализуется здесь через сопоставление двух частей рассказа. Поиск ключевых слов приводит к выстраиванию антонимических пар: горе-счастье, мир без чудес-чудо. Смерти в начале противопоставлено рождение в конце. Это рождение жизни вообще, рождается «существо», оно, видовая принадлежность второстепенна и не сразу уточняется. Сначала кажется, что сведение несводимого (налицо парадокс) взорвет ситуацию в пуанте, если эти крайности не развести. Так ощущает ситуацию герой, когда просит убрать рождественскую елку, потому что смерть несовместима с Рождеством, с рождением Антитеза в середине рассказа достигает высшего напряжения: «Завтра Рождество...А я умру. Конечно. Это так просто. Сегодня же...Смерть — тихо сказал Слепцов, как бы кончая длинное предложение». Этот эпизод составляет кульминацию рассказа, не являясь вместе с тем пуантом. Мифологизация в финале оборачивается особым пониманием жизни как цикла, где все повторяется. В этой системе координат возможна замена понятий по смежности: смерть не исключает рождения, значит, жизнь есть смерть, смерть есть жизнь. Антитеза снимается, потому что в мифологическом плане новеллы парадокс оказывается мнимым.

---

<sup>134</sup> Joyet F. Le role de la pointe chez Tchekhov et Maupassant // Чеховиана. Чехов и Франция Pans; М., 1992.

Для характеристики новеллы Набокова недостает только одного пуанта как наиболее выраженного структурного признака новеллы. Пуант, парадокс и антитеза, не будучи жестко взаимообусловлены, обнаруживая у Набокова взаимное тяготение, позволяют говорить об обогащении повествовательных возможностей новеллы XX в.

**Ю. М. Никишов.**  
**Эпическое и лирическое**  
**в поэме Пушкина**  
**«Бахчисарайский**  
**фонтан»: «свое» в**  
**«чужом»**  
**г. Тверь**

Кому из двух героинь в «Бахчисарайском фонтане» отдает предпочтение поэт? Такой вопрос может показаться бессмысленным, излишним — в силу predeterminedности ответа на него на сюжетном уровне безоговорочную победу, даже и не желая того, одерживает Мария. Но сюжетный уровень — это эпическая сфера произведения: так решил Гирей. Тогда выясняется, что вопрос о симпатиях поэта правомерен — и оказывается не таким уж простым.

Нередко в сознании автора обе героини существуют без предпочтения какой-либо одной из них. Так, рассказывая о своем посещении скудеющего ханского дворца, поэт упоминает о мелькавшей перед ним тени, провоцируя читателя: «Чью тень, о други, видел я?».<sup>[135]</sup> Но естественный предполагаемый ответ (одна из героинь

---

<sup>135</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977–1979. Т. IV. С. 144 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы).



поэмы) на этот раз отводится: в сердце поэта — «его» (реальная, а не литературная) героиня, перед ней обе литературные героини одинаково проигрывают. «Понижающий» героинь оттенок снят в своеобразном лирическом послесловии к поэме — в послании «Фонтану Бахчисарайского дворца» (1824). Холодный мрамор (не забудем на самом деле он обнажил «заржавую железную трубку») не многое может рассказать, он молчит о Марии. Неизвестное восполняет «сон воображенья». Вопросительные знаки концовки содержат утверждение: Мария и Зарема — «одни счастливые мечты», «минутные виденья», «души неясный идеал». С полным правом поэт заявляет:

Фонтан любви, фонтан живой!

Принес я в дар тебе две розы (II, с. 183).

Розы надо понимать не буквально. В «Татарской песне» с розой сравнивалась Зарема. К этой розе поэт добавляет Марию. Поэт рисует картину былого так, как ему захотелось ее увидеть.

Из сказанного следует, что образы обеих героинь поэмы литературны, легендарный источник чрезвычайно скуп и противоречив, рельефная эпическая картина воссоздается при активнейшем включении лирического сознания автора. Нет надобности усматривать прототипов героинь, признание про «сон воображенья» снимает эту проблему. Но сон-то значим, он опирается на реальные впечатления и переживания и жизненный источник их может быть указан. Послание «Фонтану Бахчисарайского дворца» содержит парадокс: совсем забыто, что героини поэмы — соперницы (пусть Мария — соперница невольная), что образы контрастны, что они

уравнены, причем обе подняты на предельный уровень — «души неясный идеал».

Мы объясним этот парадокс, если увидим здесь частное проявление общей закономерности в творчестве Пушкина с ранних лицейских опытов и до женитьбы: симпатии его делятся между двумя типами героинь — «прелестницы» и «смиренницы». Это непримиримые соперницы, борьба между ними ведется с переменным успехом. Юный поэт платит щедрую дань традициям «прикрытой» эротики; понятно, что этим целям вполне соответствует образ прелестницы. В 1816 г. стремительно крепнет «целомудрие» пушкинской лирики, на первый план решительно выходит духовный образ «несравненной». Но в веселые петербургские годы новые обретения быстро сходят на нет, вновь доминирует образ прелестницы. Отношение к возрожденному кумиру колеблющееся, вплоть до контрастов — от восторгов упоения до резкого сатирического негодования. Чтобы приподнять этот образ, Пушкин прибегает к одухотворению чувственного.

«Бахчисарайскому фонтану» на пути углубления эстетического и нравственного идеала поэта, без сомнения, принадлежит этапное положение, причем в полном диапазоне пушкинских устремлений. Многие значит в творческой эволюции Пушкина образ Марии. Он был обещан элегическим циклом поэта-лицеиста и ранними стихами петербургских лет («К ней», «Краев чужих неопытный любитель...»), но оказался «затерт», отодвинут «изменницами младыми», лишь изредка обозначалось смутное влечение к нему («Дорида»). И вот — неизбежное и необходимое: в поэзию Пушкина вошел гармонический женский образ. Мария — красавица, но пленяет она прежде всего своей

духовностью. Содержание внутренней жизни героини практически не раскрывается, но наличие таковой провозглашается твердо.

Образ Заремы создается в русле одухотворения чувственного, возникшего еще в петербургские годы («Выздоровление» и др.) Более того, именно в «Бахчисарайском фонтане» эта тенденция достигает своей кульминации. Хотя Зарема героиня преимущественно плотской любви, она, в меру своих природных данных, духовна, любви отдана вся жизнь без остатка. К этому следует прибавить: вопреки тому, что местом действия является гарем, поэма в высшей степени целомудренна. Хотя в поэме прямо упомянуты «вдохновенья сладострастные» (и с восклицательным знаком), поэт предельно деликатен и одухотворен. Зарема-прелестница терпит поражение, но вместе с тем пленяет своей целостностью, ее образ ни в чем не развенчан. Создавая этот образ, Пушкин прощается с ним, и прощание это возвышенно и вдохновенно. (Возвращаясь к подобному типу героини в «Цыганах», поэт покажет его внутреннее противоречие.)

Упоминалось, что конфликт, вольный или невольный, двух соперниц сюжетом поэмы решен однозначно: Зарема (вопреки всем своим стараниям) проигрывает, а Мария (даже и нехотя) побеждает; соответственно устанавливается иерархия ценностей, определяющая идейный пафос поэмы. Казалось бы, все элементарно и однозначно. Да, сюжет — «по ведомству» эпоса, но и сюжет складывается поэтом, стало быть, отвечает его позиции. Да, так выходит «по разуму», но искусство эмоционально, и ум с сердцем бывает не в ладу.

Изредка в поэме можно встретить и эмоциональное предпочтение, отданное Марии, в таком, например, фрагменте:

Чью тень, о други, видел я?  
Скажите мне, чей образ нежный  
Тогда преследовал меня,  
Неотразимый, неизбежный?  
Марии ль чистая душа  
Являлась мне, или Зарема  
Носилась, ревностью дыша,  
Средь опустелого гарема? (IV, с.144).

Сопоставим героинь («чистая душа» — «ревностью дыша»), представляющие их глаголы («являлась» — «носилась»), и гадать об эмоциональном выборе не приходится. Однако и этот контраст сглаживается, поскольку оба имени взяты в одни скобки: им не дано знаменоваться «образ нежный... неотразимый, неизбежный», владеющий душой поэта, но они — обе! — достойны того.

В целом же, вопреки однозначному идейному решению конфликта, теплота симпатии поэта отдана Зареме. Именно этот образ выписан сочно и выпукло. Может быть, здесь действует закон сострадания: все потерявшую — пожалеть. Но более всего здесь сказала та причина, что Пушкин прощался (хотя бы на время) с образом, который лет шесть, как минимум, тревожил его воображение, образом прелестницы. Прощаясь, поэт устранил в портрете все неприятные черты, которые

порой вызывали в нем даже раздражение. Образ высветлен и одухотворен.

Зареме выпало, хотя бы на время, счастье жить в гармонии с внутренними устремлениями души, с тем, как она осознает себя: «я для страсти рождена...» (IV, с.141). Детские впечатления о жизни на родине у нее остались смутные, она не помнит, как оказалась в гареме, но выросла здесь и не воспринимает себя невольницей, она приняла свой образ жизни как предначертание:

Я в безмятежной тишине  
В тени гарема расцветала  
И первых опытов любви  
Послушным сердцем ожидала.  
Желанья тайные мои  
Сбылись (IV, с.140).

Возникает даже определенное противоречие: воспитанница гарема ведет себя как героиня единственной любви. Допустим, для нее это чувство естественное, но она требует единобрачия от Гирея, вопреки его положению. Это вытекает из описания ее счастливого царствования в гареме:

Мы в непрерывном упоенье  
Дышали счастьем; и ни раз  
Ни клевета, ни подозренье,  
Ни злобной ревности мученье,  
Ни скука не смущала нас (IV, с. 140).

Мученье ревности понятно в системе христианского брака и не понятно в системе брака мусульманского.

Любовь Заремы огромна, это вся ее жизнь. Страсть, для которой она рождена, никак не сводится к плотской страсти. Страдая от измены Гирея, она сетует:

Ему докучен сердца стон;

Ни прежних чувств, ни разговоров

Со мною не находит он (IV, с. 141)

Здесь речь идет об утратах, но утраченное совсем недавно было реальным. Слова Заремы показывают, что гармонию ее былых отношений с

Гиреем надо понимать как всеохватывающую, включающую духовное единение.

Следует отметить и незаурядную силу воли Заремы. Смирение и покорность противопоказаны натуре Заремы. Она стремится вернуть утерянную любовь. Она готова искать утешение в мести. Дорожит жизнью не будет: что жизнь без любви...

Энергия Заремы восхищает, пока героиня счастлива, и пугает, когда Зарема в отчаянии: так опасен раненый зверь. Страсть героини ослепляет разум. «Визит» к Марии, можно полагать, дается ей не без внутреннего сопротивления, поскольку унижаться, умолять кого-либо не в характере красавицы, — но этот визит напрасен. Чего она требует:

Презреньем, просьбою, тоскою,

Чем хочешь, отврати его... (IV, с.141).

Презренья неоткуда взять Марии. Остальное (или подобное) она испробовала — не по подсказке, по велению души: результат известен. Условие «Зарему возвратить Гирею...» Мария охотно выполнила бы, да оно ей не по силам, она не может управлять чувствами грозного хана. Все это нетрудно понять, если холодно наблюдать и оценивать ситуацию. Но как Зареме холодно размышлять, когда в ней кипят страсти?

«Бахчисарайский фонтан» — это поэма любви. Здесь есть фрагмент, который четко устанавливает иерархию ценностей, — «Татарская песня». В ней послышки: «Блажен факир, узревший Мекку...», блажен павший в бою (ср. VI пушкинское подражание Корану) — и венчающий конец:

Но тот блаженней, о Зарема,

Кто, мир и негу возлюбя,

Как розу, в тишине гарема

Лелеет, милая, тебя (IV, с. 134).

Песня как фольклорный источник обладает высочайшей обобщенностью, отсюда ее авторитет. Ценности любви оказываются не только в одной плоскости, но даже выше их.

Правда, гимн в честь Заремы пропет именно в тот момент, когда он уже утратил смысл, «похвал не слушает она...» (IV, с. 134). Проблема усложняется. Ценности любви не заменяются никакими иными, Гирей не просто охладел к гарему: он разлюбил Зарему, полюбив Марию.

Если раньше чувство Гирея к Зареме не исключало духовности, то теперь духовное начало выходит на первый план.

Психологическая ситуация тут действительно очень сложная. Пушкин не прописывает ее детально, он обозначает ее контуры, руководствуясь своим же принципом: «не надобно все высказывать — это есть тайна занимательности» (X, с.47). Обозначенного достаточно, чтобы дать толчок читательскому воображению и размышлению.

Мария равна Зареме красотой, но резко контрастна натурой. И как бы подчеркивая содержательное несходство характеров, столь же контрастны и художественные приемы изображения героинь. Зарема вся на виду, свет и тени положены резко. Образ Марии погружен в туманную дымку. Это — не погрешность от недостатка опыта, это осознанный подход. Бытует мнение: короля играет его окружение. Нечто подобное наблюдаем в поэме. Незаурядность Марии преимущественно явлена через отношение к ней Гирея и Заремы: фигура умолчания в непосредственном изображении не ослабляет образ. Отношение Гирея показано через немые знаки страданий, вначале загадочные, затем объясненные, и через его поступки: не ведающий неповиновения хан смягчает для Марии «гарема строгие законы». Зарема среди невольниц гарема выделяет только Марию.

Во всем гареме ты одна

Могла б еще мне быть опасна... (IV, с.141).

Если бы поединок соперниц развертывался на условиях Заремы, она была бы непобедима: она в своем



роде совершенство. Мария, помимо своего желания, победила не потому, что она лучше, а потому, что она другая. Ее смиренность, кротость, пассивность именно в силу своей исключительности для гарема становятся притягательными в глазах Гирея.

И все-таки в приеме умолчания, приеме вполне эффективном, который позволил показать Марию через отношение к ней Гирея и Заремы, можно отметить и другую его сторону: величие героини постигается рационально, ей недостает собственной теплоты. Приоритет Марии в системе образов, который утверждён сюжетом и всем пафосом поэмы, декларируется, но умозрительно.

Еще существеннее, что буквально сразу по завершению поэмы детали, использованные в портрете Марии, повторяются Пушкиным с пародийным оттенком. «Бахчисарайский фонтан» закончен осенью 1823 г., об отсылке рукописи Пушкин сообщает Вяземскому 4 ноября. А в работе в это время находится вторая глава «Евгения Онегина»: именно в ноябре пишутся строфы, посвященные Ольге.

В непосредственно изображенном портрете Марии совсем немного деталей. Отмечено, как любимую дочь растил старик-отец:

Одну заботу ведал он,  
Чтоб дочери любимой доля  
Была, как вешний день, ясна,  
Чтоб и минутные печали  
Ее души не помрачали,

Чтоб даже замужем она  
Вспоминала с умилением  
Девичье время, дни забыв,  
Мелькнувшим легким сновиденьем (IV, с.  
135).

Та же детская легкость и беззаботность отличают Ольгу. Оговаривается та же родительская забота и замкнутый в самом себе мир:

В глуши, под сению смиренной,  
Невинной прелести полна,  
В глазах родителей она  
Цвела, как ландыш потаенный,  
Незнаемый в траве глухой  
Ни мотыльками, ни пчелой (V, с.39).

Ольга — вечное дитя, совершенно лишенное развития:

Всегда скромна, всегда послушна,  
Всегда как утро весела,  
Как жизнь поэта простодушна,  
Как поцелуй любви мила...(V. с.40).

Еще откровеннее проступает сходство в портретах героинь. Вот как описана Мария:

Все в ней пленяло: тихий нрав,

Движенья стройные, живые  
И очи томно-голубые (IV, с. 135–136).

А так Ольга:

Глаза как небо голубые;  
Улыбка, локоны льняные,  
Движенья, голос, легкий стан,  
Все в Ольге... (V, с.40).

Правда, есть одна резко контрастирующая деталь.  
Мария — натура художественная:

Природы милые дары  
Она искусством украшала;  
Она домашние пиры  
Волшебной арфой оживляла... (IV, с. 136).

Ольга абсолютно глуха к искусству:

Поклонник славы и свободы,  
В волненье бурных дум своих,  
Владимир и писал бы оды,  
Да Ольга не читала их (V, с.79).

Она не возражает лишь когда ее жених «летучие листки альбома Прилежно украшает ей...» (V, с.76). Увы, описание рисунков и записей Ленского свидетельствует о том, что они вполне соответствуют жанру описание конкретного альбома тут же переходит в описание типового альбома уездной барышни.

Разумеется, в искусстве нет случайных деталей: поэтичность Марии и глухота к поэзии Ольги влияют на общее отношение к ним. И все-таки дело не в деталях, а в пафосе повествования: детали могут выступать в роли мотивировок, но пафос состоялся бы и без мотивировок. Высокая нота в изображении Марии выдержана последовательно. Приязненные слова в адрес Ольги — комплименты, которые могут отменяться, причем настолько резко, что проецируются на образ Марии. Портрет Ольги не дописан и прерывается многозначительной оговоркой:

...но любой роман

Возьмите и найдете верно

Ее портрет: он очень мил,

Я прежде сам его любил,

Но надоел он мне безмерно (V, с.40).

Какое «прежде»? В только что завершенной поэме! И как решительно заявлено: «надоел он...». Просто невероятно!

Как объяснить обнаруженный парадокс? Может быть, срабатывает особенность пушкинской психологии творчества: закончив работу, поэт ощущает потребность освободиться от наваждения образов, в мире которых он жил, и достигает этого с помощью юмора. Это относится и к Зареме. Вяземскому, издававшему поэму, не нравился эпитет «язвительные лобзанья». Пушкин не возражал против замены на «пронзительные», поясняя: «Это будет ново. Дело в том, что моя Грузинка кусается, и это непременно должно быть известно публике» (X, с.62). Если страсть героини только в том, что она кусается, то

возникает комический оттенок. Но Зарема — подлинно страстная женщина, образ трагический; шутливый комментарий снижает ее образ. Характерно, что ирония в адрес Заремы прозвучала лишь в интимном письме к другу, тогда как ироническое снижение портретов Марии-Ольги осуществлено публично; первое — не более чем шутка, второе — всерьез.

Может быть, Пушкин как художник недоволен образом Марии и поэтому пародийно снижает его? Основание для такой версии имеется — отсылка к «любому роману». Только если это принять за ответ, ясности не прибавляется, поскольку возникает новый вопрос: почему же Пушкин в портрете героини удовлетворился шаблонными чертами и не нашел черт оригинальных. И мы возвращаемся к исходному: антитезы героинь, очень важной в системе образов поэмы, нет в сердце поэта, и Даже больше — прелестнице, которая долго волновала воображение поэта и требовала от него жертв, отдано больше сердечного тепла. Как будто и не было многочисленных отречений, образ с новой силой владеет сознанием поэта. Зато образ смиренницы обозначен как идея, но обрисован лишь «заемными» чертами, лишь контурно. Пушкин удачно прикрыл пустоты изображения; их не видно, потому что мы смотрим на Марию не своими глазами, а глазами персонажей. Суть от этого не меняется: умозрительно Пушкин вполне осознает значение духовности в женщине, но идея не сразу смогла стать сердечной идеей. Впрочем, ждать пришлось совсем немного.

Вслед за «Бахчисарайским фонтаном» в строфах «Евгения Онегина» черты возвышенной героини поэмы передаются совсем не героическому персонажу и тем

компрометируются. Но компрометируется не содержание образа, а приемы его изображения. Задача показать духовно возвышенную женщину не отвергается, она тут же реализуется только не путем последовательного углубления уже хотя бы частично очерченного образа; напротив, прежний опыт отвергается, задача решается заново, с чистого листа.

Иронически оборвав описание портрета Ольги, поэт ставит новую тему:

Позвольте мне, читатель мой,

Заняться старшею сестрой (V, с.40).

Свершилось! На страницы пушкинской поэзии выходит, без сомнения, самый пленительный образ. И принципиально, что образ вводится в повествование на демонстративном противопоставлении его литературной традиции (в том числе собственной), он с самого начала не заемный, а глубоко оригинальный.

Образ Марии рядом с образом Татьяны можно признать неудачным только в сугубо сравнительном плане. В контексте же пушкинских духовных исканий роль образа Марии велика. Пушкин — Протей, ему органичен поиск разных путей в решении единой творческой задачи. Значение образа Марии в том, что в поле зрения поэта оказывается вновь надолго забытый образ смиренницы.

«Бахчисарайский фонтан» создан в основном в очень трудном для Пушкина 1823 году. Можно ли обнаружить в поэме отголоски кризисных настроений этого периода? Наверное, в строку можно поставить и драматизм поэмы, и отсутствие счастливой любви (у Заремы она была, но в прошлом), и элегизм лирических

откровений. Но это — обертоны поэмы. «Не верил он любви...» — это сказано про Демона, искушавшего поэта именно в пору работы над поэмой. Поэт не раз (и в «Бахчисарайском фонтане» тоже) осекает себя за «безумство» в любви, а в целом же как раз в трудные кризисные годы делает поворот от безверия к вере в любовь. Испытание Демоном поэт выдержал с честью.

# **Л. Е. Ляпина. Проблема метатекстового элемента в структуре литературного цикла («Неизвестный роман» Е. Ростопчиной) г. Санкт-Петербург**

Отход от риторического принципа в его фундаментальном качестве был ознаменован в литературе рядом глобальных смещений, среди которых актуализация и ревизия представлений о целостности литературного произведения. Этот процесс (убедительно описанный М. М. Гиршманом<sup>[136]</sup>) проявлялся по-разному. Подверглись испытанию всевозможные составляющие самого критерия целостности, и прежде всего текст.

Наиболее выразительным проявлением этого процесса в XIX в. стало формирование нежанровой парадигмы на основе критерия текстуальной цельности (завершенности): фрагмента и литературного авторского цикла. Фрагменты и циклы в лирике, эпике и драме, ставшие характерным феноменом новой литературы, свидетельствовали о трансформациях, происходивших в

---

<sup>136</sup> Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. М., 1991.



глубинах культурного сознания, о появлении новых степеней свободы в литературном творчестве. Так, цикл, допускающий возможность двойного прочтения каждого из составляющих его произведений (как самостоятельного и как части целого) утверждает в отношении к тексту ситуацию герменевтической амбивалентности. Читатель в своих сотворческих возможностях и правах «возвышается» до уровня автора. Таким образом, при циклизации происходят интересные изменения в фундаментальной триаде: автор — художественный текст — читатель.

Особый интерес, на наш взгляд, представляют циклы, в которых тем или иным способом заявлена, заявлена авторская рефлексия этого механизма, т. е. циклообразование, текстуально отображаясь в авторском творческом сознании, образует собственный метасюжет. Для литературных циклов был изначально характерен прием ложного авторства, сюжетно-текстового обыгрывания циклового генезиса.

Так, в лирическом цикле известного китайского поэта рубежа IV–V вв. Тао Юань-мина «За вином» встречаем классическое использование этого приема. Цепочка из 20 стихотворений снабжена, помимо заглавия, программным авторским предисловием, посвященным творческой истории цикла:

Я жил в свободе от службы и радовался  
немногому,  
да к тому же и ночи стали уже длиннее,  
И если вдруг находил я славное вино,  
то не было вечера, чтобы я не пил

Лишь с тенью, один, осушал я чарку  
и так незаметно для себя хмелел.

А после того, как я напивался,  
я тут же сочинял несколько строк  
и развлекал себя этим.

Бумаги и туши извел я немало,  
но в расположении стихов  
недоставало порядка,

И тогда позвал я доброго друга,  
чтобы он записал их

для общей радости нашей и для веселья.

(Перевод Л. Эйдлина)

Очевидны богатейшие конструктивные возможности такого приема, от создания образа лирического героя до принципиального моделирования самого художественного мира произведения, его законов. В русской литературной традиции XIX в. этот прием характерен прежде всего для циклизации новеллистической, но любопытно, что он проникает и в лирику. Проанализируем его семантику на примере одного лирического цикла, представляющего особый интерес в перспективе всего русского циклообразовательного процесса.

Цикл Е. П. Ростопчиной «Неизвестный роман» мало привлекал внимание исследователей. Правда, уже в

1970-е гг. его ввела в «цикловедческий» обиход О. Г. Золотарева,<sup>[137]</sup> но в ее студиях он остался незначительным эпизодом. Спустя 20 лет внимание к этому циклу пробудил В. Киселев-Сергенин, опубликовавший большую статью о Ростопчиной, в которой «Неизвестный роман» занял центральное место.<sup>[138]</sup> Его интерес к циклу был вызван в основном фактором биографическим личностью Евдокии Ростопчиной. В этом плане ее статья весьма интересна: традиционное представление о поэтессе как о холодной и невозмутимой светской даме, склонной разминать свои чувства на мелкое салонное кокетство, сменяется образом цельной и страстной натуры, способной глубоко любить и оставаться верной своему чувству Предметом этого чувства, тщательно скрываемого Ростопчиной, уже вышедшей замуж за другого, был, как убедительно доказывает Киселев-Сергенин, старший сын Н. М. Карамзина, Андрей Николаевич Карамзин. Именно он стал прообразом героя «Неизвестного романа», а история их вначале счастливой, а потом трагической любви определила сюжет этого цикла.

История отношений Ростопчиной и Карамзина отразилась и в творческой истории цикла. Он был опубликован впервые в журнале «Москвитянин» (1848, № 1) анонимно. Эта первая редакция состояла из 9 стихотворений. Однако она не стала окончательной. В двухтомном собрании лирики Ростопчиной (Стихотворения графини Ростопчиной СПб., 1856) этот

---

<sup>137</sup> Золотарева О. Г. Лирические и «несобранные стихотворные циклы» 40–60-х гг. XIX века // Материалы XIX всесоюзной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс». Филология. Новосибирск, 1983.

<sup>138</sup> Киселев-Сергенин В. Тайна графини Е. П. Ростопчиной // Нева 1994. № 9.

же «Неизвестный роман» завершал первый том в существенно расширенном варианте. Одно из стихотворений было изъято, зато добавлено 11 новых текстов — цикл вырос вдвое. Сюжет получил дальнейшее развитие, новое завершение и — что немаловажно во всех отношениях — перестал быть анонимным. В. Киселев-Сергенин убедительно связывает эти изменения со смертью Андрея Карамзина, погибшего в Крымской кампании 1854 г.

Ценная и содержательная в плане историко-биографическом, статья Киселева-Сергенина одновременно вызывает желание полемизировать в аспекте литературоведческо-типологическом. Так, Киселев-Сергенин характеризует «Неизвестный роман» как цикл, переросший в «поэму с совершенно оригинальной структурой, какой русская литература не знала ни до, ни после».<sup>[139]</sup> Между тем русская поэзия XIX в. знает как минимум две устойчивые структурно-жанровые традиции, которые цикл Ростопчиной сопрягает. Это, во-первых, так называемые «несобранные» циклы стихотворений, обращенных к одному адресату, но текстуально автором не организованные: «протасовский» цикл В. А. Жуковского, «щербатовский» М. Ю. Лермонтова, «панаевский» Н. А. Некрасова, «денисьевский» Ф. И. Тютчева, «утинский» К. К. Павловой и т. п..<sup>[140]</sup> Во-вторых, в определенной степени подготовленные ими уже собственно текстовые любовные циклы: «Из прошлого»

---

<sup>139</sup> Там же. С.269.

<sup>140</sup> См. об этом: Золотарева О. Г. Проблема «несобранного стихотворного цикла» 40–60-х гг. XIX века: Автореф. дис... канд. филол. наук. Томск, 1982.

А. Н. Майкова, «Весенние песни» В. В. Крестовского, «Крымские очерки» А. К. Толстого, «Борьба» А. А. Григорьева.

В этой последней серии цикл Ростопчиной является хронологически первым. Подчеркнуто важную роль играет в нем поэтика намека, недоговоренности: ею фактически определяется принцип цикловой композиции. Сюжет строится как ряд не мотивированных текстом переходов от ситуации к ситуации, рассчитанных на читательское сотворчество и организованных средствами лирики.

«Неизвестный роман» (мы будем анализировать пока первую, журнальную редакцию цикла) открывается стихотворением «Я весела средь говора и смеха...», посвященным не описанию фабульной завязки «романа», но рефлексивной самохарактеристике героини, таящей свои истинные и глубокие чувства под светской улыбкой. Последний терцет:

Но для тебя, о сердца сон священный,

Но для тебя, мой спутник неизменный.

Моя слеза, — глубоких чувств завет! —

проецируется на всю дальнейшую историю ее душевных переживаний.

Второе и третье стихотворения цикла посвящены уже счастливому периоду взаимной любви (характерный для цикловой композиции фабульный перескок). Ее апофеозом звучит и следующее стихотворение — «После бала», первое, в котором, в отличие от предыдущих, посвященных исключительно настоящему времени, появляется прошлое, когда

Бывало, плакала я в освещенных залах,  
И я одна была на многолюдных балах...

Счастливый момент — «теперь» — противопоставлен прошлому. Само это сопоставление двух времен готовит логику «диптиха» — диалога, связывающего в цикле это четвертое стихотворение с пятым («После другого бала»). Переключка заглавий создает иллюзию течения времени, но пятое стихотворение не просто изображает ситуацию другого бала, где героиня переживает уже иные чувства. Здесь меняется модальность: стихотворение написано в условном наклонении, при этом личность героя-адресата переводится в условную форму третьего лица:

Мне бросят ли нежнее взгляд,  
Улыбку лишнюю ль дарят,  
Счастлива я...

Эта условная ситуация сравнивается с другой — тоже условной:

Но если смотрят на меня  
Без увлеченья, — если я  
Привет рассеянный лишь встречу,  
Или восторга не замечу  
В заветных взорах и речах...  
Тогда, тогда тоска и страх  
Мне сердце слабое волнуют,

Сомненья мир преобразуют,  
И день в слезах, и ночь без сна  
Я провожу, забот полна!

Здесь — завязка трагического романа. Следующее стихотворение — «Пасмурный день» — написано уже в совершенно иной, контрастирующей со всеми предшествующими стихотворениями тональности. Тоскующая героиня удручена тем, что

...улыбки той  
И тех очей веселости живой  
Сегодня, замирая, не встречала!

Седьмое стихотворение («Вместо упрека») это развязка, прощание со днями «недавней старины», которые кажутся уже далекими и нереальными. Опять сменяется время, вступает императив, жесткая категоричность:

Прочь, память прежнего! Бессильна,  
Докучна ты, как плач могильный  
Вблизи пиров ушам гостей!..

Остальная часть цикла — это, с одной стороны, своеобразный эпилог, поскольку последние произведения выражают чувства героини, относящиеся ко времени далеко «за рамками» любовного романа; с другой — это продолжение сюжета путем переключения внимания на героя, попытка посмотреть на происшедшее «извне», со стороны. Этому посвящено девятое стихотворение, состоящее из трех частей (как бы миницикл).

Первая часть его — «Была весна...» — изображает героя юношей, мечтающим ночью под трели соловья о любви; вторая — «Была опять весна...» — описывает ту пору, когда

Пришла ему пора сказать «люблю»,  
Осуществить своей мечты бывалой  
Любимый сон...

Здесь традиционно-романтический соловей становится свидетелем ночных свиданий и тайных разговоров любовников, причем образ героини объективирован и как бы дистанцирован. Наконец, третья часть миницикла посвящена гипотетическому будущему, когда

...вновь, когда-нибудь, весна настанет...

И будет он по-прежнему один...

Или с другими!

В этом неопределенном, гадательном будущем опять возникает соединяющий этот трехчастный подцикл в единство лейтмотив соловьиной песни: тема героя замыкается в кольцо:

Но где бы ни был он, — наедине,

В семье — с людьми, — лишь только час  
полночный

Дня майского пробьет, и в тишине

Подъемлет соловей свой гимн урочный, —

Вдруг сердце в нем очнется... и во сне



Откликнется былому... и заочно  
С подругою минувших счастья дней  
Поделится он думою своей. —  
Он вспомнит все!.. Заветное свиданье,  
Далекий край, давнишнюю любовь, —  
Двухлетних тщетных слез ее признание,  
И слезы, ею пролитые вновь  
В восторге радостном! — В чаду мечтанья  
Заблещет взор, зажжется кровь...  
И скажет он: «Певец воспоминанья, —  
Твой страстный гимн — ее ли завещанье?»

И наконец, завершающее журнальный вариант цикла стихотворение «Опустелое жилище» возвращает читателя в ту реальность, которая была задана шестым и седьмым стихотворениями, в мир героини, тоскующей о покинувшем ее возлюбленном у порога запертого дома, хозяин которого

...надел ружье и шашку,  
за кушак заткнул кинжал  
И в кровавую распашку  
смелым сердцем поскакал..

Однако интересно, что героиня появляется в этом стихотворении в третьем лице, как объективированный

персонаж. Этот остраниющий прием придает лирическому стихотворению оттенок сценичности:

Посмотри: вблизи мелькнули  
Женский шаг и женский пик...  
Две руки к замку прильнули,  
Прошептал условный клик!  
Где ж хозяин?.. Он далеко!..  
Прочь идет она с мольбой,  
Чтоб красавец черноокой  
Возвратился бы домой!.

Так к концу цикла дневниково-лирический текст обретает выраженную драматическую окраску, которая станет характернейшим признаком стихотворных любовных циклов XIX-XX вв. «Неизвестный роман», как уже говорилось выше, располагается в самом начале их ряда во многом моделируя жанр. Тем более любопытен тот момент, который послужил главной причиной нашего обращения к этому циклу: способ подачи, текстовое оформление циклового целого.

Стихотворения предварены прозаическим предисловием «Вместо вступления», написанным как бы от лица литератора и посвященным «истории» стихотворений: «Я получил недавно письмо от сестры, живущей постоянно в деревне, и при этом письме находились листки, написанные бегло и беспорядочно мелким шрифтом, очевидно принадлежащим женской руке Листки содержат отрывки в стихах и стихотворения, по-видимому набросанные в разное время, без цели, но

связанные вместе тесной нитью, развитием одной и той же мысли, — или, лучше сказать, одно и то же чувства».

Дальше в цитируемом «письме сестры» объясняется и мотивируется публикация стихотворений: якобы найденные в доме недавно скончавшейся молодой женщины, они были переданы на хранение ее подруге, которая и решает послать их брату (слывущему, как разъясняется, в семье за «доку» по литературной части) в надежде получить отзыв на этот «единственный отголосок прекрасной души, замолкнувшей, не высказавшись здесь никому».

Таким образом, перед нами классический пример «ложного авторства», при котором отдельные «листки» (чрезвычайно характерно, что не тетрадь, не рукопись!) собраны и оформлены для публикации «докой»-литератором по его усмотрению, на основе содержания стихотворений. Схема «несобранного» стихотворного цикла здесь как бы обыграна, продемонстрирована читателю во всем богатстве своих возможностей. Если «денисьевский», «панаевский» и другие «несобранные» циклы проецировались на реальные биографические факты (известные автору, но необязательно известные читателю), то в случае «Неизвестного романа» аналогом биографической действительности (выдуманная, не имевшая место реально история умершей молодой женщины, которая становится известной читателю) выступает цитируемое во вступлении «письмо сестры». В нем дана характеристика героини-поэтессы, «молодой, прекрасной жены, служившей украшением (...) дому и всему нашему обществу». Перечисляются ее душевные качества; подробно выписаны те особенности героини (например,

умение скрывать свои чувства, что создает романтически двоящийся облик), которые позже отзываются в стихотворениях цикла, формируя его сюжетное развитие по аналогии с «несобранными» циклами, с их вкорененностью в реальную действительность.

В том же вступлении читатель находит и сформулированное «докой» в ответ сестре мнение о цикле — вариант его прочтения, читательскую интерпретацию:

«Это нечто в роде дневника: минутные порывы, мечты, радости, молитвы, горя; полу-ясные, полу-темные намеки на тайные, задушевные события, которых нельзя отгадать вполне, но предчувствовать можно и должно всякому, знающему хоть немного женское сердце, — эту странную смесь всего глубокого и святого со всем неуловимо-легким и мелко-суевливым, любви, самоутверждения, пылкости, бессилия, восторга и боязни, надежды и страданья <...>. Видно, что бедное создание долго и пламенно боролось против тысячевидных препон судьбы <...>. Видно, что эта женщина умела молиться». Таков отзыв читателя-публикатора, который завершается апелляцией к прочим, будущим читателям «Неизвестного романа»; «Полагаю, что и другие, подобно мне, найдут источники занимательных размышлений в этом видении, чуть зримом под пеленою таинственности, его окружающей».

Так Ростопчиной моделируется и объективируется не только сам тип «несобранного» любовного цикла, но и его литературное бытование. Так соединяются в структуре «Неизвестного романа» традиция несобранного цикла — с авторским, дневниковое

начало — с мемуарным, формируя сложную природу лирического цикла.

Акцентируя роль Ростопчиной в создании жанровой модификации русского любовно лирического цикла, мы сознательно остановились на хронологически ранней, журнальной редакции «Неизвестного романа». Но надо сказать и о дальнейшей его творческой истории, в которой, впрочем, композиционно-структурные принципы сохранились.

Вторая редакция цикла, разросшегося до 19 стихотворений, была отделена от первой 9 годами. Для Ростопчиной это были годы мучительных раздумий над происшедшим. И в продолжение цикла активно входит философско-аналитический элемент, рассуждение; утверждается, как доминанта, медитативное начало. Если «Опустелое жилище» завершало первую редакцию событийно, переводя его в драматически-наглядный, романский план. то вторая редакция завершается вопросом, ситуацией нерешенности и даже неразрешимости:

Кто виноват —

Бог весть! Напрасны пени,

Упреки не помогут уж теперь...

...мы только тени

Двух любящих счастливых

Время шло,

Оно любовь и счастье унесло.

Скажи, молю тебя: Кто виноват?

Определяющими, сквозными для всей второй половины цикла становятся мотивы рока, судьбы, апелляция к небесам, а также тема воспоминания. Доминирует вопросительная интонация. Трансформируется тип цикловой динамики: дневниковое начало все больше уступает место элегизму.

При этом интересно, что Ростопчина оставляет практически неизменным прозаическое вступление к циклу, его метатекстовое обрамление. Понятно, что при включении в авторский сборник мистификаторская функция аннулировалась, т. е. практическая надобность в этом антураже отпадала. И сам материал цикла подтверждает это: маска снята. Тексты, дополнившие первую редакцию, содержат детали, делающие прототип героя гораздо более узнаваемым (упоминания Невы, других устойчивых реалий петербургского мира). Все это делалось сознательно. Текстовым свидетельством этому может быть мелкая стилистическая правка в прозаическом тексте вступления. Таким образом, не приходится говорить о механической перепечатке уже состоявшейся публикации, хотя бы и с прибавлением продолжения. А значит, если первоначально этот мистификаторский антураж в какой-то степени и был вызван конспиративными соображениями, то позднее принципиальное решение поэтессы сохранить его в авторском сборнике определяет его статус как последовательно проведенного художественного приема. Структура «Неизвестного романа» отображает и «изображает» путь становления любовного лирического цикла в русской поэзии XIX в.

Очевидно, это явление должно быть поставлено в общий ряд с другими, уже описанными опытами авторского «обыгрывания» текстовых деформаций в

сложном жанропреобразующем процессе литературы  
нового времени.

# И. С. Приходько. Розы, вербы и ячменный колос

## А. Блока

### г. Владимир

*Вербы* — это весенняя таль,  
И чего-то нам светлого жаль,  
Значит теплится где-то свеча,  
И молитва моя горяча,  
И целую тебя я с плеча.

Этот *колос ячменный* — поля,  
И залиvistый крик журавля,  
Это значит, мне ждaть у плетня,  
До заката горячего дня.

Значит — ты вспоминаешь меня.

*Розы* — страшен мне цвет этих роз.

Это — рыжая ночь твоих кос?

Это — музыка тайных измен?

Это — сердце в плену у Кармен?

30 марта 1914 года



Е. Г. Эткинд, разъясняя предметный ряд этого стихотворения, говорит «о трех сувенирах (sic!): пучке вербы, ячменном колосе, засушенной (sic!) розе». Он объясняет это сочетание как «попытку связать любовь к женщине с неизменной у Блока любовью к России»: «Сквозь *вербу* виднеется сельская церковь („теплится где-то свеча, И молитва моя...“), сквозь *ячменный колос* — поля, плетень, свидание с русской деревенской девкой (sic!), а вот *розы* напоминают об ином, от России далеко, поэтому... „страшен мне цвет этих роз“, — здесь продолжена тема, возникшая в I: 3 („И сердце захлестнется кровью. Смывая память об отчизне...“) и развивается в II: 2/5 („память об иной отчизне...“).<sup>[141]</sup>

В своей трактовке Е. Эткинд опирается на А. Горелова, который также усматривает конфликт между составляющими этого букета: вербы, символизирующие «лазурь светлой молитвы», и розы, выражающие демоническую страсть и уводящие «от отчизны».<sup>[142]</sup> Но в отличие от Е. Эткинда А. Горелов связывает эту символику с Вербным Воскресеньем и с жизненным контекстом.

Попытка объяснить символику Блока абстрактно, безотносительно к переживаемым в данный момент событиям и чувствам, не раз заводила исследователей в тупик. В год и месяц создания исследуемого стихотворения — 6 марта 1914 года — Блок делает знаменательную запись: «Во всяком произведении искусства (даже в маленьком стихотворении) больше *не*

---

<sup>141</sup> Эткинд Е. «Кармен» Александра Блока: Лирическая поэма как антироман // Al. Blok. Centennial Conference. Columbus; Ohio, 1980. P. 123.

<sup>142</sup> Горелов А. Гроза над соловьиным садом. Александр Блок. Л., 1970. С. 346–347.

*искусства, чем искусства.* Искусство < ... > радиоактивировать все самое тяжелое, самое грубое, самое натуральное: мысли, тенденции, „переживания“, чувства, быт». <sup>[143]</sup>

Хорошо известно, что стихотворения цикла «Кармен» создавались Блоком как живое, спонтанное выражение этапов влюбленности поэта в исполнительницу оперной партии Кармен Л. А. Андрееву-Дельмас и преподносились одно за другим предмету поклонения. Записные книжки поэта фиксируют развитие этого романа по дням, и дням записи соответствуют даты создания того или иного стихотворения. Если издать стихотворения этого цикла с предваряющими и поясняющими их записями, то получим то, что Блок хотел сделать со «Стихами о Прекрасной Даме» в конце своей жизни, воссоздав в Дневнике жизненную канву событий и переживаний, символизированных в ранней лирике. Образцом в этом ему служила «Vita Nuova» Данте.

30 марта 1914 г. в Записных книжках значится запись о получении от Дельмас необычного для любовного объяснения, но вполне традиционного в Вербное Воскресенье букета: «Розы, ячмень, верба и красное письмо». В этот день написано стихотворение, о котором идёт речь. Для Блока важны значения этих, связанных с христианскими праздниками символов.

*Верба* дала название шестой неделе Великого поста и завершающим ее праздникам — Вербной Субботе и Вербному Воскресенью, которые становятся как бы прообразом Светлого Христова Воскресенья. Суббота —

---

<sup>143</sup> Блок А. А. Записные книжки. М., 1965. С.21 3–314.

воскрешенье Лазаря, а Воскресенье — въезд Иисуса Христа в Иерусалим «на ослиати»: народ радостно приветствует Его и устилает Ему путь пальмовыми ветвями. Иначе этот день называется праздником Вайи, т. е. пальмовых ветвей. Красивые ветви «дерев широколиственных и *верб* речных», согласно законам о праздниках, изложенным в Книге Левит (23: 40), имеют сакральное значение и широко используются в праздничных ритуалах иудеев.

В славянских странах и на Руси символическим аналогом вайи и вербы иерусалимской стала обычная речная верба, или, как ее называют, краснотал, тальник.<sup>[144]</sup> К тому же верба обладает уникальным свойством распускаться — выпускать пушистые почки — к Вербному Воскресенью, как бы в ознаменование праздника.

*Ячменные и пшеничные колосья* связаны прежде всего с праздником Воскресенья Христова, поскольку хлебный знак (колос) является символом Христа. В Евангелии притча об умершем и воскресшем к новой жизни зерне разъясняет таинственный смысл крестной смерти в Воскресенья Спасителя: «если пшеничное зерно, падши в землю не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12: 24). Колосья и зерна злаков дарят в Вербное Воскресенье также с целью материализации этого символа, их сеют в ящик, чтобы к Пасхе они проросли. Неделя — необходимый срок для того, чтобы выросла молодая

---

<sup>144</sup> Согласно определению Вл. Даля, верба — родовое название деревьев множества видов: ива, ветла, лоза, бередина, раkitник, молокитник, краснотал, тальник, тал.

яркозеленая травка, в которую традиционно укладывают крашеные яйца на христианскую Пасху.

*Роза* — также пасхальный символ: *красная роза* символизирует Христа, крестную муку распятия, кровь, пролитую во искупление грешного человечества. Этот символ, восходящий к католицизму, принят и в православии.

Таким образом, все три символа в стихотворении Блока связаны прежде всего с праздниками, в которые он получает этот букет. Названными праздниками обусловлены и связи рассматриваемых символов с образами *свечи* и *весны*. Этот вербно-пасхальный символический комплекс входит и в другие стихотворения Блока. Например, в стихотворении 1903 г. «Вербная Суббота»

*И свечки и вербы* встречают зарю;

или в хорошо известном

Мальчики да девочки

Свечечки да вербочки

Понесли домой

Огонечки теплятся,

Прохожие крестятся

И пахнет весной (1906)

В контексте творчества Блока смыслы элементов, составляющих этот комплекс, естественно, расширяются и обогащаются, однако сохраняют свое значение и первоначальные связи с праздничной символикой.

В блоковском тексте образ свечи — не абстрактный знак находящейся где-то церкви, характерной детали русского пейзажа, как считает Б. Эткинд. Это свеча, поставленная к празднику в знак молитвенной любви к дорогому человеку. «Значит, теплится где-то свеча...». В слове *теплится* (арх. *горит*) читается не только мерцающий огонек свечи, но и *теплота* чувства.

*Весна* обладает у Блока большой частотностью и особой емкостью и многозначностью. Помимо традиционно поэтической употребления этого слова в значении пробуждения природы в годовом цикле юного возраста человека, пробуждения первого чувства, бурного проявления природных и жизненных сил, *весна* связана у Блока с мистическим представлением о вечности, независимым от земной смены времен года. Он может говорить о Весне Вечности, о Вечной Весне как выражении Вечной Женственности, и о весне, которую тщетно будут ждать, которая никогда не настанет или, наоборот, не будет нужна («Ненужная весна»), придет в болезненное противоречие со смертью души, с невозможностью ее Воскресенья.

В стихотворении «Вербы — это весенняя таль...» образ *весны* соединяет в себе и весну в природе, и ликование о готовящемся воскресении Бога и — метафорически — человека (воскрешение Лазаря), и пробуждение и половодье чувств, захвативших героя, и весеннюю грозу Ее Страсти, делая образ весны емким, раздвигая привычные его границы.

Христианская символика *хлебного злака* в ее особом для русского сознания старообрядческом преломлении становится у Блока одной из ведущих мифологем. В воспоминаниях о Блоке Е. П. Иванов пишет, что в своих

беседах в октябре 1905 г. они обращались к образу «Христа в полях грядущего».<sup>[145]</sup> Под воздействием этого образа Блок создает стихотворение «Вот Он, Христос — в цепях и розах...» и посвящает его В. П. Иванову. Образ Христа здесь соотнесен с хлебным злаком:

Единый, светлый, немного грустный

За ним восходит хлебный злак

Мысль о «нищете духа», заключенная в евангельской притче о зерне, определяет мифологию этого стихотворения.

Пока такой же нищий не будешь,

Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг,

Обо всем не забудешь и всего не  
разлюбишься.

И не поблекнешь, как мертвый злак.

Этот же образ встречаем в стихотворении «Полюби эту вечность болот...» (1905); *Этот злак, что сгорел, не умрет.* А в стихотворении «Я ухо приложил к земле...» (1907) образ колоса/зерна развернут:

Помни, слабый колос

Под их секирой упадет...

<...>

---

<sup>145</sup> Иванов Е. П. Воспоминания и записи об Александре Блоке // Блоковский сборник 1. Тарту, 1964. С.396.

Как зерна, злую землю рой И выходи на свет.

<...>

Пройдет весна над этой новью.

Вспоенная твоею кровью

Созреет новая любовь.

*Колос* семантически слит с *полем*, которое в песенно-поэтической традиции воспринимается как неотъемлемая часть пейзажа России, ее беспредельных просторов. Земной простор получает в стихотворении дополнительное — небесное — измерение через звуковой образ «*Заливистый крик журавля*». Природная космография Блока занимает свое устойчивое место в его поэтической мифологии и заслуживает специального исследования.

В мировой мифологии, фольклоре и поэтической традиции *злаковое поле* (по преимуществу *ржаное*) — ложе любви. Например, в песне «Коробейники» Некрасова, настроение которой подсказало Блоку образы драмы «Песня Судьбы» (1908): «*Расступись ты, рожь высокая, Тайну свято сохрани*». Это значение восходит к древнему акту симпатической магии: совокупление при валянии на поле как бы оплодотворяет землю, обеспечивает ее плодоносность.

В стихотворении Блока содержание образов колосающегося поля и ожидания под вечер («*Это значит — я жду у плетня До заката горячего дня*») включает и это значение. О том, что эти мифологические смыслы не

чужды Блоку, свидетельствует другое, более раннее стихотворение Блока(1898);

Рожь вокруг волновалась, и шелест  
стеблей

Заглушал упоительный звук их речей...

<...>

И ночной ветерок пробежал среди ржи,  
По высоким колосьям и травам межи.

<...>

И никто не слышал, как, пред бурей  
ночной, прозвучал поцелуй.

Блок не мог знать перевод С. Маршака из Р. Бориса:

И какая вам забота,

Если у межи

Целовался с кем-то кто-то

Вечером во ржи.

*He* знал он и стихов оригинала. По крайней мере, у Блока нет ни одного упоминания имени великого шотландского поэта. В основе сходства поэтической ситуации — общий миф.

Кроме указанных смыслов, *злаковое поле* в фольклорно-мифологической традиции — место разгула нечистой силы. Для Блока это значение было конкретным личным переживанием, связанным с «глубинным» бобловским поверьем о «мчащейся» «по ржи», о котором он дважды упоминает в Дневнике 1901–1902 гг. (VII 38,



48) и на которое ссылается в статье «Стихия и культура» (V 357) Эта семантика смыкается с предыдущей в толковании поля как полного чар, опасного колдовского места в стихотворении «Русь» (1906).

Где ведуны с ворожеями

Чаруют злаки на полях...

Наконец *розы* — старинный символ любви, испытанный мировой поэтической традицией. Я не ставлю своей задачей рассмотреть здесь всю уникальную множественность смыслов и значений этой королевы символов в человеческой культуре, многие из которых восприняты и претворены Блоком.<sup>[146]</sup> Назову лишь минимально необходимый ряд значений *розы* (красной розы, у Е. Эткинда — почему-то «засушенной»). красота, изысканность, страсть, огонь любви, дионисийски стихийный, сжигающий и обновляющий, способный погубить и воскресить. Для цикла «Кармен» в целом имеет значение и мистическая символика розы, восходящая к Владимиру Соловьеву, как знака небесной божественности, Вечной Женственности:

И проходишь ты в думах и грезах,

Как царица блаженных времен,

С головой, утопающей в розах,

Погруженная в сказочный сон.

За розами в стихах, посвященных Кармен-Дельмас, стоят живые розы, которые сопровождали нарастание

---

<sup>146</sup> Символ розы в ряде аспектов исследован в моих работах о поэме «Соловьинный сад» и драме «Роза и крест» (Мифопоэтика А. Блока; Историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам. Владимир, 1994).

этого романа Розу (вместо акации, как в новелле Мериме) бросает Кармен Хозе в спектакле Мариинского театра, на который неизменно ходил Блок весной 1914 г. Однажды она, как говорит семейное предание, бросила эту розу со сцены в зрительный зал — Блоку.<sup>[147]</sup> В истории этого романа розы были своеобразным языком любви. В Записных книжках Блок фиксирует Даты получения и отправки роз: розы ей — 24 и 28 марта; «Розы, ячмень, верба и красное письмо» от нее — 30 марта; «Цветы от нее» — 5 апреля; «Она передала семь роз для мамы» — 23 апреля, «ей розы» — 28 апреля. О магнетической силе роз как дара любви Блок сказал в стихотворении 1901 г., которое так и назвал — «При посылке роз»

Смотрел от века бог лукавый  
На эти душные цветы  
Их вековечную отравой  
Дыши и упивайся ты.  
С их страстной, с их истомной ленью  
В молодые сумерки твои  
И пламенной и льстивой тенью  
Войдут мечтания мои.  
Неотвратимы и могучи,  
И без свиданий, и без встреч,

---

<sup>147</sup> Эта сценическая роза из красной ткани хранится в доме племянницы  
Л. А. Дельмас — И. А. Фашевской.

Они тебя из душной тучи

Живою молнией будут жечь.

Таким образом, к глубине христианских значений трех рассмотренных символов — *вербы, колоса и розы* — в стихотворении Блока подключаются фольклорные, литературно-поэтические и биографические смыслы. В стихах «Кармен», говорящих о любви, о весне, о пламени полыхнувшем на уже, казалось бы, остывшем пепелище души, о чуде воскресенья из мертвых, о знании смерти и воле к жизни, эти древние символы наполняются конкретным жизненным содержанием и расширяют свои значения за счет исключительно богатой традиции их бытования в культурном и художественном сознании человечества. Эти три символа оказываются в конечном счете ключевыми для всего цикла: *вербы* воплощают тему весны, *розы* — тему любви, *ячменный колос* — тему смерти и воскресенья.

# **А. Н. Анисова. О «хмеле» и «вакханалии» у позднего Б. Пастернака г. Москва**

Перечитывая в очередной раз цикл стихотворений из романа Б. Пастернака «Доктор Живаго», я вдруг наткнулась на стихотворение «Хмель». Именно наткнулась. То есть оно-то всегда было тут, но присутствие его в этом цикле словно бы и не осознавалось в полной мере. И действительно, самое короткое из всех 25, всего 8 строк — кажется, где здесь развиться даже лирическому сюжету, — читалось оно как-то мимоходом. Каким же образом, почему попала эта изящная «безделка» в цикл, где большинство стихотворений затрагивают важнейшие проблемы бытия, посвящены творчеству, творению, жизни, смерти и бессмертию (и, конечно, любви, но обязательно в связи со всеми другими темами), а почти треть текстов связана с христианской тематикой: Рождеством («Рождественская звезда»), последними неделями земного пути Христа и Страстной неделей («Дурные дни», «Чудо»), гефсиманской тоской («Гамлет», «Гефсиманский сад»), тайной вечерей («Земля»), смертью Христа и надеждой на воскресение Бога, природы и человеческого в человеке («На Страстной». «Рассвет», «Магдалина I», «Магдалина II»).

Задавшись этим вопросом, перечитаем текст.

Под ракитой, обвитой плющом,

От ненастья мы ищем защиты.

Наши плечи покрыты плащом,

Вкруг тебя мои руки обвиты.

Я ошибся. Кусты этих чащ

Не плющом перевиты, а хмелем.

Ну так лучше давай этот плащ

В ширину под собою расстелим. (1953)

Настойчивость, с которой повторяется мотив «перевитости (обвитости)», сразу бросается в глаза. А вместе с тем приходит на память и еще одно стихотворение, на важность того же мотива в котором уже давно обратили внимание исследователи.<sup>[148]</sup> Это стихотворение К. Н. Батюшкова «Вакханка»:

Эвры волосы взвевали,

Перевитые плющом;

Нагло ризы поднимали

И свивали их клубком.

Стройный стан, кругом обвитый

Хмеля желтого венцом...

---

<sup>148</sup> См., например: Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики, М., 1965.

И здесь хмель — одно из ключевых слов. И появление плюща и хмеля у Пастернака столь же не случайно, как и в «Вакханке». В батюшковском стихотворении о вакханалии, экстатическом шествии, посвященном греческому богу вина, винограда, виноделия, плодоносящих сил земли и растительности вообще, Дионису, или Вакху (в частности «растительное прошлое этого бога подтверждается его эпитетами: Эвий („плющ“, „плющевой“), „виноградная гроздь“, <sup>[149]</sup> плющ и хмель возникают как совершенно необходимые аксессуары культа).

И финал „Хмеля“ соотносится с батюшковским,

ср.:

...Ну так лучше давай этот плащ

В ширину под собою расстелим. („Хмель“)

и

Я настиг — она упала! И тимпан над  
головой!.. („Вакханка“)

По поводу финала „Вакханки“ Ю. М. Лотман заметил, что паузой (пропуском ударения в метрической схеме — А.А.) достигается чисто батюшковский прием: *„в эротической сцене действие внезапно обрывается и внимание переносится на детали эстетизированного антуража, которые тем самым получают значение эвфемизмов...“* <sup>[150]</sup>

---

<sup>149</sup> Мифы народов мира. М., 1991. Т. I. С. 380.

<sup>150</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. Гл. 17.

Финал „Хмеля“ тоже можно воспринять как своего рода эвфемизм, вообще-то Пастернаку несвойственный, ибо за поэтом закрепилась, и не без основания, репутация „все смело говорящего вслух“. При этом, что удивительно и особенно редкостно, никакого эффекта снижения чаще всего не возникает. Он свободно может закончить стихотворение такой, например, пуантой: „Пахнет свежим воздухом навоз“, — поставив в сильную позицию абсолютного конца слово, прямо скажем, не очень поэтическое. Нет надобности приводить всем известные „Скрещенья рук, скрещенья ног“ или „как женщину берут“ и т. д.

Но вернемся к „Вакханке“ и заметим, что название и основной пафос ее прямо отзвучат еще в одном тексте Пастернака, написанном пятью годами позже „Хмеля“. Речь идет о „Вакханалии“, одном из важнейших стихотворений в книге лирики „Когда разгуляется“ (1956–1958), да и у позднего Пастернака в целом. Оно непосредственно обнажает прочные связи, установившиеся в пастернаковском поэтическом мире между мотивами (темами) творчества и страсти, причем последняя берется в обоих главных, столь разнящихся своих значениях: страсть как страдание и страсть как любовный порыв. Состояния же творческого вдохновения и влюбленности, в свою очередь, часто (и вполне традиционно) предстают у Пастернака в виде священного опьянения. Например:

Нипочем вертихвостке

Похождений угар,

И стихи, и подмости,

И Париж, и Ронсар...

.....

То же бешенство риска,

Та же радость и боль

Слили роль и артистку,

И артистку и роль.

Сколько надо отваги,

Чтоб играть на века...

...Как играет вино,

Как играть без отказа

Иногда суждено...

.....

Средь гостей танцовщица

Помирает с тоски.

Он с ней рядом садится,

Это ведь двойники.

Эта тоже открыто

Может лечь на ура

Королевой без свиты

Под удар топора.

Об этом стихотворении, в котором с одинаковой силой звучат как христианская, так и дионисийская темы



(У Бориса и Глеба  
Свет и служба идет.  
Лбы молящихся, ризы  
И старух шушуны  
Свечек пламенем снизу  
Слабо озарены.

.....

Где-то пир, где-то пьянка,  
Именинный кутеж.  
Мехом вверх, наизнанку  
Свален ворох одеж

.....

... буйство премьерши...),

сам Пастернак писал: „Я это задумал под знаком вакханалии в античном смысле, т. е. в виде вольности и разгула того характера“ который мог считаться священным и давал начало греческой трагедии, лирике и лучшей и доброй доле ее общей культуры». <sup>[151]</sup>

По поводу другого пастернаковского стихотворения Т. Венцлова замечает, что тема вина ведет к дионисийской карнавальной стихии, связанной с

---

<sup>151</sup> Пастернак Б. Л. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989–1990. Г. 2. С. 639 (см, об этом: Якобсон А. «Вакханалия» в контексте позднего Пастернака // Почва и судьба. Вильнюс; М., 1992. С. 101–153).

семантикой смерти и возрождения, а пиры Евангелия ведут к кульминации — тайной вечере.<sup>[152]</sup>

Собственно, в таком соположении для историка мировой культуры нет ничего неожиданного и нового. Так, например, многие исследователи христианства считают «Иисуса Христа мифическим образом, созданным на основе тотемических верований или земледельческих культов (особенно культов умирающего и воскресающего бога), подобно культу Осириса, Диониса, Адониса и др.»<sup>[153]</sup>

Итак, можно с достаточной долей уверенности сказать, что стихотворение «Хмель», косвенно напоминая о Вакхе-Дионисе, таким образом, содержит в подтексте и темы Христа, крови и страдания и по праву занимает свое место в одном из лучших поэтических циклов Б. Пастернака.

---

<sup>152</sup> Венцлова Т. О подтексте «Пиров» Пастернака // Cultural Mythologies of Russian Modernism. Berkley, 1992. P. 382–393.

<sup>153</sup> Мифы народов мира. Т. 1. С.499.

**Е. А. Козицкая.**  
**Автоцитация и**  
**интертекстуальность**  
**(два стихотворения**  
**Б. Окуджавы)**  
**г. Тверь**

Сегодня уже не вызывает сомнений, что в литературе XX в. многие тексты, внешне самостоятельные и завершённые, не являются художественно самодостаточными и могут быть по-настоящему прочитаны лишь в определенном интертекстуальном пространстве. Имманентный анализ текста в подобных случаях недостаточен, так как существенные, а иногда и принципиальные грани смысла текста будут утеряны. Только учет интертекстуальных связей, отношений данного текста с текстами-предшественниками и текстами-современниками позволяет достигнуть более полного и глубокого понимания художественного сообщения, предложить его адекватную интерпретацию. Вместе с тем общеизвестно, что само понятие интертекстуальности употребляется очень широко и имеет размытое терминологическое значение, фактически оказываясь синонимом понятия «диалогичность». Однако между ними есть принципиальная разница; в отличие от диалога, который

есть нормальное условие бытия любого текста, об интертекстуальности имеет смысл говорить, видимо, лишь в тех случаях, когда два текста являются действительно художественно взаимосвязанными, а сигналами этой интертекстуальной соотнесенности, ее материальным воплощением становится цитата или автоцитата, если в более позднем тексте автор обращается к собственному творчеству предшествующих лет.

Следует отметить, что одной из интересных и пока малоизученных форм автоцитации являются, на наш взгляд, ключевые слова в поэтическом тексте, которые при определенных условиях могут выполнять цитатную функцию. Вслед за большинством исследователей ключевыми словами мы будем называть такие лексические единицы и их сочетания, которые по своему месту в структуре данного текста оказываются его ассоциативными узлами, конденсатами групп смыслов.

Признак частотности для ключевых слов не релевантен; более важными факторами являются «способность слова приобретать в контексте авторские оттенки значения», а также роль ключевого слова в организации лексики: «оно выступает как ядро тематической группы».<sup>[154]</sup> Поэтическая практика позволяет выделить две основные группы ключевых слов:

а) поэтические идиомы, общелирические клише, «кодовые слова» определенной художественной системы,

---

<sup>154</sup> Чередник Н. В., Фоменко И. В. Частотный словарь как основа интерпретации поэтической концепции // История русского литературного языка и стилистика. Калинин, 1985. С. 106.

например «закон», «тиран» для «декабристского романтизма» в России;

б) ключевые слова в индивидуально-авторском словоупотреблении.

Именно об этой, второй группе идет речь, когда, вспоминая известное высказывание А. Блока о «словах-остриях», на которых «растянуто стихотворение», Л. Гинзбург пишет: «„слова-острия“ могут быть ключевыми словами данного узкого контекста... Но основным... является образование проходящих, устойчивых словесных символов, черпающих свое значение в общей связи его творчества»<sup>[155]</sup> — например, «ветер» у Блока. При этом ключевые слова первой группы могут переходить во вторую, если творческий потенциал художника оказывается достаточно мощным для того, чтобы преобразить формулы традиционного словоупотребления. Так, Блок создал «из давно привычных поэтических образов, таких как, *лазурь, звезда, заря, сумрак...*», принадлежавших «необъятно большому и потому безличному единству романтического стиля», «постоянно действующие элементы контекста, в высшей степени индивидуального».<sup>[156]</sup>

Таким образом, ключевые слова всегда несут реминисцентное содержание, потому что могут аккумулировать в авторском тексте такой смысловой потенциал, который позволяет ключевому слову или группе слов выполнять функцию знака данного текста и,

---

<sup>155</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. Д., 1974. С. 268.

<sup>156</sup> Там же. С. 289.

следовательно, служить «скрепой» между этим и последующими текстами того же автора, так как накопленный ключевым словом цитатный потенциал может быть реализован в литературной автокоммуникации и может участвовать в формировании интертекстуальных связей. Как учет этих связей существенно дополняет и уточняет наше понимание и цитирующего и цитируемого текстов, мы попытаемся показать на материале двух стихотворений Булата Окуджавы: «Ах, война, что ж ты сделала, подлая...» и «Сладкое бремя, глядишь, обернется копейкою...». Несмотря на то, что первое стихотворение общеизвестно, приведем его полностью:

Ах, война, что ж ты сделала, подлая:

стали тихими наши дворы,

наши мальчики головы подняли —

повзрослели они до поры,

на пороге едва помаячили

и ушли за солдатом — солдат...

До свидания, мальчики!

Мальчики,

Постарайтесь вернуться назад.

Нет, не прячьтесь вы, будьте высокими,

не жалейте ни пуль, ни гранат

и себя не щадите,

и все-таки

постарайтесь вернуться назад.  
Ах, война, что ж ты, подлая, сделала:  
вместо свадеб — разлука и дым,  
наши девочки платица белые  
раздарили сестренкам своим.  
Сапоги — ну куда от них денешься?  
Да зеленые крылья погон...  
Вы наплюйте на сплетников, девочки,  
мы сведем с ними счеты потом.  
Пусть болтают, что верить вам не во что,  
что бредете войной наугад...  
До свидания, девочки!  
Девочки,  
постарайтесь вернуться назад.<sup>[157]</sup>

Если рассматривать это стихотворение традиционным образом, учитывая лишь его соотнесенность с другими военными стихотворениями Окуджавы, можно прийти к следующему выводу. Ключевым словом, важным смыслообразующим элементом в иерархической структуре текста является слово «война»: оно оказывается главным ассоциативным узлом, конденсатом важнейших смыслов стихотворения, организует весь семантический строй данного текста.

---

<sup>157</sup> Окуджава Б. Ш. Стихотворения. М., 1984. С. 39–40.

Столь же очевидным кажется и значение слова «война» в авторском словоупотреблении: это беда, горе, страшный удар для всех, кого это коснулось — совсем юных «мальчиков» и «девочек». Стихотворение явно делится на две части — «мужскую» и «женскую», и их подчеркнутый параллелизм внешне подтверждает данное выше толкование: одинаковый объем (по 12 строк), почти идентичный синтаксический зачин каждой части ср. «Ах, война, что ж ты сделала, подлая» — «Ах, война, что ж ты, подлая сделала»; параллелизм «наши мальчики» — «наши девочки» и т. д. Однако при более пристальном чтении обнаруживается, что значение слова «война» в первой (условно говоря, «мужской») части стихотворения существенно отлично от значения, которое ключевое слово активизирует во второй части. В самом деле: для мальчиков — будущих мужчин — война означает преждевременное, но, в сущности, естественное взросление, так как война исконно считалась мужским делом, почти неизбежной обязанностью. «Стали тихими наши дворы» — значит кончилось время детских игр, пришла пора становиться мужчинами; не случайно авторское замечание «наши мальчики головы подняли» не трагическое по своей сути. Далее мальчики закономерно названы «солдатами» («И ушли за солдатом солдат»), а напутствие им — это традиционное напутствие воинам: «Нет, не прячьтесь вы, будьте высокими... и себя не щадите...». Таким образом, война для мальчиков — не нарушение естественного хода событий, а их ускорение.

Во второй части стихотворения ключевое слово «война» несет принципиально иное значение. Для женщин война — это жизненный слом, отказ от женской судьбы, от выполнения исконно женского



предназначения: «вместо свадеб — разлука и дым». Целое женское поколение война фактически вычеркивает из жизни: «Наши девочки платица белые раздали сестренкам своим», взамен — насильственно навязанные «сапоги» и «зеленые крылья погон». Более того, появляются некие «сплетники», которые предрекают девочкам (в отличие, заметим, от мальчиков) бесславное будущее: «верить вам не во что», «бредете войной наугад». Получается, что в «женской» части стихотворения ключевое слово «война» группирует вокруг себя смыслы, которые можно примерно обозначить следующим образом: насильственный, противоестественный отказ от женской судьбы, неверие в будущее, движение наугад, бессилие перед обстоятельствами и судьбой. Таким образом, значение ключевого слова «война» — рок, трагедия, нарушение естественного хода всей жизни — связано для Окуджавы прежде всего с темой «женщина на войне» и только в этом контексте, собственно, и приобретает данное значение: в определенной мере даже происходит «столкновение» смыслов первой и второй частей текста.

Второе стихотворение, малоизвестное широкой публике, было опубликовано в альманахе «Перекресток. Цомет» в 1994 г:

### **Рахели**

Сладкое бремя, глядишь, обернется  
копейкою:

кровью и порохом пахнет от близких  
границ.

Смуглая сабра с оружием, с тоненькой  
шейкою

юной хозяйкой глядит из-под черных  
ресниц.

Как ты стоишь... как приклада рукою  
касаешься!

В темно-зеленую курточку облачена...

Знать, неспроста предо мною возникли,  
хозяйюшка,

те фронтовые, иные, **мои** (выделено  
мною. — Е.К.) времена.

Может быть, наша судьба, как расхожие  
денежки,

что на ладонях чужих обреченно дрожат...

Вот и кричу невпопад: до свидания,  
девочки!

Выбора нет!.. Постарайтесь вернуться  
назад!.. <sup>[158]</sup>

Очевидно, что данный текст не только является хронологически более поздним — он и художественно зависим от первого, несамодостаточен, «напрашивается» быть прочтенным на его фоне, без чего потеряет существенную грань смысла. Это своего рода «текст-спутник» первого стихотворения. На что

---

<sup>158</sup> Перекресток. Цомет: Литературный альманах. Тель-Авив; М., 1994. Вып. 1.

указывает ряд автоцитат, самая очевидная из которых — лексическая: «До свидания, девочки... Постарайтесь вернуться назад!..». В стихотворении присутствует и маркер цитаты. авторское воспоминание про «те фронтовые, иные, мои времена» — автоцитирование на сюжетном уровне: женщина на войне. Возникает соблазн прочесть это стихотворение как еще одну, но художественно более слабую вариацию на ранее обработанную поэтическую тему. Но такое прочтение оказывается неадекватным уже потому, что параллелизм текстов во многом оказывается внешним, на самом же деле между ними целый ряд существенных структурных различий, которые можно сгруппировать следующим образом: 1) ситуация речи, 2) лирический персонаж, 3) авторская позиция, 4) выраженность ключевого слова в тексте. Прежде всего, ситуация, которая, по известному выражению Р. Якобсона, есть компонент речи. При внешнем сходстве двух ситуаций, двух жизненных контекстов, внутренне они глубоко различны: для носителя русского культурного сознания ближневосточный локальный военный конфликт ни в коей мере не может быть поставлен рядом с Отечественной войной 1941–1945 гг. ни по масштабам событий, ни по степени их трагизма. Поэтому во втором стихотворении читательское сочувствие обеспечивается не историческим контекстом, а философской посылкой: любая война — всегда боль и горе для людей. По этой же причине серьезно отличаются и принципы обрисовки лирических персонажей в обоих текстах. В первом стихотворении это предельно обобщенные «мальчики» и «девочки»; женский лирический персонаж коллективен и присутствующие в тексте скупые бытовые детали («сапоги... да зеленые крылья погон») суть не черты

индивидуального облика, а грани портрета военного поколения в целом. Этого достаточно, чтобы читатель, активизируя фоновые исторические знания, привнес свои ассоциации и глубокое эмоциональное отношение. Во втором же стихотворении сопереживание, читательский отклик не возникает столь автоматически и автор, чтобы активизировать читательское восприятие, рисует не обобщенный, а индивидуализированный образ лирического персонажа, конкретизирует его при помощи трогательных портретных деталей: «смуглая сабра с оружием, с тоненькой шейкою», «юная» «хозяйюшка» со взглядом «из-под черных ресниц», которая «в темно-зеленую курточку облачена» (характерные и, конечно, не случайные уменьшительно-ласкательные суффиксы). Подчеркнуты не только юность и хрупкость девушки, трагикомическое сочетание «оружия» с «тоненькой шейкой», но и ее моральная правота: «сабра» — это коренная жительница, уроженка Израиля, «юная хозяйка» своей страны, защищающая родную землю. Так автор готовит читателя к финальному обобщению, вновь вводя элемент образной структуры первого текста и тем самым как бы уравнивая в статусе лирических персонажей обоих стихотворений: «до свидания, девочки!.. Постарайтесь вернуться назад!» Такая постепенная, «поэтапная» подготовка вывода не случайна, поскольку авторская позиция в обоих стихотворениях также существенно различается. В первом случае поэт безусловно уверен в своем праве говорить, осознавая себя выразителем коллективной лирической эмоции, всенародного мнения; субъект речи в стихотворении — это «мы» и везде в тексте решительно преобладают формы множественного числа:

Стали тихими **наши** дворы.

**Наши** мальчики головы подняли...

<...>

**Наши** девочки платьица белые  
раздарили сестренкам своим.

<...>

Вы наплюйте на сплетников, девочки,

**Мы** сведем с ними счеты потом.

(выделено автором. — Е.К.)

Очевидно, что и за классическим: «Постарайтесь вернуться назад!» — также стоит коллективная интенция, поддержка, ощущаемая поэтом, говорящим, по выражению Мандельштама, от лица многих. И если поэтическая легитимность первого лирического высказывания не подвергается сомнению самим автором, то во втором стихотворении ощутимая неполнота, недостаточность исторической параллели, на которой внешне строится текст: «Вот и кричу невпопад...», как бы приводит поэта к необходимости обоснования, едва ли не оправдания своей позиции:

Знать, **неспроста** (выделено мною. —  
Е.К.)

предо мною возникли, хозяйюшка,

те фронтовые, иные,

**мои** (выделено автором. — Е.К.) времена.

Таким обоснованием становится центральное, ключевое для обоих стихотворений понятие «война». И здесь четвертое, но не менее принципиальное отличие между двумя текстами. В первом тексте война присутствует и названа, т. е. ключевое понятие находит в тексте свое прямое выражение через ключевое слово, и в то же время сама война почти лишена бытовой конкретики, кроме обобщенно-лозунгового призыва: «Не жалейте ни пуль, ни гранат...». Она показана через свои косвенные признаки: «Стали тихими наши дворы...»; уходят на фронт повзрослевшие мальчики, девочки надевают «сапоги... да зеленые крылья погон». В противоположность этому во втором тексте ключевое понятие «война» не вербализовано, хотя внутренне организует весь строй стихотворения, при этом оно богаче конкретными, зримыми деталями военного быта, содержит указание на близость реальных военных действий: «кровь», «порох», «близкие границы», «оружие» и «приклад», «темно-зеленая курточка» (ср.: «зеленые крылья погон» — вторично выделенный Окуджавой символический цвет войны на фоне крайне скупой цветовой гаммы в обоих стихотворениях) — все это слова семантической группы, окружающей не названное, но подразумеваемое понятие «война». И что особенно важно, в этом стихотворении тема рока, неизвестности, обреченности юной женщины подчеркнута, актуализирована: «сладкое бремя» защиты родины «обернется копейкою», «наша судьба, как расхожие денежки, // что на ладонях чужих обреченно дрожат», и наконец, финальное — «выбора нет». Так ключевое слово «война» первого стихотворения во втором становится автоцитатой — имплицитной, но достаточно узнаваемой и крайне важной в

интерпретации текста. Война во втором стихотворении — это война в общечеловеческом ее преломлении; связанная с темой женской судьбы, трагической обреченности сражающейся женщины, война приобретает у Окуджавы внеисторическое, философское звучание.<sup>[159]</sup>

Таким образом, опыт прочтения двух стихотворений Б. Окуджавы показывает, что без выявления во втором тексте автоцитат, без анализа их функции была бы существенно неполна интерпретация этого стихотворения. Одновременно для читателя, знакомого со стихотворением 1994 г., и первый текст ретроспективно может быть переосмыслен и понят через дополнительные, раскрывшиеся грани своего значения. В этом и состоит функция автоцитаты как скрепы, организующего *элемента* «текста творчества» поэта в целом.

---

<sup>159</sup> Не случайна роль посвящения: имя Рахель здесь воспринимается в библейском контексте (мать, потерявшая детей и скорбящая о них) и, следовательно, тоже реминисцентно.

**Т. Г. Ивлева. Анализ  
одного  
рок-стихотворения:  
Борис Гребенщиков  
«Аделаида» (альбом  
«Равноденствие»,  
1987 г.)  
г. Тверь**

Ветер, туман и снег —  
Мы одни в этом доме.  
Не бойся стука в окно, это ко мне;  
Это северный ветер,  
Мы у него в ладонях.  
Но северный ветер — мой друг,  
Он хранит то, что скрыто.  
Он сделает так,  
Что небо будет свободным от туч  
Там, где взойдет звезда Аделаида.



Я помню движения губ,  
Прикосновенья руками.  
Я слышал, что время стирает все...  
Ты слышишь стук сердца —  
Это коса нашла на камень;  
И нет ни печали, ни зла,  
Ни гордости, ни обиды;  
Есть только северный ветер,  
И он разбудит меня,  
Если взойдет звезда Аделаида<sup>[160]</sup>

Неоднозначность понятия «рок» — следствие сложной природы самого явления, включающего в себя не только определенное направление в современной музыке, «неомифологические» тексты, но и, как справедливо отмечают все пишущие о роке, «фонное» оформление исполняемых композиций, имидж самого исполнителя и даже — в определенной степени — образ его жизни. Несомненным, однако, представляется положение: одна из «составляющих» любой рок-композиции — текст (по аналогии с текстом драматическим) — может и должна стать объектом литературоведческого исследования.

Поэзия Бориса Гребенщикова (БГ) — классика русского рока — свидетельствует о том, что сложность восприятия и интерпретации рок-текста заключается

---

<sup>160</sup> Цит. по: Гребенщиков Б. Песни. Тверь, 1997.

прежде всего в иной по сравнению с «магистральной» линией поэзии XX в. природе образности, в иных принципах создания художественного образа. Один из них связан с несомненным влиянием на творчество БГ нетрадиционного для Запада мироощущения — Дзэн. Следуя утверждению Д. Судзуки, Дзэн (китайская «ветвь» Буддизма) не является ни философией, ни религией. Это достижение целостного восприятия окружающего мира (без логической или эмоциональной его «окрашенности») через просветление (сатори). «Основная идея Дзэна — войти в контакт с внутренними процессами нашего существа, причем сделать это самым прямым образом, не прибегая к чему-либо внешнему или неестественному. В связи с этим все, что связано с внешней стороной, в Дзэне отрицается, так как единственный авторитет в нем — это наша собственная внутренняя природа... Дзэн — это дух человека. Дзэн верит во внутреннюю чистоту этого духа и его божественность».<sup>[161]</sup>

Тексты альбома БГ «Равноденствие» (1987), в том числе «Аделаида», фиксируют столкновение в сознании лирического субъекта двух ощущений бытия: обобщенно-«западного» (конца XX в.) и Дзэн. Причем мироощущение движется от «западного» к «восточному».

Первые три строки реализуют пространственную модель обобщенно-западного типа сознания:

Ветер, туман и снег

Мы одни в этом доме.

---

<sup>161</sup> Судзуки Д. Основы Дзэн-Буддизма // Дзэн-Буддизм. Бишкек, 1993. С.31.27.

## Не бойся стука в окно...

Она предполагает, во-первых, существование враждебного, чуждого человеку мира (приметы непогоды: «ветер, туман и снег» становятся знаками этой враждебности); во-вторых, наличие альтернативного (замкнутого, отграниченного от чужеродного окружения) пространства — «дома». Знаком изолированности, противопоставленности этих двух типов пространств, становится закрытое окно.<sup>[162]</sup> Именно эта традиционная (и для бытового, архетипического, и для самого широкого национально-хронологического контекста) оппозиция «дом — стихия» является в данном случае средством создания «сгущенного», обобщающего, образа.

Не менее важной для автора оказывается «философская» примета западного типа сознания: категория «памяти», ощущение линейности времени, сформулированные в начальных строках третьей строфы

Я помню движение губ,

Прикосновенья руками.

Я слышал, что время стирает все...

Обобщенность образа достигается БГ благодаря проецированию индивидуального опыта отдельной личности («Я помню...»)<sup>[163]</sup> на предшествующий опыт

---

<sup>162</sup> Как справедливо замечает Н. А. Корзина, «ощущение того, что жизнь за окном неприглядна, сурова и неизбежна», что «человек стремится уйти в себя, закрыться в своем доме. как в раковине», является характерной приметой позднеромантического мироощущения (Корзина Н. А. «Тема окна» в литературе немецкого романтизма // Проблемы романтизма. Тверь, 1990. С.60).

<sup>163</sup> Характерно, что модель построения высказывания апеллирует к опыту классической русской лирики, и прежде всего к известным стихотворениям

человечества («Я слышал...»). Само высказывание при этом представляет собой вариацию известного изречения царя Соломона.

Дзэн, описанный словами, перестает быть Дзэном. «Один древний учитель Дзэна, желая показать, что такое Дзэн, поднял вверх палец, другой — толкнул ногой шар, а третий — ударил вопрошающего по лицу... Дзэн не имеет ничего общего с буквами, словами или сутрами. Он просто требует от вас непосредственного постижения истины».<sup>[164]</sup> В этой непосредственности ощущения и принципиальной невыразимости в слове-понятии Дзэн сродни лирике. Поэтому БГ моделирует Дзэн при помощи определенных образов-«знаков», и прежде всего образа ветра.

С одной стороны, «ветер» в «Аделаиде» это эквивалент Дао — непрерывного, цикличного потока жизни, в который в равной степени вовлечены человек, звезды, камни, растения и насекомые; образ, означающий размыкание границ обособленного существования человека.

Это северный ветер,

Мы у него в ладонях.

С другой стороны, образ «ветра», несомненно, восходит к «Алтарной сутре», где он является символом достижения мудрости: «Солнце и луна всегда ярко сияют. Когда же их закрывают тучи. то внутри они

---

Ф. И. Тютчева («Я помню время золотое...», «Душа моя — Элизиум теней...», «Я встретил вас...» и т. д.), для которого мотив «памяти» и пессимистическая его реализация были принципиальны.

<sup>164</sup> Судзуки Д. Указ. соч. С.32;33.

остаются светлыми, а снаружи — темными, и тогда невозможно отчётливо рассмотреть солнце, луну, звезды и планеты. Но если вдруг подует ветер мудрости и рассеет тучи и туманы, то сразу проявляются все формы Вселенной. Чистота природы человека в этом мире подобна голубому небу, мудрость подобна солнцу, знание подобно луне. Хотя знание и мудрость всегда чисты, если вы привержены ко внешним проявлениям, то плывущие облака ложных мыслей окутают их и чистота нашей природы не сможет проявиться»:<sup>[165]</sup>

Он хранит то, что скрыто. Он сделает так,  
Что небо будет свободным от туч  
Там, где взойдет звезда Аделаида.

В приведенном отрывке БГ достаточно традиционен: перелагая текст сутры, он опирается прежде всего на опыт использования библейских образов, сюжетов и мотивов классиками русской лирики.<sup>[166]</sup> Образ «звезды Аделаиды» при этом оказывается достаточно неожиданно итертекстуальным. «Женское» имя звезды, значение этого имени (от древнегерманского «благоуханная») и, в особенности, «мистические» дополнения к нему: «Планета — Венера. Заветное растение — лилия.

---

<sup>165</sup> Дюмулен Г. История Дзэн-Буддизма: Индия и Китай. СПб., 1994. С.153.

Камень — жемчуг»<sup>[167]</sup> — свидетельствуют, вероятно, о том, что мудрость, истина и любовь сливаются в сознании лирического героя. Вполне возможным представляется отметить здесь христианские (образ Богородицы) и символистские (Вечная Женственность) традиции.

Моделируя Дзэн, БГ констатирует мгновение просветления:

Ты слышишь стук сердца —

Это коса нашла на камень<sup>[168]</sup>

и дает описание его следствия:

И нет ни печали, ни зла,

Ни гордости, ни обиды.

Есть только северный ветер.

«Этот момент представляет собой то, что называют „абсолютным настоящим“ или „вечным теперь“. Это абсолютная точка времени, где нет ни прошлого позади, ни будущего впереди... Фактически это и есть тот самый момент, что означает жизнь саму по себе».<sup>[169]</sup>

Таким образом, лирической доминантой текста становится образ ветра, «сдвиг» в его смысловой наполненности, «мерцание» его смыслов:

---

<sup>167</sup> Грушко Е., Медведев Ю. Словарь имен. Н. Новгород, 1996.

<sup>168</sup> Для выражения этого ощущения автор использует гротеск: сопряжение двух несовместимых начал (русская поговорка, воплощающая сатори), которое станем доминирующим приемом более позднего его творчества.

<sup>169</sup> Судзуки Д. Указ. соч. С.204.

«разбушевавшаяся стихия» «вечность, непрерывное течение жизни» «постижение истины».

Однако едва ли не большую смысловую нагрузку в тексте нес условный союз «если»:

Есть только северный ветер,

И он разбудит меня,

**Если** взойдет звезда Аделаида.

Рефлексия — свойство рационального мышления — разрушает Дзэн, ставя под сомнение перемены, произошедшие в сознании лирического героя.

Итак, следует констатировать расширение границ интертекстуальности рок-поэзии. Она апеллирует не столько к литературному своему «окружению» (прошлому и настоящему), сколько к более широкому культурному фону, соотнося и сталкивая между собой в пределах единого художественного образа самые разные национально — культурные реалии.

# **Е. П. Беренштейн.**

## **Авангард как жертва**

### **Даниила(у) Хармса(у)**

#### **г. Тверь**

Авангард, пока он авангард, хочет, чтобы его ругали. Театральность, а точнее, перформативность — атрибутивное его качество, имеющее провокационный характер. И дело тут не в эпатировании «буржуазного обывателя» и, тем более, не в революционности (вот уж лазейка для марксоидальных критиков), а в обычном для подростка пубертатного возраста задиристом самоутверждении путем битья стекол в домах и т. д.

Отсюда — декларативность и риторичность авангарда, в котором нередко удельный вес манифестов в стихах и прозе превышает качество собственно стихов и прозы.

Авангард, пока он только авангард, агрессивен. Агрессивность эта абстрактно-космична и пахнет нарциссизмом крыловской Моськи. И дело тут не во всемирности притязаний, а в том, что такой авангард не ставит перед собой подобной цели, да и не желает ставить какие-либо цели.

Авангард нигилистичен. Он «над всем, что сделано ставит 'nihil'» (В. Маяковский), наивно полагая, что это «все» тут же развалится и канет в небытие: логика питекантропа, коего вдруг осенило, что он не только «питек», но и чуть-чуть «антроп(ос)». Поэтому «все, что



сделано», как напоминающее о том, что он все-таки «питек», вызывает обиду и злость. Кстати, авангард любит кокетливо кичиться необразованностью. Авангард вступает в борьбу со всеми, как он считает, априорными, т. е. подавляющими свободу самовыражения, смыслами, не желая конструировать новые. В страхе перед «априоризмом» мы бедную «лилию» на «еуы» заменяем.<sup>[170]</sup>

Авангард, пока он все еще авангард, деструктивен. Начиная с декларативного разрушения устоявшейся системы ценностей, авангард обрушивается и на знаковую систему, которая воплощает эти ценности, и в конечном итоге на весь мир, который так или иначе является и источником, и объектом приложения аксиологических мерок.

Авангард зиждется на технологизме, т. е. открытой демонстрации приемов вышеозначенной деконструкции (см. у того же А. Крученых «Сдвигологию русского стиха»)<sup>[171]</sup> В соответствии с этим вполне логично и то, что авангард, пока он только авангард, «стесняется» быть эстетичным. И дело здесь не в балансировании между категориями «прекрасное — безобразное» и даже не в анти-эстетической бравате или показном презрении к «красивому» (Д. Бурлюк: «Красота кощунственная дрянь»;<sup>[172]</sup> В. Маяковский: «Позднее я узнал, что это поэтичность (про стихи Лермонтова. — Е.Б.), и стал ее

---

<sup>170</sup> Крученых А. Кукиш прошлякам М; Таллинн, 1992. С. 123.

<sup>171</sup> Там же. С. 33 и след.

тихо ненавидеть»<sup>[173]</sup> и т. п.), а в утверждении внеэстетических целей творческой деятельности (технологических, социальных, лабораторно-экспериментальных, игровых и т. д.). Это ведет к чрезмерному увлечению натурализмом — не в духе Тэна или Золя, а в форме навязчивого притягивания к «тексту» элементов из заведомо и подчеркнуто нехудожественной сферы (коллаж и т. п.) Таким образом, жизнь и искусство не столько меняются местами, сколько взаимно аннигилируются, распадаясь на хаотические элементы, которыми весело и вроде бы непринужденно играет авангард, строящий и тут же рушащий свои «композиции» из песка.

Авангард всегда вторичен. Сколько бы и кого бы он не сбрасывал с «парохода современности», он сознает, что сам пароход построен не им (см, например, полемику о «пассеизме» между Ф. Т. Маринетти и русскими футуристами<sup>[174]</sup>). То по-ученически, то вульгарно-цинично он пользуется «инструментарием», доставшимся ему по наследству. К примеру, в ранних хлебниковских «сонно-мнимой грезы неголь» и «узывностинь мечты» явное желание «перебальмонтить» Бальмонта. К тому же, пароход пароходом, но ведь нужно найти себе предшественников (см., например, «Манифест сюрреализма» А. Бретона<sup>[175]</sup>).

Авангард, если он только авангард, задорен и весел. Непосредственность и физиологичность юмора как бы

---

<sup>173</sup> Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т. I. С. 11.

<sup>174</sup> Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. Л., 1989. С. 475–488.

<sup>175</sup> Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 57.

уравновешивают избыточную патетичность. Юмор авангарда тотален и совершенно не обязательно смешон (среди бретоновских характеристик сюрреализма есть и «несмешные шутки»), поскольку связан с радостным ощущением того, что всеобщая деконструкция приводит элементы к неисчислимо странным и забавным сочетаниям. Этот юмор физиологичен в первую очередь потому, что упомянутые элементы оказываются, пусть на миг, не механически рядоположены, а органичны (хоть и иллюзорно). (Показательно давнее свидетельство Евг. Евтушенко («Под кожей статуи свободы», 1969) о нравящихся ему картинах С. Дали: «Например, горящие жирафы. Я не понимал, почему и зачем они горели, но это они делали здорово».<sup>[176]</sup>)

А теперь ответим: как не любить авангард — этого капризного, избалованного, непредсказуемого, деятельного и веселого ребенка? Вот и любим...

Авангард действительно поднимает голову, когда «старый мир» дает слабину; но как только последний восстанавливает силы, напившись, кстати, свежими соками авангарда, то авангард либо гибнет (и в прямом и в переносном смысле), либо взрослеет и покрывается классической патиной «Я не люблю своего стиля до 1940 года»<sup>[177]</sup> (почему не до 1922? — Е.Б.), — проболтался впавший «в невысшимую простоту» Б. Пастернак. Ну и дурак: там хоть была «сплошавшая белая бездна»!

Излетом русского авангарда стало ОБЭРИУ. Скорее даже, это конец «классического» авангарда и начало

---

<sup>176</sup> Евтушенко Е. А. Поэт в Росси больше, чем поэт. М, 1973. С.286.

<sup>177</sup> Пастернак Б. Л. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1991. Т 4. С.328.

литературного «андеграунда», поскольку «сверху» был «Чиж», «Еж», сказки Ш. Перро и т. п., а «снизу» — все прочее. ОБЭРИУ не было литературной группой в привычном смысле. Характерно, что двадцатилетний недоучка Александр Введенский, желая вступить в союз писателей в 1924 г., еще никак не заявив о себе, уже аттестовал себя гордым словом «футурист».<sup>[178]</sup>

Теоретические декларации группы были, мягко выражаясь, наивны, единство художественных целей отсутствовало, да и цели были неопределенными, уровень и качество таланта каждого из обериутов были малосоотносимы, да и кого, кроме двух друзей — Введенского и Хармса. можно объективно, без натяжек отнести к этой группе? Бахтерева? Заболоцкого? Олейникова?

Как литературное явление ОБЭРИУ достойно небольшого абзаца в истории русской литературы, чего не скажешь об отдельных его представителях и тех, кто «примкнул». Вне всякого сомнения, интереснейшей фигурой здесь является Даниил Хармс. Талант этого писателя чрезвычайно рельефно отразил веселое старение и упадок русского авангарда, переходящие в прямую физическую гибель («И смеялся старичок Чрезвычайно просто»<sup>[179]</sup>).

О Д. Хармсе написано сегодня много, и я упускаю биографические и прочие скучные описательные подробности. Нам интереснее взглянуть на те необычные

---

<sup>178</sup> Введенский А. И. Полное собрание произведений: В 2 т. М., 1993. Т.2.С.136.

<sup>179</sup> Хармс Д. И. Сочинения. В 2 т. М., 1994 Т.І. С 34 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страниц).

для русского литературного сознания сдвиги, которые обнаруживаются в его творчестве.

Сразу заявляю то, к чему вернусь скоро (потерпите чуть-чуть) для пристального рассмотрения. В контексте русской литературной традиции творчество Хармса резко выделяется эскалацией сексуальности, занимающей не столько отдельное тематическое место наряду с другими темами его творчества, сколько вполне концептуальное положение. К сексуальным определениям у Хармса сводятся природа человека, его ценностный космос, мотивация, направленность и смысл деятельности. Однако здесь нет рабского следования за модным венским профессором — тут с ясностью обнаруживается доведение до крайней точки деструктивной и натуралистической тенденций, присущих авангарду. Впрочем, я не хочу отмахиваться от Фрейда: его открытие объективно пришлось по вкусу в первую очередь авангарду (см. А. Бретон и сотоварищи<sup>[180]</sup>); а что касается Даниила Хармса, то его бескомпромиссный отказ от традиционного гуманизма еще и совпал с тенденцией, блестяще выявленной и описанной Х. Ортегой-и-Гассетом в книге «Дегуманизация искусства» (1925).

Творчество Д. Хармса довольно четко распадается на «детское», и «взрослое», хотя если мы говорим о «детской литературе» как имеющей заданные пределы понимания, то в этом блоке его наследия есть мощная пограничная зона. Несмотря на недетскость нашей темы, в эту зону мы — по необходимости — будем заходить.

---

<sup>180</sup> Бретон А. Указ соч. С 45.

Тенденция к деконструкции и дегуманизации становится у Хармса ведущим принципом построения художественного космоса, в первую очередь следует выделить здесь полную индетерминированность мира как в целом, так и в его отдельных сегментах. Никакой гармонии — ни априорной, ни телеологической — в этом мире не существует, и Хармс, что важно, не рефлектирует по этому поводу, а вполне объективистски («реалистически»!) фиксирует данное состояние. Он, пожалуй, идет еще дальше французских сюрреалистов для которых (до крайней мере на уровне теоретических установок) жизнь была «исполнена интереса»,<sup>[181]</sup> поскольку рецепция мира как цельности с экстралогическими детерминантами не снималась в сюрреализме, а обнаруживалась и утверждалась путем активизации максимального (всеобщего, абсолютизированного) произвола подсознательных импульсов

Если у символиста А. Блока «нас всех подстерегает случай», то этот «случай» довольно легко аксиологически опознается благодаря изначально заданной вертикальной оси координат: «Над нами — сумрак неминуемый. Иль ясность божьего лица» («Возмездие», 1910–1921).<sup>[182]</sup> Для Д. Хармса случай абсолютизируется и, будучи выключен из причинно-следственного ряда, являет собой осколок демонтированного мира, становясь, по сути, главенствующим жанровым образованием

---

<sup>181</sup> См. одноименный текст Бенжамина Пере в кн. Антология французского сюрреализма. М. 1994. С. 69–73.

<sup>182</sup> Блок А. А. Полное собрание стихотворений В 2 т. Л., 1946. Т. 1. С.533.

«Случай» Даниила Хармса — это не модификация жанра отрывка или фрагмента, поскольку последние уже самими названиями указывают на принадлежность эксплицированному целому. Это даже не анекдот, так как последний дает внутренне завершенный, самодостаточный, образно и идейно обоснованный сегмент мира. «Случай» Хармса смешон, так как разрушает всякую возможность установить в нем внутреннюю логику. Кстати, мотив разрушения (гибели, смерти, насилия, демонтажа и т. п.), лишенного всяких побудительных причин, оказывается устойчивым в зафиксированных Хармсом «случаях».

В своей хрестоматийной работе «Смех» (1900), которую Д. Хармс вряд ли читал, Анри Бергсон пишет: «Позы, жесты и движения человеческого тела смешны постольку, поскольку это тело вызывает у нас представление о простом механизме».<sup>[183]</sup> И ниже. «Мы смеемся всякий раз, когда личность производит на нас впечатление вещи».<sup>[184]</sup> Первое из приведенных высказываний А. Бергсон возводит в разряд закона. Кто бы возражал, но, согласно его логики, личность предстает механистичной, а не элиминируется вовсе, т. е. маска не подменяет лица, а лишь на мгновение прикрывает. У Д. Хармса действует сформулированный Бергсоном закон, но принципиально меняется его смысловое качество, всякое внешнее действие человека обнаруживает свою неорганичность, искусственность, а снятие этих «масок» обнаруживает полное отсутствие

---

<sup>183</sup> Бергсон А. Смех М., 1992 С.26.

<sup>184</sup> Там же. С.42.

личности под ними (см., например, первый случай из одноименного цикла «Голубая тетрадь № 10 /i, 257/»).

«Оголение» человека, у которого могут отваливаться или отрываться руки, ноги, уши и т. д., не вызывает ни боли, ни страдания, ни соболезнования, так как человек изначально лишен качества духовно-соматической монады («Вываливающиеся старухи», «Столяр Кушаков», «Суд Линча». «История сдыгр аппр», «Разница в росте мужа и жены» и др.). Д. Хармс не просто переносит акцент с духовного на телесное в человеке — сам феномен человека для него сугубо веществен, внешен и составлен из **случайных** частей. В силу этого какая-либо коммуникативность между такими «конгломератами элементов» невозможна, разве только на уровне лишенной смысла и цели уничтожающей агрессии. Да еще и секса, о чем ниже. «Когда я вижу человека, мне хочется ударить его по морде» (2, с. 101), — пишет Д. Хармс с последующей «роскошной» реализацией такого «сюжета». Смешно считать это «исповедальным» признанием, но сам принцип агрессивной деструкции высказан здесь с «большевистской прямоотой». Более того, идиоматическое расхожее выражение про «морду» Хармс использует буквально, потому что по лицу (сиречь, по личности) ударить нельзя, так как а) личность (лицо) есть духовно-сущностная характеристика и б) ее у человека просто нет. В этом смысле совершенно очарователен задорно-циничный «случай» 1934 г., который приводим целиком (2, с.65):

«Ольга Форш подошла к Алексею Толстому и что-то сделала.



Алексей Толстой тоже что-то сделал.

Тут Константин Федин и Валентин Стенич выскочили на двор и принялись разыскивать подходящий камень. Камня они не нашли, но нашли лопату. Этой лопатой Константин Федин съездил Ольгу Форш по морде.

Тогда Алексей Толстой разделся голым и, выйдя на Фонтанку, стал ржать по-лошадиному. Все говорили: „Вот ржет крупный современный писатель“. И никто Алексея Толстого не тронул».

Формула «что-то сделал/а/» демонстрирует отсутствие сознательного целеполагания в действии, что усиливается введением еще двух персонажей, ввязывающихся в «действие». Причем что «Федин», что «Стенич» совершенно произвольно и без натуги меняют объект поиска (камень на лопату), поскольку объект этот важен лишь как средство агрессии. Априорный, культурно-устойчивый мотив мужского благородства по отношению к женщине снимается через адекватность действия (что-то сделала — сделал) и внутри вполне изолированного от всякого априоризма «случая» не требует реализации, поэтому — «по морде». Голый и ржущий «Алексей Толстой» остается «не тронутым», так как его защищает маска «крупный современный писатель», которая не столько атрибутивно принадлежит ему, сколько оказывается отделенной от личности внешней характеристикой («все говорили»).

Насилие, как видим (а примеров тому у Хармса — тьма), служат наиболее выразительным средством демонстрации деконструктивной тенденции в отношении к человеку. Сверх того, Хармс не идет по кубистскому

пути аналитического «распластывания» объекта (и человека в том числе: на составляющие его элементы (его и только его! — отсюда и опознаваемая сохраняемость объекта в кубизме), поскольку {элемент} всегда включен в систему или хотя бы хранит о ней память (ср., например, гениальные «Этюды рук» Теофиля Готье из сборника «Эмали и амеи»). Элемент занимает свое место в структурной иерархии — у Хармса элемент заменен «частью», а иерархия как и структура, отменена. Примеров тому множество, в частности уморительно дурашливое стихотворение 1931 г. «Человек устроен из трех частей...» (1, с. 104). Заданная вначале установка на систематизацию провокационно-комична, и здесь обращает на себя внимание грамматический пассив («устроен»), предваряющий неудачу выявления и описания данного «устройства». Устойчивый во всех трех строфах рефрен (стихи 4–5: «Хэу-ля-ля./ дрю м - дрю м - ту - ту!») даёт резкий сбой квазианалитического зачина. Дедуктивно заданная в первом стихе «трехчастная» структура «человека» подтверждается в тексте сугубо конструктивно, что не имеет к собственно содержательной стороне ровно никакого отношения: во-первых, три строфы, во-вторых, в каждой из них тоекратный повтор заключительного полистишия начального стиха («Человек устроен из трех частей,/ из трех частей,/ из трех частей...» и т. п.). Вторая строфа, казалось бы, если не в видовом, то хоть в родовом плане означает эти «три части»: «Борода и глаз, и пятнадцать рук...» — причем нефункциональной бороде и пассивно-созерцательному глазу (одному!) противопоставлено гипертрофированное обилие активного начала — рук (15!). Пока еще — ничего особенного; с таким мы встречались и у футуристов, и у

кубистов, и у сюрреалистов. Дальше — интереснее, в третьей строфе «пятнадцать рук», сосчитанные поштучно, превращаются в «штуки», не сводимые к дистинктивной дефиниции: «Пятнадцать штук, да не рук». Таким образом, трехчастная структура разваливается, а вычленяемость какой-либо структуры вообще не представляется возможной. Ликующе утверждающая себя антирациональность зафиксирована в единственном последовательно устойчивом элементе стихотворения — рефрене.

Человеку, как конгломерату «штук», в этой логике, естественно, может недоставать каких-либо «частей», и, наоборот, к нему может прирасти «штука», скажем, неорганического происхождения. В стихотворении «Халдеев, Налдеев и Пепермалдеев...» (1, с. 190) последний персонаж, как известно, «гуляет» «с ключом на носу». Ну и что? — в детских народных нескладушках бывает и почище, а Сальвадор Дали свою любимую Gala изобразил с самолетом на носу (1934). Но цель Хармса — своеобразна. В минуту страха «Халдеев подпрыгнул, Налдеев согнулся, / а Пепермалдеев схватился за ключ». Чисто физиологическая реакция на раздражитель обнажает **телесную атрибутивность** этого «ключа». В одном из текстов Хармса (2, с. 28–29) «Христофор Колумб засунул в нашу кухарку велосипед», и она срослась с этим «инородным элементом». Кстати, этот же текст заканчивается тем, что «выходит Колбасный человек».

У Даниила Хармса обращает на себя внимание избыточная именованность персонажей. Показательно, что многие имена имеют карнавалено-масочный квазирусский, еврейский или немецкий характер (Мясов, Пакин, Ракукин, Ка(!)маров, Пепермалдеев, Шустерлинг и

др.). Будучи субститутом человека, имя произвольно прилепляется к его носителю, которого вполне может и оставить. В тексте «Юрий Владимиров физкультурник» (2, с. 22–23) обозначенный в заглавии человек оказывается «Иваном Сергеевичем»; «Жуковский» элементарно превращается в «Жукова» (1, с.290) и т. д. То же касается и Имени с большой буквы, поскольку у Д. Хармса фиксируется разрыв между ним и его носителем (имена Пушкина, Гоголя, Микеланджело, Колумба и др. живут совершенно независимо от их конкретно-исторических «двойников»). Здесь возникает мощный семантический сдвиг, устраняется граница между человеком живым и человеком литературным, поскольку имя (допустим, тот же Пушкин) как некая «вещь», «часть» может прилепляться к чему угодно — как ключ к носу Пепермалдеева. Метаморфозы имен и людей лишены какой-либо телеологии, что очередной раз подтверждает последовательную деструктивность Даниила Хармса.

Единственной сферой, которая является более или менее устойчивой в метаморфичном мире Хармса, оказывается секс. Сексуальность становится для писателя, во-первых, моментом самоидентификации человека, во-вторых, — вне разума и смысла (что важно!) лежащей коммуникативной энергией. Художественный опыт Хармса в этом отношении тем разительней, что в его творчестве homo sexualis выступает в явно отмеченных двух крайних ипостасях: сексуальная машина и сексуальный мечтатель. Эти резко означенные ипостаси не оставляют возможности для «промежуточного» (любовного, эротического и т. д.) толкования данной тематики.

Здесь Хармс уходит, пожалуй, дальше всех от устойчивой асексуальной традиции, которая утверждалась в русской литературе XIX в., а так называемый «эротизм» начала XX в. был лишь ее продолжением.

В асексуальной русской культуре, естественно, существовала сильная порнографическая девиация, что продемонстрировали в свое время и И. С. Барков с множеством полуанонимных подражателей, и А. Н. Афанасьев в сборнике «Заветные сказки» и о чем писал, в частности, В. В. Ерофеев.<sup>[185]</sup> В начале XX в. эта девиация была «олитературена», например, М. А. Кузминым,<sup>[186]</sup> частыми гостями которого в 1930-е гг., между прочим, были А. Введенский и Д. Хармс.<sup>[187]</sup>

Проблема пола, проникшая в русскую литературу и публицистику в конце XIX-начале XX в., не изменила кардинальным образом устойчивую традицию, в которой асексуальность поддерживалась утверждением греховности и «сатанизма» сексуального начала. Апология пола, начинающаяся, пожалуй, с В. С. Соловьева и поддержанная В.В Розановым, Н. А. Бердяевым, А. Белым и т. д., строилась на следующих основаниях:<sup>[188]</sup> а) дуализм «низкого», «животного» (т. е. секса) и высокого, духовного (т. е.

---

<sup>185</sup> Ерофеев В. В. Сочинения. В 3 т. М., 1996. Т.2. С. 251–278.

<sup>186</sup> Кузмин М. А... Занавешенные картинки. Печка в бане // Эрос. Россия. Серебряный век. М., 1992. С. 160–171.

<sup>187</sup> Мейлах М. Предисловие // Введенский А. И. Указ. соч. Т. 1. С. 12–13.

<sup>188</sup> Текстов огромное количество. Для краткости рекомендую компендиум: Русский эрос или философия любви в России М., 1991.

любви); б) неизбежность секса как способа воспроизводства; в) традиционное христианское понимание святости ребенка и отсюда — оправдание коитуса при условии что он одухотворен любовью и движим исключительно семейными целями (пока, как видим, ничего существенно нового по сравнению с общей установкой XIX в.; знаменательно, в частности, что такой «специалист» по вопросам пола, как В. В. Розанов, писал об «отвратительном виде» человеческих половых органов<sup>[189]</sup> (кстати, вторя А. Шопенгауэру), чем ясно ставил предел эстетизации секса, г) в то же время сфера любви с ее интимностью мыслилась как «высший расцвет индивидуальной жизни» (В. Соловьев),<sup>[190]</sup> что намечало подступы к теме: любовь и свобода; д) собственно эротика в ее репрезентативно созерцательном качестве связывалась с красотой и воспринималась как источник творчества (Н. Бердяев),<sup>[191]</sup> однако будучи отделенной от сексуальности. Таким образом, религия, физиология, семья и эстетика выступали и как стимулы, и как цели трансформации собственно сексуальности.

Что же происходит у «советского» писателя Даниила Хармса? Деконструкция человека, о которой мы вели речь, не отнимает сексуальности: в то же время Хармс с достаточной последовательностью пользуется критерием сексуальности для выделения двух групп людей: одну из них составляют мужчины и женщины, в другую входят дети, старухи и просто «человек», как правило наделенный властной функциональностью.

---

<sup>189</sup> Там же. С.411.

<sup>190</sup> Там же. С. 28.

<sup>191</sup> Там же. С. 11.

Вторая группа с ее подчеркнутой асексуальностью вызывает постоянно прокламируемую ненависть Д. Хармса. Более того, «старуха» и «человек» являются агрессивной помехой в сексуальном поведении личности. Так, в «случае» «Помеха» (1940) (2, с. 110–112) эротическая «игра» Пронина и Ирины Мазер прерывается безымянным «человеком в черном пальто», а причиной ареста персонажей становится их личностное начало, проявляющееся в сексуальном поведении. Мы вольны вчитывать в этот текст сколь угодно исторически обоснованное социальное содержание, но дело-то в том, что у Хармса в непримиримой оппозиции оказываются человек сексуальный (= личность, индивидуум) и человек асексуальный (= безликая агрессивная функциональность).

Чрезвычайно знаменателен эпизод из повести «Старуха» (1939), включающий диалог между повествователем и «дамочкой». Существенность этого эпизода подчеркнута тем, что диалог предваряется незакавыченной фразой: «И между нами происходит следующий разговор», — тогда как именно эта фраза (с заменой «нами» на «ними») вынесена в эпиграф, принадлежащий перу К. Гамсуна.

Разговор между «я» и «она», инициатором которого, кстати, явилась «дамочка», строится на основании взаимного тяготения. Стоит обратить внимание на следующий момент в эпизоде (1, с.303):

Она: Вы любите пиво?

Я: Нет, больше люблю водку.

Она: Я тоже люблю водку.

Я: Вы любите водку? Как это хорошо! Я хотел бы когда-нибудь с вами вместе выпить.

Она: И я тоже хотела бы выпить с вами водки.

«Пиво» («Я иногда ем в пивной») — знак социализированного доведения, тогда как «водка» — индивидуального пристрастия («люблю»). Обращает на себя внимание и то, что «любовь к водке» устойчиво порочна с точки зрения безликого (!) общественного мнения. Через этот комически сниженный мотив индивидуальное отчуждается от социального. Кроме того, «водка» как объединяющее персонажей начало предельно упрощает их взаимопонимание, становясь поводом к сближению:

Я: Что вы скажете, если нам сейчас купить водку, пойти пить ко мне. Я живу тут рядом.

Она (задорно): Ну что ж, я согласна.

Беспрпятственность сближения осложняется тем, что герой вспоминает о мертвой старухе у него в комнате и робко ретируется. Безымянная «дамочка», являясь абстрактным воплощением женского сексуального начала (здесь еще и очевиден мотив снижения романтической «любвонной» модели), оказывается в оппозиции столь же безымянной старухе — роковому, довлеющему субституту жизни, свободы, любви и т. д. Властно-подавляющее начало в старухе (1, с. 298–299) вплоть до ее «демонстративной» смерти подчиняет себе существование героя, поработчая его личность, и даже гиньольное избиение трупа лишь подчеркивает бессилие «я» в попытке противопоставить мертвому (во всех



смыслах) и бесполому началу какую-либо утвердительную энергию личностного существования.

В этой группе, где представлены мужчины и женщины, Хармс выделяет вполне тривиальные подгруппы. Писатель исключает мотив любви во взаимоотношениях между «подгруппами». Хармс демонстрирует достаточную меру изолированности «подгрупп» друг от друга. Секс оказывается сугубо игровым, внешним мотивом, соединяющим мужчину и женщину, причем если первый представляет собой «сексуального мечтателя» по преимуществу, то вторая — «сексуальную машину». Отсюда — закон «игры» будет включать в себя соблазнение, вожделение и проигрыш, который становится результатом либо вторжения помехи (о чем — выше), либо несовместимости целей. Поэтому Хармс снимает не только мотив любви, но и даже физиологической удовлетворенности. Здесь он вполне логичен, поскольку его художественный мир сопротивляется всякой антитезе деконструкции. Сексуальность хармсовских персонажей обладает качеством, «вещной» отделенности от человека (что вполне закономерно в системе писателя), но она властно воздействует на сознание и поведение. Соблазнение (т. е. активное начало) является прерогативой женщины, а точнее, женских «половых органов». Сама процессуальность соблазнения снимается Хармсом, что вполне логично, поскольку писателю важнее давать положения («случаи»), чем действия. Таким образом, эротическая процессуальность замещается порнографической данностью. Определенно можно сказать, что Хармс — вполне порнографический писатель, и это подтверждается многими его текстами («Обезоруженный...», «Теперь я расскажу, как я

родился..», «Я не стал затыкать ушей...», «Лекция», «Сладострастная торговка» и др.). Здесь важен акцент на том, что женских «половых приборов части» (1, с.225) механически вызывают примитивную физиологическую реакцию. Мотив женской наготы напрочь лишен у Хармса эстетико-эротической созерцательности; в нем присутствует эскалация физиологизма, вплоть до запаха (1, с. 224–225; 2, с.107; 2, с. 123–124, 2, с. 129 и др.). Агрессивная физиологичность женского сексуального начала актуализирует и обособляет то, что Бахтин застенчиво называл «телесным низом». У Хармса эта область является объектом ненависти со стороны бесполой группы (см., например, «Фома Бобов и его супруга», 2, с. 165–167) или же вожделения со стороны мужчин. Однако мужчине отведена роль пассивного мечтателя и созерцателя либо комической жертвы. В этой роли мужчина жалок и смешон, поскольку, имея властную претензию, не в силах ее реализовать («Сладострастная торговка», «Обезоруженный или неудавшаяся любовь», «Личное переживание одного музыканта» и др.). Знаменателен фрагмент из «Пяти неоконченных повествований» (2, с. 91–92), где «четыре любителя гарема», с одной стороны, вполне скабрёзно «рассуждали о гаремной жизни», а с другой, — не нуждаясь в реализации этих рассуждений, довольствовались безудержной и грязной пьянкой. Кстати, если в женской сексуальности, по Хармсу, доминирует «телесный низ», то в мужской — «телесный верх», отсюда — комический разрыв между вожделением (вполне «головным») и его осуществлением. Так, в уже упоминавшемся «Обезоруженном...» (2, с.66) Лев Маркович, вожделеющий безымянную и вполне абстрактную даму, страстно добивается ее, но в

кульминационный момент не может найти «инструмента». В уморительно-непристойной «Лекции» (2. с. 107–108) «теоретик» Пушкив вдохновенно «моделирует» женщину, выделяя ее механичность («станок любви») и нижнетелесный физиологизм (цитаты упускаю). Каждая из формулировок Пушкива сопровождается ударами «по морде...», сыплющимися на него из безличной, «нейтральной» зоны («стукнули», «трахнули», «получил», «ударили»). И чем энергичнее «теоретизирование» переходит в вожделение, тем интенсивнее гиньольное насилие. Искусственно сконструированная модель женщины, как и реально терпящий поражение «конструктор»-мужчина демонстрируют невозможность органического единения между людьми. Самая мощная, естественная и непосредственная человеческая энергия — сексуальная, не находя своего воплощения, терпит крах в попытке утвердить хотя бы природное устойчивое начало в деконструированном человеческом мире Даниила Хармса. Этот мир кончается не «взрывом» и не «всхлипом» (как в «Полых людях» у Т. С. Элиота), а безостаточным и безэмоциональным превращением в Ничто.

Писатель оказался, наверное, самым последовательным из талантливых авангардистов и довел названные в начале статьи тенденции до конца (в том числе и логического).

# **Р. А. Ткачева.**

## **Пространство рассказа**

### **А. П. Чехова «Дом с мезонином»**

## **г. Тверь**

Литературно-художественное произведение, «являющееся определенной моделью мира»,<sup>[192]</sup> — это язык, на котором автор говорит с читателем. Приблизиться к автору, его миропониманию и мироощущению — сложная, но важная и интересная задача. Один из путей её решения — реконструкция авторского ощущения пространства, так как пространство — один из фундаментальных параметров, без которых не может существовать представление человека о мире. Решить эту задачу можно двумя путями. Первый путь достаточно разработан: описание художественного пространства произведения, реализованного в предметах, деталях, сюжетном движении.<sup>[193]</sup> Второй путь только намечен и требует основательной проверки: это реконструкция авторского

---

<sup>192</sup> Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 65.

<sup>193</sup> Примером такой реконструкции могут быть известные работы Ю. М. Лотмана «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя» и «Заметки о художественном пространстве» (Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 т. Таллинн. 1992. Т. 1).

ощущения пространства по частотному словарю предлогов с пространственным значением. Методика работы в самом общем виде такова: создается частотный словарь контекстуальных значений пространственных предлогов данного текста. Структуру этого функционального тезауруса можно интерпретировать как отражения авторского ощущения пространства.<sup>[194]</sup>

В статье мы попытаемся реконструировать не только авторское чувствование пространства, но и пространство отдельных персонажей.

Для анализа мы взяли рассказ А. П. Чехова «Дом с мезонином». Был составлен функциональный тезаурус пространственных предлогов (см. Приложение). Выделены четыре основных дискурса: автор, Лидия, художник, Женя. Анализ дискурса автора (т. е. реконструкция непосредственно выраженного в дискурсе авторского ощущения пространства) показывает, что это пространство достаточно замкнутое (предлоги, означающие местоположение или действие *внутри, в пределах чего-либо*, составляют 33,5 % от общего количества предлогов). Статика и динамика (пространство, обозначенное местоположением объектов, и пространство развертывающееся) уравновешены (количество предлогов со значением *местоположение и движение* — 101: 126). Это достаточно «устойчивое» пространство, потому что отчетливо выражена горизонтальная поверхность (предлоги со значением *местоположение на* и *движение по поверхности* составляют 10 % от общего количества).

---

<sup>194</sup> Фоменко И. В. Служебные слова как возможность реконструкции авторского мироощущения // Литературный текст: проблемы и методы исследования Тверь, 1994 С 4.

Объекты расположены и движутся в определенной близости друг от друга (около 10 % предлогов указывают на степень близости). Движение преимущественно целенаправлено (около 43 % всех предлогов движения).

Пространство четко сориентировано по вертикали и горизонта и. Хотя на фоне четко выраженной горизонтали *верх* и *низ* только маркированы (3:1), они делают пространство «объемным». Границы тоже только маркированы (2,6 % предлогов), но они придают пространству завершенность. В центре этого пространства — человек с его «антропоморфными» ориентирами: *вперед*, *сзади*, *наверху*.

Реконструкция чувствования пространства героями показала, во-первых, что герои имеют самостоятельные пространства, наделенные всеми необходимыми параметрами, во-вторых, каждому персонажу присуще свое ощущение пространства. Характеризуя эти особенности, мы будем сравнивать пространственные ощущения персонажей, чтобы выяснить, какое из них ближе к авторскому, т. е. кто из персонажей ближе к автору по мироощущению.

Начнем с *пространства Лидии*. Самым отличительным его свойством является отсутствие указания на границы: в нем нет движения за границу, нет ее преодоления, нет ничего что было бы расположено за границей. Нет в нем и «абсолютного» верха или низа, что снимает представление о нем как об объемном и говорит о его плоскостной «двухмерной» природе.

*Пространство в ощущении художника* отличается от пространства автора в первую очередь своей динамичностью: количество предлогов со значением

движения в 2,5 больше, чем со значением местоположения. Второй особенностью этого пространства является сбалансированность движения «вовнутрь» и «изнутри наружу» (11,1 %: 12,3 %). Это позволяет предположить некоторую индифферентность героя в отношении направления движения в пространстве или нравственно-этической оценки. Граница маркирована как возможность ее пересечения («через»-1). Наличие «абсолютного» верха и низа при хорошо выраженной горизонтали позволяет представить это пространство объемным, как и пространство автора.

*Пространство в ощущении Жени*, как никакое другое, близко к пространственным ощущениям автора по всем основным параметрам: сбалансированность статики и динамики — 16: 20 (а у автора 101: 126), движение «изнутри наружу» — 8,3 % (9,7 % у автора), движение «вовнутрь» — 5,6 % (5,7 % у автора), местоположение объекта «внутри» — 25 % (27,7 % у автора) доля горизонтали — 11,1 % (10 % у автора). Наконец, это пространство имеет «абсолютный» верх, границу, маркированную движением «за пределы». Таким образом, структура пространственного мирочувствования Жени почти полностью совпадает со структурой мирочувствования автора.

Это дает нам основание предположить, что в образе Жени в определенной степени воплотилось чеховское мирочувствование, тогда как ощущения пространства Лидии и художника далеки от авторского.

То что персонажи имеют ярко выраженные индивидуальные пространственные ощущения, позволяет рассмотреть и семиотику пространства этих персонажей.

Напомним, что Лидия ощущает свое пространство как плоское, необъемное и граница в нем никак не маркирована. В связи с этим обращают на себя внимание такие «подпространства», связанные с интересами Лидии или ее пребыванием, как уезд, земство, имение, деревня, школа. В рассказе они фигурируют или как ландшафт (деревня), или как административная единица и поэтому воспринимаются как пространства плоскостные. Каждое из них, начиная со школы, последовательно включается в предыдущее (школа в деревне, деревня в имении, имение в земстве, земство в уезде), образуя систему увеличивающихся кругов, наподобие кругов паутины. Границей ее пространства можно считать границы уезда (судьба уезда ее очень беспокоит, и она без конца говорит о Балагине, «который забрал в свои руки весь уезд»)<sup>[195]</sup> Лидия (в рамках времени рассказа) никогда не покидала уезда, даже спустя много лет она, по словам Белокурова, «жила по-прежнему в Шелковке» (с. 107). Поэтому частотный словарь предлогов и не отметил наличия границ в пространстве Лидии: это пространство для нее исчерпывающее и другого не существует. Тему круга в семиотическом пространстве Лидии продолжает такая деталь, как зонтик, под которым она «часто уходила в деревню с непокрытой головой» (с. 93), и ее замечание о том, что «ей удалось собрать около себя кружок симпатичных ей людей» (с. 104). Все это позволяет соотнести с образом Лидии очень важную, на наш взгляд, деталь пейзажа, подмеченную взглядом художника-рассказчика в усадьбе Волчаниновых: «высоко на вершинах кое-где дрожал яркий золотой свет

---

<sup>195</sup> Чехов А. П. Собрание сочинений М., 1956. Т. 8. С. 97 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страниц).



и переливался радугой в сетях паука» (с. 90). Сеть паука, плоская, круглая, с концентрически расположенными нитями, легко встает в один ряд сопутствующих образу Лидии деталей-кругов. Паутина — вот знак пространства Лидии. Но тогда по ассоциации возникает и другое сравнение Лидии — «паук»? Так художественное пространство рассказа изобличает в «замечательном человеке», как говорят о ней Женя и мать, в «красивой, неизменно строгой девушке», ради которой «можно истоптать, как в сказке, железные башмаки» (как о ней отзывается художник), «ограниченность, эгоизм и хищническую породу».

*Художник*, от лица которого ведется повествование, в рассказе своего реального пространства не имеет: в доме Белокурова и Волчаниновых он только гость. *Его пространство* — это мир «чудесной, очаровательной» природы с «деревьями, полями, туманами, зарею», которой он хочет «владеть» вместе со своей «маленькой королевой» (с. 105) Мисюсь. Этот мир безграничен, объемен. Поэтому в частотном словаре предлогов художника присутствуют и «абсолютный» верх, и «абсолютный» низ. Границы в этом мире условны, и художник, не колеблясь, их преодолевает: в усадьбу Волчаниновых он попадает, «легко» перелезая через изгородь, его не пугают «сплошные стены» мрачных аллей. Поэтому в ощущении пространства художником граница отмечена только предлогом «через» и нет значения «за». Художник много ездит, путешествует: «до позднего вечера бродил где-нибудь», то уезжает в Петербург, то едет в Крым. Он «бродяга». Это и объясняет, почему в его частотном словаре динамика в 2,5 раза превышает статику. Но при всей динамичности этому герою свойственно созерцательное, пассивное

отношение к жизни. Это выражается не только в его «постоянной праздности» и в том, что он «не делал решительно ничего» («по целым часам я смотрел в свои окна на небо, на птиц на аллее, читал все, что привозили мне с почты, спал» — с.89), но и в его нарочито отстраненном, нейтральном отношении к общественной и нравственно-этической стороне жизни. Он порицает теорию «малых дел» Лидии и высказывает свою точку зрения на устройство разумной, гармоничной жизни, но сам остается в стороне от того и другого. На все, что происходит в усадьбе Волчаниновых, он смотрит только глазами художника-наблюдателя. Не случайно, в деталях описав лицемерное вздорное поведение Лидии («торопясь и громко разговаривая, она приняла двух-трех больных, потом с деловым, озабоченным видом ходила по комнатам, отворяя то один шкаф, то другой, уходила в мезонин, ее долго искали и звали обедать, и пришла она, когда мы уже съели суп»), он делает вывод: «все эти мелкие подробности я очень люблю» (с. 96).

Созерцательность, бездеятельность отнимают у художника способность бороться и за идеалы, и за счастье. Потеряв Мисюсь, он «ушел из усадьбы той же дорогой, какой пришел сюда в первый раз, только в обратном порядке» (с. 106). Он как бы вернулся назад, в исходное положение и состояние: «трезвое будничное настроение овладело» им, «и по-прежнему стало скучно жить» (с. 107). Последнее, что слышал художник в усадьбе, — это голос Лидии, три раза повторивший с расстановкой фразу: «Вороне где-то бог послал кусочек сыру...» (с. 107). Художник проворонил свое счастье, прошел мимо него (все четыре предлога «мимо» в рассказе характеризуют его движение). Чехов говорил, что большинство несчастий происходит не оттого, что

люди совершают неправильные поступки, а оттого, что они не совершают никаких поступков. Это неумение совершать поступки, нравственная «бесчувственность» выразилась в пространственном мироощущении художника сбалансированностью движения «вовнутрь» и «изнутри наружу». Есть только видимость движения, видимость жизни. Поэтому художнику «было жаль своей жизни, которая протекала быстро и неинтересно», и хотелось «вырвать из своей груди сердце, которое стало... таким тяжелым» (с. 93).

*Женя*, как и другие герои рассказа Чехова, живет в своем особом мире, который имеет в рассказе *свое художественно-пространственное выражение*. Этот мир не так реален и конкретен, как мир Лидии или художника: книги, которые с утра до вечера читает Женя, «с жадностью глядя на них» (с.94); все непонятное и чудесное, что происходит в их усадьбе, загоревшаяся в людской сажа, огромная рыба, пойманная работником в пруду, или чудесное исцеление хромой Пелагеи: разговоры с художником «о Боге, о вечной жизни, о чудесном» и ожидание, что он введет ее «в область вечного и прекрасного, в этот высший свет, в котором, по ее мнению, был своим человеком» (с. 95). В доме Жене не случайно отведен мезонин, верхняя часть дома, а в окнах мезонина часто горит свет. Соотнесенность света и Жени закреплена и в воспоминаниях художника: «Я уже начинаю забывать про дом с мезонином, и лишь изредка... вдруг ни с того ни с сего припомнится мне то зеленый огонь в окне, то звук моих шагов, раздававшихся ночью в поле» (с. 107). В частотном словаре пространственных предлогов этот высший свет ее художественного пространства выразился наличием «абсолютного» верха (без

«абсолютного» низа). Реальный мир усадьбы Женя воспринимает как скучный, обыденный и даже враждебный для себя: уходя в «свое нравственное пространство»,<sup>[196]</sup> она старается отгородиться, спрятаться (но от кого?). Женя и мать обожают друг друга. Когда одна уходит в сад, то другая уже стоит на террасе и, глядя на деревья, окликает: «Ау, Женя!» или «Мамочка, где ты?» (с. 96). Значит, когда Женя читает, «сидя в глубоком кресле», или «прячется с книгой в липовой алее», или идет «за ворота в поле» (с. 94), она прячется от Лиды?

Устремленность Жени в другой мир из мира обыденности пространственно передается частым движением к воротам и местоположением у ворот: «у белых каменных ворот... у старинных крепких ворот со львами стояли две девушки» (с. 90); «у ворот со львами стояла Женя» (с. 104); «она шла за ворота в поле» (с. 94); «Нас до ворот провожала Женя» (с. 97); «Она побежала к воротам» (с. 105). Частотный словарь предлогов отразил эту особенность художественного пространства Жени преобладанием центробежного движения над центростремительным. Ворота в ее пространстве олицетворяют и крепость границы усадьбы, и — одновременно — ее разомкнутость, возможность движения за ее пределы: они «вели со двора в поле» (с. 90). Но почему Женя не покидает усадьбу, если тяготится жизнью в ней? Что или кто ее удерживает?

Ждать, что сами героини скажут об этом, было бы наивно: это «прекрасная интеллигентная семья» (с. 93), где никто не заметит пролитого на скатерть соуса, никто

---

<sup>196</sup> Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 281.

вслух не изобличит эгоизма и черствости. Художник тоже ничего не сможет объяснить нам: в силу своей созерцательности он не понимает глубины разворачивающейся на его глазах драмы. Ответ на вопрос нужно искать у самого Чехова. А он в рассказе выделил два пространственных образа-символа: сеть паука, в которой «дрожал яркий золотой свет», и крест на высокой узкой колокольне, который «горел... отражая в себе заходившее солнце» (с. 90). И если первый, как мы уже говорили, адресует нас к деспотической роли Лидии в семье, то второй говорит о смирении Жени и матери перед судьбой, непотворению ей. «Мамочка, все зависит от воли Божией», — говорит «как бы про себя» (с. 97) Женя. Заметим, что и здесь световые пятна пространства опять связываются с образом Жени. И когда Женя и мама по воле Лидии покидают усадьбу, они только меняют местоположение, которым и не дорожили, но остаются все в том же пространстве, определенном нравственно-этическими границами. Вероятно, поэтому в частотном словаре Жени возможность движения за границу только маркирована и доминирует значение «местоположение внутри, в пределах чего-либо».

Все это позволяет говорить о том, что возможно реконструировать не только художественное пространство персонажа, но и его ощущение пространства. Их сопоставление в пределах дискурса может значительно уточнить представление о герое, а сопоставление дискурсов позволяет актуализировать важные дополнительные смыслы.

## **Приложение**

Значение предлогов	Автор		Лидия		Художник		Женя	
	Кол-во предлогов	Частотность	Кол-во предлогов	Частотность	Кол-во предлогов	Частотность	Кол-во предлогов	Частотность
Местоположение внутри чего-либо	63	33,5 %	11	40,6 %	12	21%	9	27,8 %
Действие внутри чего-либо	13		2		5		1	
Действие направленное к объекту, на объект	44	19,4 %	6	18,8 %	20	24,7 %	6	16,7 %
Местоположение в определенной степени близости	9		2		2		3	
Действие в определённой степени близости	13	9,7 %	2	12,5	8	12,3 %	3	16,7 %
Местонахождение на поверхности чего-либо	16		—	6,3 %	6	11,1%	2	11,1 %
Движение на поверхности чего-либо	7		2		3		2	
Движение изнутри наружу	22	9,7 %	3	9,4 %	10	12,3 %	2	8,3 %
Движение вовнутрь	13	5,7 %	1	3,1 %	9	11,1 %	3	5,6 %
Местоположение наверху объекта	2		1		—		1	
Действие, направленное на верх объекта (наверху объекта)	7	4,2 %	—	31 %	—	—	—	2,8 %

■

Значение предлогов	Автор		Лидия		Художник		Женя	
	Кол-во предлогов	Частотность	Кол-во предлогов	Частотность	Кол-во предлогов	Частотность	Кол-во предлогов	Частотность
Местоположение под объектом	4	1,8 %	1	3,1 %	2	2,5 %	—	—
Местоположение впереди/сзади объекта	4	1,8 %	1	3,1 %	1	1,2 %	1	2,8 %
Местоположение за границей	2		—		—		—	
Движение за границу	2		—		—		2	
Преодоление границы	1	2,6 %	—	—	1	1,2 %	—	5,6 %
Разомкнутость границ	1		—		—		—	
«Абсолютный» верх	1							
Действие, направленное на «абсолютный» верх	2	1,8 %	—	—	1	2,5 %	1	2,8 %
Действие, направленное на «абсолютный» низ	1		—		1		—	
Предлоги со значением «местоположение»	101		16		23		16	
Предлоги со значением «движение»	126		16		58		20	
Всего	227	100 %	32	100 %	81	100 %	36	100 %

■

# Публикации

## **Х. Баран, Е. В. Душечкина. Страница из истории славяноведения. Письмо С. И. Карцевского И. И. Мещанинову**

Труды профессора Женевского университета Сергея Иосифовича Карцевского (1884–1955), специалиста по русской грамматике и члена Пражского лингвистического кружка, хорошо известны среди лингвистов. В истории российского языкознания его имя связано с проникновением идей Ф. де Соссюра в московские филологические круги. Как писал Р. О. Якобсон, «Карцевский стал апостолом Соссюровской школы. Он был первым, кто в 1917–1919 гг. во время непродолжительного приезда в Россию заразил молодое поколение московских языковедов „Курсом общей лингвистики“ и применил его положения к изучению современного русского языка».<sup>[197]</sup> В 1920-е гг. Карцевский, став одним из инициаторов Пражского лингвистического кружка, внес ценный вклад в развитие структурализма: уже в первом выпуске трудов этого научного коллектива появилась одна из самых влиятельных его работ, посвященная асимметрическому дуализму лингвистического знака, которая до настоящей

---

<sup>197</sup> Jakobson R. Serge Karcevski (August 28, 1884-November 7, 1955) // Cahiers Ferdinand de Saussure XIV. 1956. P. 10.

времени не утратила своего научного значения.<sup>[198]</sup> Американский теоретик литературы П. Стайнер, полемизируя с Ж. Дерридой по поводу продуктивности семиотических идей, указывает на актуальность разработанной Карцевским асимметрической модели языка, представляющей собой «попытку сбалансировать сходство и отличие, присутствие и отсутствие, идентичность и разность», полагая, что именно эта диалектичность во взгляде на язык и определяет перспективность использования данной модели в современной гуманитарной науке.<sup>[199]</sup>

Однако биография этого талантливого ученого (а в молодости — подающею надежды прозаика, на которого обратил внимание М. Горький) до сих пор остается за пределами истории славяноведения. По сути дела, основными источниками сведений о жизни Карцевского являются несколько коротких биографических очерков,<sup>[200]</sup> а также безукоризненный по форме и содержанию некролог, написанный Р. О. Якобсоном, который был охарактеризован Вяч. Вс. Ивановым как «стихотворение в прозе».<sup>[201]</sup>

---

<sup>198</sup> См.: Karcevskij S. Du dualisme asymetrique du signe linguistique // Travaux du Cercle linguistique de Prague. 1929. Т. 1. Перевод см.: Карцевский С. Об асимметричном дуализме лингвистического знака // История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях. М., 1965. Ч. 2. С. 85–93.

<sup>199</sup> Steiner Peter. In Defense of Semiotics: The Dual Asymmetry of Cultural Signs // New Literary History. 1981. V.12, No. 3. P. 419.

<sup>200</sup> Stelling-Michaud S. Notice biographique // Cahiers Ferdinand de Saussure XIV. 1956. P. 5–7; Soloviev A. V. Serge Karcevski // Borgeaud Ch. Histoire de l'Universite de Geneve. Annexes. Historique des facultes et des instituts 1914–1956. Geneve, 1959. P. 106–108.

<sup>201</sup> Письмо от 7 окт. 1956 г/ (Institute Archives, Massachusetts Institute of



С. Карцевский, сын ветеринара и внук сельского священника, родился 28 августа 1884 г. в Тобольске. В молодости в течение нескольких лет он был школьным учителем, навсегда сохранив интерес к проблемам методики преподавания русского языка и литературы в школе, о чем свидетельствует серия его статей и рецензий в пражском педагогическом журнале «Русская школа за рубежом», выходившем в 1920-х гг., соредактором которого (совместно с С. Гессеном и В. Риганом) он являлся. Параллельно с работой в школе Карцевский сотрудничал в ряде периодических изданий, в которых печатал свои рассказы, свидетельствовавшие о его неординарных писательских способностях. И хотя впоследствии, как отмечает Якобсон, из двух конкурирующих талантов Карцевского — художественного и научного — победил последний, «в течение всей жизни его подход к языку и стиль, которым он писал о языке, нес на себе художественный отпечаток».<sup>[202]</sup> В 1906 г. за участие в политической деятельности Карцевский, состоявший в партии эсеров, был арестован. После освобождения в 1907 г. он эмигрировал в Швейцарию, где окончательно определилась его профессиональная судьба.

Именно в этот год пятидесятилетний Фердинанд де Соссюр впервые получил возможность прочесть в Женевском университете курс науки о языке, который до своей кончины в 1913 г. он повторил три раза. Мы не знаем наверняка, был ли Карцевский одним из немногих слушателей лекций Соссюра по общей лингвистике, по

---

Technology. MC 72, Box 42, Folder 30).

<sup>202</sup> Jakobson R. Op. cit. P. 10.

крайней мере, в списке студентов, записавшихся на этот курс, его фамилия не числится. Скорее всего, из соссюрских курсов он посещал только санскрит. Идеи знаменитого лингвиста были усвоены им уже после смерти Соссюра, когда он попадал под сильное влияние Ш. Балли и А. Сешэ, которые не только пропагандировали лингвистические концепции своего учителя в преподавательской деятельности, но и, обработав записи его лекций, издали их в 1916 г. в виде отдельной книги. Основательную лингвистическую подготовку Карцевский получил у Балли и Сешэ, но, несмотря на это, именно Соссюра он всегда считал своим учителем и сразу же после выхода из печати «Курса общей лингвистики» задумал сделать перевод этого труда на русский язык. По неизвестным нам обстоятельствам его замысел осуществлен не был.

В марте 1917 г. Карцевский приехал в Россию, где, общаясь с членами Московского лингвистического кружка и участвуя в работе Диалектологической комиссии Академии наук, распространял информацию о соссюрской лингвистике и выступал как горячий сторонник его языковедческих идей. Он присутствовал, по крайней мере, на восьми заседаниях комиссии, выступал в прениях по докладам на «Синтаксических беседах», а в феврале 1918 г. прочитал доклад «Система русского глагола», из которого впоследствии выросла его докторская диссертация. Постоянными участниками этих научных мероприятий были представители разных поколений московской лингвистической школы, в том числе и будущие соратники Карцевского по Пражскому кружку (Якобсон, П. Г. Богатырев, Н. Н. Дурново).<sup>[203]</sup>

---

<sup>203</sup> См.: Из истории советского языкознания. Рукописные материалы

В 1920 г. Карцевский эмигрировал в Европу, вначале он преподавал в Страсбурге, а потом, с 1924 г., в Праге. В 1927 г. он защитил диссертацию и стал приват-доцентом, а в следующем году — charge de cours Женевского университета, с которым оказалась связанной вся его дальнейшая жизнь. Преподавательская деятельность Карцевского не ограничивалась только лингвистическими предметами (из которых первое место всегда занимал русский язык): ему приходилось также вести курсы по переводу и литературоведческие дисциплины. О литературных интересах ученого свидетельствует ряд статей в журнале «Русская школа за рубежом», а также оставшийся неосуществленным замысел книги о Л. Толстом. Наряду со службой в университете Карцевский вел в Женеве большую общественно-научную работу. В 1940 г. вместе с Балли и Сешэ он основал Женевское лингвистическое общество (его печатный орган «Cahiers Ferdinand de Saussure») и стал его вице-президентом. По его же инициативе был организован Институт славянских исследований.

Список опубликованных Карцевским филологических работ (установленный Р. О. Якобсоном) невелик: он насчитывает 49 наименований, среди которых значительное место занимают рецензии. Впрочем, к рецензированию ученый относился с не меньшей ответственностью и тщательностью, чем к разработке собственных научных проблем, нередко высказывая в этих обзорах свои лингвистические идеи. Излагая концепцию рецензируемой книги, он всегда стремился к предельной точности, опасаясь искажений

при передаче мысли автора и сетуя на необходимость соблюдать рамки краткого жанра отзыва. «Очень боюсь <...>, — пишет он Дурново о своей рецензии на книгу А. А. Шахматова „Синтаксис современного русского языка“, — что мне не удалось охватить все основное в труде Шахматова». «Труд этот, — возвращается он к той же теме в следующем письме, — является столь важным и богатым, что критику можно было бы сколько-нибудь исчерпать его содержание только в результате многомесячного изучения и в целом критическом сочинении. Я ограничился очень малым...». <sup>[204]</sup> На протяжении 1920-х — начала 1940-х гг. Карцевский опубликовал рецензии почти на все основные монографии по грамматике русского языка, изданные за этот период (А. М. Пешковского, В. Гиппиуса, М. Н. Петерсона, А. Мазона и др.).

Одна из главных работ Карцевского «Система русского глагола», как уже отмечалось, была начата еще в Москве. Это исследование гораздо шире заявленной в названии темы во введении к нему дается изложение взгляда ученого на язык как семиологическую систему и разбираются приемы лингвистического анализа. <sup>[205]</sup> Все последующие работы Карцевского — будь то развитие его мыслей о глаголе как грамматической категории, исследования фонологии и интонации, орфографии и синтаксиса — пронизаны его «основной творческой идеей» (актуальной до сих пор, как отмечалось выше) об

---

<sup>204</sup> Letters and Other Materials from the Moscow and Prague Linguistic Circles, 1912–1945/Ed. Jindrich Toman. Ann Arbor, 1994. P. 114, 117.

<sup>205</sup> Поспелов Н. С. О лингвистическом наследстве С. Карцевского // Вопросы языкознания. 1957. № 4. С. 47.

асимметрическом дуализме лингвистического знака «как скрещении омонимии и синонимии».<sup>[206]</sup>

Весьма красноречивой чертой трудов Карцевского, по большей части написанных по-французски, представляется то, что все они (даже посвященные вопросам общей лингвистики) проделаны на материале современного русского языка. «Материал из других языков, — как писал об этом Якобсон, — оказывается в его научных трудах только побочным <...>. В своей работе я — человек одной любви, — говорил он обычно, — и любовь эта — есть русский язык».<sup>[207]</sup>

Во время финской войны Карцевский отправился в Финляндию в качестве журналиста. И там занимался не только журналистикой, но сбором материала по устной речи русских военнопленных, а также образцов языка их письменных посланий домой.

Жизнь Карцевского в нейтральной Швейцарии во время Второй мировой войны была несравнимо более спокойной, чем у его друзей и коллег по Праге. В послевоенные годы, продолжая преподавательскую деятельность, он начинает остро чувствовать свою оторванность от мировой науки. Эта тема проявляется в его письме к Якобсону, написанном в апреле 1948 г. в ответ на полученный им экземпляр коллективного труда о «Слове о полку Игореве», подготовленного известным нью-йоркским семинаром.<sup>[208]</sup> На протяжении следующих

---

<sup>206</sup> Там же. С. 56.

<sup>207</sup> Jakobson R. Op. cit. P. 11.

<sup>208</sup> La Geste du Prince Igor', epee russe du XII siecle. Texte etabli traduit et commente sous la direction de Henri Gregoire, R. Jakobson and M. Szeftel. Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves, t. 8 (1945–1947). New York,

месяцев Карцевский и Якобсон обмениваются несколькими письмами, в которых, с одной стороны, обнаруживается полная их солидарность в научных вопросах, а с другой — диаметрально различные взгляды на дальнейший профессиональный путь в условиях эмиграции.<sup>[209]</sup> Из писем Карцевского мы узнаем о его желании вернуться на родину. Это решение он мотивирует ощущением своей научной изоляции: «здесь мне не с кем словом обменяться, посоветоваться, проверить себя» (20 мая 1948); «книг нет, людей, чтобы посоветоваться о моих работах, тоже нет. Доходишь до того, что не уважаешь своего преподавания!» (3 октября 1948). Но главная причина предполагаемого отъезда состоит в осознании невозможности завершить в Женеве свои труды: «Начатое — останется в рукописях, в которых никто не разберется <...>. А там, если бы даже я и не смог их опубликовать <...>, то смог бы их закончить, привести в порядок, когда-нибудь они появились бы в свет или были бы использованы» (3 октября 1948). Из этих же писем Якобсону мы узнаем о посланных Карцевским в СССР нескольких запросах на тему своего возвращения: в Президиум Академии наук, В. В. Виноградову (с которым Карцевский когда-то был знаком и который неоднократно ссылался на его труды<sup>[210]</sup>). Л. В. Щербе (о его кончине в 1944 г.

---

1948.

<sup>209</sup> Переписка Карцевского и Якобсона 1948 г., хранящаяся в архиве Якобсона в Массачусетском технологическом институте (MC 72, Box 11, Folder 28, Box 42, Folder 43), в настоящее время подготовлена нами к печати.

<sup>210</sup> См., например Виноградов В. В. Изучение русского литературного языка за последнее десятилетие в СССР М., 1955. С. 19, Виноградов В. В. Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка // Вопросы синтаксиса современного русского языка М., 1950. С. 191–192.

Карцевский не знал) и И. И. Мещанинову Ни один из этих адресатов не откликнулся на просьбу женевского профессора.

Письмо Карцевского тогдашнему директору Института языка и мышления академику Мещанинову (1883–1967) сохранилось в личном фонде последнего. Здесь не место характеризовать этого видного советского лингвиста и археолога, приверженца «нового учения о языке» Н. Я. Марра. То, что Мещанинов никак не отреагировал на запрос Карцевского, вполне естественно: письмо попало в руки адресата накануне крупномасштабной идеологической кампании, развернувшейся в области филологических наук к концу 1947 г., когда на повестку дня снова вставала борьба с «буржуазным языкознанием».<sup>[211]</sup>

Все последующие годы, продолжая преподавательскую деятельность (став в 1946 г. экстраординарным профессором и начав практический курс на переводческом факультете), Карцевский не оставляет своих планов. В 1956 г. его мечта о переезде в СССР, как казалось, должна была, наконец, осуществиться. Он умер за полгода до намеченной даты отъезда. 14 ноября 1955 г. жена покойного ученого пишет Якобсону: «Сообщаю Вам о кончине Сергея Иосифовича, 7 ноября в 16.15 дня <...>, он так радовался, что в начале мая полетит в Москву <...> и там сможет окончить дело своей жизни — большую грамматику русского языка. Судьба судила иначе».<sup>[212]</sup>

---

<sup>211</sup> См. Алпатов В. М. История одного мифа. Марр и марризм. М., 1991. С. 145.

<sup>212</sup> Письмо от 7 окт. 1956 г.

После некоторых колебаний, зафиксированных в переписке жены и сына ученого с Якобсоном, рукописи научных трудов Карцевского были переданы в Комиссию по истории филологических наук при ОЛЯ АН СССР. В настоящее время они находятся в Отделе рукописей Института русского языка РАН (ф. 16). Опись архива Карцевского была недавно составлена француженкой И. И. Фужерон.

Оригинал публикуемого нами текста хранится в Архиве РАН (СПб., ф. 969, оп. 1, ед. хр. 383, л. 1–1об.). При публикации раскрываются сокращения.

Serge Karcevski

Geneve, le 16 juillet

1947

Dr es Lettres

Professeur

Geneve

46. Bd. du Pont-d'Arve

Действительному Члену Академии

наук И. И. Мещанинову

Москва

Глубокоуважаемый Иван Иванович,

В конце сентября прошлого года, через посредство нашей Миссии в Берне, я обратился в Президиум Академии наук с просьбой сообщить



мне, не могла ли бы мне быть дана возможность работать в соответствующем моей специальности научно-исследовательском институте.

Не получив до сих пор ответа на мое обращение, я не знаю, что мне нужно думать: может быть, письмо мое не дошло по назначению или же молчание равносильно отрицательному ответу. Но в последнем случае необходимо было бы знать, каковы его причины.

Кроме того, месяца четыре тому назад, и тоже через посредство Миссии, я написал академику В. В. Виноградову, хорошо знающему мои работы, прося его поддержать мое ходатайство. Но и это письмо осталось без ответа.<sup>[213]</sup>

Вот почему, не имея честь быть с Вами знакомым, я все же позволяю себе обратиться к Вам.

Вот уже двадцать лет, как я преподаю русский язык и литературу в Женевском университете. По моей инициативе возник здесь institut d'etudes slaves, которого я был директором с 1929 по 1935 г. и который с прошлого года возобновил свою деятельность. И тоже по моей инициативе здесь создано с 1940 г. Женевское лингвистическое общество, которого я являюсь вице-председателем и которое издает Cahiers Ferdinand de Saussure.

---

<sup>213</sup> К концу 1947 г. книга В. В. Виноградова «Русский язык» подверглась разгрому за «раболепие перед иностранщиной» и «лженаучную объективность», травля ученого продолжалась в 1948–1949 гг. (см. Алпатов В. М. Указ. соч. С. 144–157).

Сверх того я состою председателем Союза советских граждан<sup>[214]</sup> в Швейцарии.

В настоящее время у меня имеется ряд работ по русскому языку, далеко двинутых вперед, но закончить которые у меня здесь нет возможности. Нужны коллеги, с которыми можно было бы посоветоваться, нужны книги, нужна русская языковая и даже просто русская среда. Необходимо ближе познакомиться с достижениями и методами советской науки. Но сюда почти ничего не доходит. Так, напр<имер>, вот уже почти год, как я стараюсь, но не могу найти Ваш труд «О частях речи и членах предложения».<sup>[215]</sup> А в библиотечных каталогах за долговременный перерыв сношений между СССР и Швейцарией образовался зияющий провал.

Мне почти 63 года. Нужно торопиться. Для меня было бы величайшей трагедией, если бы оказалось, что моим работам не суждено быть завершенными, тогда как в некоторых из них я видел бы оправдание для своего существования.

Прося Вас о поддержке перед Академией моего ходатайства, остаюсь с глубоким уважением

---

<sup>214</sup> Свою политическую позицию Карцевский проясняет в одном из писем Якобсону: «У всех у нас, в том числе и у Светланы с мужем, советские паспорта. Чтобы ясно определить наши позиции, скажу, что я состою председателем Союза советских граждан а Швейцарии. Муж Светланы — член Партии». Дочь ученого Светлана и ее муж А. А. Малахов уехали в СССР в 1955 г.

<sup>215</sup> Имеется в виду кн. Мещанинов И. И. Члены предложения и части речи. — М., 1945.

С. Карцевский

Сергей Иосифович Карцевский

# **Н. В. Виноградова. Имя литературного персонажа: материалы к библиографии**

## **г. Тверь**

Проблема имени литературного персонажа одна из самых популярных в современном литературоведении, хотя начало активному изучению литературной антропонимики было положено сравнительно недавно — в шестидесятые годы нашего столетия.

Основными направлениями исследований являются определение семантической и функциональной специфики имени в художественном произведении, выявление и описание контекстуальных и интертекстуальных связей литературного антропонима. Во многих работах изучается степень соответствия имён персонажей реальной антропонимической норме; исследуются место и роль имени собственного в общей системе номинации персонажа. Очень интересные результаты даёт изучение особенностей именованности персонажа и функционирования имени в произведениях разных направлений, родов и жанров.

В работах последних лет на первый план вышло толкование имени как смыслового ядра образа, вербализированной сущности литературного персонажа.

Философской основой этих исследований стали труды А. Ф. Лосева и П. А. Флоренского.

Методологически самым актуальным является системный подход, при котором имя рассматривается как важнейший организующий элемент художественного целого, тесно связанный со всеми уровнями текста от сюжетного до фонетического.

При всем обилии публикаций многие проблемы, связанные с именем литературного персонажа, лишь обозначены. Для их решения ведется активная работа по сбору и анализу фактического материала. В связи с этим описываются и исследуются имена в художественном наследии русских и зарубежных авторов, составляются словари имен отдельных произведений и творчества писателя в целом. Наиболее изучено антропонимическое пространство произведений Л. Н. Толстого, А. С. Пушкина, А. П. Чехова, А. М. Горького. В последние годы все больший интерес исследователей вызывают имена в творчестве писателей и поэтов XX в. — М. А. Булгакова, М. И. Цветаевой, Б. Л. Пастернака.

Целью настоящей публикации является попытка представить и отчасти систематизировать многообразие подходов к изучению имени в художественном произведении. В материалы включены работы, опубликованные после 1980 г. Изданное до 1980 г. достаточно полно отражено в трех выпусках библиографического указателя «Ономастика» (№ 311–313 настоящих материалов).

Имя в художественном произведении — уникальное по своей глубине и многогранности явление, полноценное изучение которого требует объединения всех направлений гуманитарного знания. Поэтому в

материалах наряду с литературоведческими представлены некоторые работы, исследующие имя в культурологическом, социологическом, этнографическом и других аспектах. Также включены основные работы по общей теории имени собственного, антропонимические словари и справочники.

Зарубежная научная литература по проблеме имени весьма обширна. Выпускается несколько специализированных научных журналов, активно публикующих исследования по вопросам литературной антропонимики (перечень наиболее известных и доступных в российских библиотеках дан в Приложении), издаются монографии и тематические сборники. В настоящих материалах представлены только некоторые общетеоретические работы, статьи об имени в русской литературе, библиографические указатели и словари антропонимов.

Как показывает практика исследований, в художественном произведении взаимосвязаны и эстетически значимы все способы именованья персонажа. Это вызвало необходимость включить в перечень работы, в которых анализируются не только личные собственные имена, но и отчества, фамилии, прозвища и функционирующие в роли собственных нарицательные имена.

Предлагаемые материалы отражают лишь некоторую часть работ по литературной антропонимике. С одной стороны, это связано с начальным этапом библиографических изысканий, с другой — обилием материала. Имя литературного персонажа так тесно связано со всеми элементами художественного целого, что во многих работах, посвященных самым разным

литературоведческим проблемам, встречаются интереснейшие факты и наблюдения по поводу имен. Сбор и систематизация всей информации необходимы для дальнейшего изучения как различных теоретических аспектов проблемы, так и художественного наследия отдельных авторов.

Для работ, вошедших в публикуемые материалы, дан тематический указатель.

За помощь в подготовке публикации приношу благодарность доктору филологических наук Ю. Б. Орлицкому.

1. Абдурахманов Д., Бектемиров Х. Ономастика узбекских дастанов // Ономастика Узбекистана. — Ташкент, 1987. — С. 79–80.

2. Агапова С. А. Реальные имена собственные в переводах. художественных текстов: На материале сербохорватских переводов с русского // Славянская филология. — СПб, 1993. — Вып 7. — С. 125–135.

3. Агаханянц Л. С. Роль номинации лица в формировании прагматической информации художественного текста. На материале рассказа У. Сарояна «The Mouse». — Ташкент, 1988 — 14с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 16.12.88, № 36 329.

4. Агеева П. А., Бахнян К. В. Социолингвистический аспект имени собственного. — М., 1984 — 136 с.

5. Агилебаева М. С. Номинации лица участников декабрьского восстания 1825 г. в языке публицистических произведений А. И. Герцена. — Алма-Ата, 1989. — 20 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 22.01.90, № 40 853.

6. Азбелев С.Н, Добрыня-змееборец // Русская речь. — М, 1988. — № 3 — С. 122–128.
7. Азбелев С. Н. Садко // Русская речь. — М., 1992. — № 6. — С. 84–89.
8. Акелькина Е. А. Символика имен главного героя романа Ф. М. Достоевского «Бесы» // Человек. Культура. Слово: Мифопоэтика древняя и современная. — Омск, 1994. — Вып. 1. С. 82–89.
9. Акимова В. И. Функции анторопонимической номенклатуры в брошюре-листовке Н. П. Огарева «В память людям 14 декабря 1825 года» // Образная структура текста — Алма-Ата, 1987. — С. 56–65.
10. Акимова В. И. Функционирование имен собственных в поэме Н. П. Огарева «Юмор» // Взаимодействие грамматики и стилистики текста. — Алма-Ата, 1988. — С. 44–49.
11. Аксенов С. С. Прозвища в произведениях В. П. Астафьева // Актуальные вопросы русской ономастики. — Киев, 1988. — С. 168–174.
12. Алейникова Н. В. Закономерности функционирования антропонимов в художественном произведении: На материале английской литературы XX века; Автореф. дис... канд. филол. наук. — М., 1991. — 26 с.
13. Алекперова З. Р. Антропоним как социальный знак. На материале русскоязычных произведений современных азербайджанских писателей // Известия АН АзССР Сер. лит., яз. и искусства. — Баку, 1986 — № 1. — С. 96–99.

14. Алёшина Л. В. Ономастические классы имён существительных со значением лица: На материале индивидуально-авторских образований Н. С. Лескова / Орл. гос. пед. ин-т. Орел. 1990. — 50 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 12.02.90, № 41 010.

15. Альтман М. С. О собственных именах в произведениях Гоголя // *Finitis duodecim lustris*: Сб. статей к 60-летию Ю. М. Лотмана — Таллин, 1982. — С. 106–109.

16. Анамастычны слоунэк творау Якуба Коласа / Арашонкова Т. У., Бабкова В. А., Бірыла М. В. інш.; пад рэд. М В. Бірылы — мінск, 1990. — 638 с.

17. Андреева Л. И. Антропонимическая лексика А. Н. Островского и реальная ономастика // Слово в художественной речи. — Владимир, 1985. — С. 3–11.

18. Андреева Л. И. Ономастические оппозиции А. Н. Островского // Актуальные проблемы филологии и ее преподавания. — Саратов, 1996. — Ч. 2 — С. 32–33.

19. Андреева Л. И. Специфика имени собственного и возможности ее использования в художественном тексте: Автореф... канд. филол. наук. — Саратов, 1995. — 18 с.

20. Андриенко Е. Ю. Прагматика имен собственных в научно-фантастических произведениях: Повесть А.Н. и Б. Н. Стругацких «Трудно быть Богом» // Русское языкознание. — Киев, 1992. — Вып. 25. — С. 145–152.

21. Артеменко Е. Б. О своеобразии семантики имен в русской народной лирической песне и его отражение в песенно-синтаксическом строе // Синтаксис предложения и текста. Известия Воронеж, гос. пед. ин-та. — Воронеж, 1985. — Т. 236. — С. 119–128.



22. Артеменко Т. П. О семантике некоторых тюрко-монгольских имен в русских пословицах и поговорках // Ономастика Узбекистана. — Ташкент, 1987. — С. 81–82.

23. Архангельская Н. Н. Ванька Каин в фольклоре и литературе // Фольклор народов РСФСР. — Уфа, 1991. — Вып. 18, — С. 13–23.

24. Бабий С. Н. Отражение реальной антропонимической нормы в языке художественных произведений // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы межвуз. науч. конф. — Тверь, 1996. — С. 21–22.

25. Бабий С. Н. Реконструкция нормы в употреблении полных форм христианских личных имен в русском литературном языке карамзино-пушкинского периода. Автореф. дис... канд. филол. наук — Тверь, 1996. — 16 с.

26. Багирова Е. П. Литературные антропонимы библейской темы в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Экология культуры и образования: филология, философия, история. — Тюмень, 1997. — С. 25–3).

27. Баевский В. С. Имена собственные в рифмах «Евгения Онегина» // Пушкин: проблемы творчества, текстологии, восприятия Калинин. 1989 — С. 36–44.

28. Бак Д. П., Борисова Е. Б. Принципы цитирования в поэтике лирического цикла: статус имени у Анны Ахматовой // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. — Кемерово, 1992. — С. 140–155.

29. Бакастова Т. В. Имя собственное в художественном тексте. Об имени заглавного персонажа романа Ф. Ск. Фицджеральда «Великий Гэтсби» // Русская ономастика — Одесса, 1984. — С. 157–160.

30. Бакастова Т. В. Семантизация имени собственного в целом художественном тексте: На материале англ. яз.: Автореф. дис...канд. филол. наук. — Одесса, 1987. — 16 с.

31. Банникова И. А. Имена собственные как фактор организации художественного текста // Textoобразующие потенции языковых единиц и категорий. — Барнаул, 1990. — С. 19–26.

32. Баран Х. Заметки о Хлебникове // Язык как творчество. — М., 1996. — С. 7–17.

33. Барзах А. Материя смысла// Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. — СПб., 1995. — С. 5–6.

34. Барт Р. Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // Избранные работы. Семиотика. Поэтика — М., 1989. — С. 424–462.

35. Бастриков А. В. Имя как признак в языковой картине сказки // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы межвуз. науч. конф. — Тверь, 1994. — С. 3–4.

36. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопросы философии. — М., 1992, -№ 1 — С. 114–152.

37. Безродный М. В. Об одном приеме художественного имяупотребления // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1994. — С, 157–164.

38. Белая Л. В. Лексико-семантические и функциональные особенности антропонимики М. А. Булгакова: На материале романа «Мастер и Маргарита» // НДВШ. Филол. науки. — М., 1990. — № 5. — С. 103–110.

39. Белей Л. О. Назви осіб у драмах Івана Франка // Культура слова. — Київ, 1986. — Вип. 31. — С. 20–22.

40. Бельская Л. Л. О Фоке. Сладком, Рюхине и других // Русская речь, — М., 1991. — № 6 — С. 120–121.

41. Бешкарева О. А. Антропонимическая лексика в драматургическом тексте: На материале произведений А. Арбузова // Вест. Львов ун-та. Сер. Филол. — Львов, 1988 — Вып. 19. — С. 30–34.

42. Библиографический указатель литературы по русскому языкознанию. Литература 1825–1888 гг. — М., 1954. — Вып. 2.

43. Бибулатов Н. С. Чеченские имена. — Грозный, 1991. — 139с.

44. Богданова О. А. Имена собственные в повести Н. В. Гоголя «Шинель» // Рус. словесность — СПб., 1994. — № 3. — С. 15–24.

45. Богославская Л. М. Работа Марины Цветаевой с ономастическим материалом // Русская ономастика: Сб. науч. тр. — Одесса, 1984. — С. У6–140.

46. Бодрова Л. Г. Ономастический континуум как фактор поэтики в коротком рассказе В. М. Шукшина // Пространство и время в литературе и искусстве, конец XIX–XX в. — Даугавпилс, 1987. С. 66–69.

47. Бодрова Л. Г. Поэтическая ономастика в коротком рассказе В. М. Шукшина: имена и «характеры»

// Проблема характера в советской литературе. — Челябинск, 1988. — С. 102–121.

48. Бондалетов В. Д. Русская ономастика. — М., 1983. — 224 с.

49. Бондаренко О. В. Имя «Анастасия» в контексте романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и современность. Кемерово, 1996. — С. 73–77.

50. Бонецкая Н. П. А. Флоренский; имя — образ — произведение // Wiener Slawistischer Almanach. — Wien, 1993. — Bd.31. — С. 99–126.

51. Борджанова Т. Г. Антропонимия калмыцких народных сказок // Ономастика Калмыкии. — Элиста, 1983. — С. 96–100.

52. Борисов В. М. Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернаковские чтения. — М., 1992. — Вып.1. — С. 101–109.

53. Воронов А. А. Антропонимы в киргизском героическом эпосе «Манас»: Автореф. дис... канд. филол. наук — Алма-Ата, 1988. — 19 с.

54. Воронов А. А. К проблеме антропонимов эпоса «Манас» // Тюркологические исследования. — Фрунзе, 1986. — С. 64–74.

55. Ботвяна Н. В. Коннотация антропонимов в русской и советской литературе // Тезисы МАПРЯЛ. — Будапешт, 1986. — С. 21–22.

56. Ботвина Н. В. Коннотативные антропонимы в русской художественной речи: На материале сатирических произведений послевоенного периода: Автореф дис... канд. филол. наук. Киев, 1988. — 24 с.

57. Ботвина Н. В. Оценочно-характеристические фамилии как средство создания образа // Структура функціонування мови: Збірник наукових праць. — Київ, 1981. — С. 100–107.

58. Ботвина Н. В. Семантическая характеристика коннотативных антропонимов в русской и украинской сатире послевоенного периода // Двужыччя в советском обществе: Тез. республик, науч. конф. — Винница, 1988. — С. 151–152.

59. Ботвина Н. В. Словообразовательные модели характеристических фамилий в сатирических произведениях русских и украинских писателей // Русское языкознание. — Киев, 1985. — Вып. 11. — С. 60–74.

60. Ботвина Н. В. Стилистические функции антропонимов в русской советской сатире: На материале фамилий // Исследования по лексикологии. — Киев, 1980. — С. 21–26.

61. Ботвина Н. В. Фамилии-характеристики в русской и украинской сатирической литературе послевоенного периода // Структура и семантика языковых единиц. — Киев, 1984. — С. 134–136.

62. Бояринова Л. З., Тихонов А. Н., Рыжкова А. Г. Первый гнездовой словарь личных имен // Русская речь. — М., 1995 — № 6. — С. 88–94.

63. Бугай Т. П. Спалучальнасць уласных імёнаў з дзеясдлавамі ў мастацкіх творах // Весн. Беларус. дзяржаўнага ун-та. Сер. 4. Філалогія, журналістыка, педагогіка, псіхалогія. — Мінск, 1995 — № 1. — С. 40–44.

64. Букаренко С. Г. Своеобразие номинации в рассказе А. П. Чехова. «Гриша» // Творчество А. П. Чехова. — Ростов н/Д, 1988. — С. 114–121.

65. Булгаков С. Н. Философия имени. — СПб., 1996. — 256 с.

66. Булгаков С. Н. Философия имени. — Париж, 1985. — 280 с.

67. Буштян Л. М. Общеязыковая коннотация собственного имени в художественном тексте // Русское языкознание. — Киев, 1982. — Вып. 4. — С. 95–100.

68. Буштян Л. М. Влияние русского поэтического текста на коннотацию собственного имени // Русское языкознание. — Киев, 1989. — Вып. 19. — С. 135–139.

69. Буштян Л. М. К проблеме фонетической коннотации собственных имен в поэзии // Русская ономастика. — Одесса, 1984. — С. 118–130.

70. Буштян Л. М. Ономастическая коннотация: На материале русской советской поэзии: Автореф. дис... канд. филол. наук. — Одесса, 1983. — 16 с.

71. Валеев Г. К. Антропонимия «Повести временных лет»: Автореф. дис... канд. филол. наук. — М., 1982 — 16 с.

72. Валеев Г. К. Мнимые герои «Повести временных лет» // Русская речь. — М., 1981 — № 4. — С. 92–97-

73. Валеев Г. К. О некоторых вариантах греческого имени Константинос в летописных списках «Повести временных лет» // Этимологические исследования. — Екатеринбург, 1991. — С 87–93.

74. Василевская Л-И — Проблема символизации имени в сказке «До третьих петухов» В. М. Шукшина //

В. М. Шукшин. Жизнь и творчество: Тез. докл. науч. конф. 6–8 окт. 1994. — Барнаул, 1994. — С. 75–77.

75. Васильева В. Д. Состав и структура антропонимической лексики в романе А. Толстого «Петр Первый» // Вопросы стилистики. — Саратов, 1982. — Вып. 18. — С. 135–143.

76. Васченко В. Библиография по русской антропонимике (работы, изданные за рубежом с 1860 по 1969 г.) // Восточнославянская ономастика — М., 1972. — С. 357–364.

77. Вашкевич Н. Н. Утраченная мудрость, или Что в имени твоём: Истоки древних цивилизаций Тайны слова Именное кодирование — М., 1996. — 351с.

78. Введенская Л. А., Колесников К. П. От собственных имен к нарицательным. — М., 1981. — 144 с.

79. Веневцева Л. В. Допитання про принципи подання власних назв у словнику мови письменника // Вести. Харьк. ун-та. — 1986. — № 284. — С. 64–71.

80. Верещагин Е. М. К истолкованию имени Епифания Премудрого: В связи с истоками стиля «плетения словес» // Известия АН. Сер. лит. и яз. — М., 1993 — Т.52. № 2. — С. 64–76.

81. Веселова Н. А. Заглавие-антропоним и понимание художественного текста // Литературный текст, проблемы и методы исследования. — Тверь, 1994. — С. 153–157.

82. Веселова Н. А. О семантике заглавия-антропонима // Семантика слова, образа, текста: Тез. междунар. конф. — Архангельск, 1995. — С. 75.

83. Викторovich В. Безымянные герои Достоевского // Литературная учеба. — М., 1982. — № 1. — С. 230–234.

84. Виноградова Н. В. Антропонимическая оппозиция как модель художественного мира произведения: Повесть Б. Н. Зайцева «Голубая звезда» // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы межвуз. науч. конф. — Тверь, 1998. — С. 5–6.

85. Виноградова Н. В. Имя литературного героя в творчестве И. С. Шмелева: На материале рассказов 10–20-х гг. // Русская литература и российское зарубежье: параллели и пересечения Тез. науч. конф. Алушта, 1996 — С. 44–46.

86. Винокурова Л. Д. Система личных имен и их функционирование в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» / Тул. гос. пед. ин-т им. Л. Н. Толстого. — Тула, 1991. — 15 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 8.04.91, № 44 306.

87. Винокурова Л. Д., Буравихина А. В. Система антропонимов основных действующих лиц романа Л. Н. Толстого «Война и мир» // Структурно-семантический и стилистический анализ единиц речи. — Тула, 1988 — С. 290–300.

88. Гаджиев А. Д. Ориентальная антропонимика в творчестве Пушкина и его современников // Творчество Пушкина и зарубежный Восток: Сб. ст. — М., 1991 — С. 156–163.

89. Гаджиева В. Д. Ономастическое пространство поэмы «Искандар-наме» Низами Ганджави: Автореф. дис. канд. филол. наук. — М., 1996. — 23 с.



90. Галич В. М. Власяе і'мя в ранніх творах А. Головка // Культура слова. — Київ, 1990. — Вып. 39 — С. 80–82.

91. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981. — С. 77, 89, 95, 98.

92. Гаснаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава — Рига, 1988 — № 10–12, 1989. — № 1.

93. Гатауллин Р. Г. Антропонимы в романе Э. Штриттматтера «Чудодей» // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. — Л., 1989. — Вып. 6. — С. 117–182,

94. Гатауллин Р. Г. Морфологическая и семантическая структура антропонимов в романе Э. Штриттматтера «Чудодей» // Вопросы семантики языковых единиц. — Уфа, 1988 — С. 64–69.

95. Гей Н. К. Имя в русском космосе Вячеслава Иванова («Повесть о Светомире царевиче») // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования — М., 1996. — С. 192–209.

96. Герасимова Е. М., Иванова Н. Г. Динамика формирования структуры значения номинации персонажа в художественном тексте: На материале романа Ю. Олеши «Зависть» // Язык и стиль произведений И. Э. Бабеля, Ю. К. Олеши, И. А. Ильфа и Е. П. Петрова. — Киев, 1991 — С. 96–101.

97. Гидини М. К. Вячеслав Иванов и имяславие // *Studia slavica Acad. sciung.* — Budapest, 1996 — Т 41, fasc. 1–4. — P. 77–86.

98. Гиляревский Р. С. Иностранные имена и названия — М., 1985. — 169с.

99. Глушкова М. В. Нейтральная форма личного имени собственного в позиции обращения в драме М. Горького «Егор Булычев и другие» // *Словоупотребление и стиль М. Горького.* — Саратов, 1982. — С. 137–146.

100. Гоготишвили Л. А. Религиозно-философский статус языка // Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. — М., 1993. — С. 906–923.

101. Горбаневский М. В. «А вы бывали в Гринландии?» // Горбаневский М. В. Ономастика в художественной литературе — М., 1988. — С. 74–81.

102. Горбаневский М. В. «Мне имя — Марина...»: Заметки об именах собственных в поэзии М. Цветаевой // *Русская речь.* — М, 1985. — № 4. — С 56–64.

103. Горбаневский М. В. «Что за прелесть эти сказки» // Горбаневский М. В. Ономастика в художественной литературе. — М., 1988. — С 10–16.

104. Горбаневский М. В. Колумб Замоскворечья // Горбаневский М. В. Ономастика в художественной литературе. — М., 1988. — С. 18–28.

105. Горбаневский М.В На страницах любимых книг // Горбаневский М. В. В мире имен и названий. — М., 1983. — С. 194–203.

106. Горбаневский М. В. Об именах сказочных и литературных героев // Горбаневский М. В. Иван да

Марья: Рассказы о русских именах, отчествах, фамилиях, псевдонимах. — М., 1987. — С. 126–146.

107. Горбаневский М. В. Толстой — это целый мир // Горбаневский М. В. Ономастика в художественной литературе. — М., 1988. — С. 40–46.

108. Горбаневский М. В. Тринадцать ступенек в доме Раскольникова // Горбаневский М. В. Ономастика в художественной литературе. — М., 1988. — С. 29–39.

109. Горбаневский М. В. У истоков «Тихого Дона» // Горбаневский М. В. Ономастика в художественной литературе — М., 1988 — С. 56–60.

110. Горбаневский М. В. Художественное завещание М. Горького // Горбаневский М. В. Ономастика в художественной литературе. — М., 1988 — С. 47–60.

111. Гордиенко Т. А., Санжарова В. П. Имена собственные в творческой лаборатории писателя: На материале романа И. Н. Алексеева «Вишневый омут» // Русская ономастика. — Одесса, 1984. — С. 130–136.

112. Горе М. С. Природа семантики антропонимов в художественном тексте // Актуальные вопросы русской ономастики. — Киев, 1988. — С. 148–153.

113. Григорьев В. П. Собственные имена и связанные с ними апеллятивы в словотворчестве Хлебникова // Ономастика и грамматика. — М., 1981. — С. 196–222.

114. Гриненко Г. В. Магия и логика истинных имен // Истина и истинность в культуре и языке. М., 1995. — С. 115–143.

115. Громова В. В. Особенности употребления личных имен в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон» //

Язык и стиль прозы М. А. Шолохова — Ростов н/Д, 1981. — С. 25–40.

116. Громова В. В. Эстетическая характеристика антропонимов в рассказах А. П. Чехова // Языковое мастерство А. П. Чехова Ростов н/Д, 1988. — С. 18–24.

117. Гронская О. Н. Функции именного словосочетания с конститuentом-именем собственным в текстах литературных сказок // Структурные и функциональные особенности предложения и текста. — Свердловск, 1989. — С. 85–90.

118. Грушко Е. А., Медведев Ю. М. Словарь имен. — Н. Новгород, 1996. — 655 с.

119. Гурская Ю. А. Ключавыя уласныя іменны ідыястыль // Вест. Беларус, гос. ун-та: Науч. — теорет. журнал. Сер.4. Филология. Журналистика. Педагогика. Психология. — Минск, 1993. — № 2. — С. 41–44.

120. Гусарова Н. Д. Функции именного повтора в былинном тексте // Язык русского фольклора. Петрозаводск, 1985. — С. 39–43.

121. Гутнов Г.Х, Тменов В. Х. Антропонимы предания об Ос-Багатаре // Проблемы исторической этнографии Осетии, Орджоникидзе, 1987. — С. 35–49.

122. Джаксыбаев А. Д. Проблемы творческого использования русских собственных имен в каракалпакской советской художественной литературе // Русский язык и его взаимодействие с каракалпакским языком. — Нукус, 1985 — С. 20–24.

123. Дилакторская О. Г. Имена собственные в «Хозяйке» Ф. М. Достоевского // Русская речь. — М., 1995. — № 3. — С. 14–18.

124. Доброхотов А. Мир как имя // Логос — М, 1996. — Вып. 7. — С. 47–61.
125. Доконова О М. Функции личных собственных имен в эпосе В. Катаева // Функциональная значимость слова в тексте художественного произведения. — М., 1983. — С. 19–27.
126. Домбровский Ю. О. Воспроизведение имен собственных «Песни о Роланде» в переводе В. Г. Щурата // Вопросы языка и стиля научно-технической и художественной литературы. — Львов, 1988. — С. 2–5.
127. Дорогая В. Б. Именование персонажа в художественном произведении: Имя собственное и нарицательное: общее и отличное. — Л., 1985. — 11с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 6.05.85, № 20 597.
128. Дорогая В. Б. Имя собственное и нарицательное в системе именовании персонажа. Роман Горького «Жизнь Клима Самгина». Автореф. дис... канд. филол. наук. — Л., 1985. — 22 с.
129. Дорогая В. Б. Художественное единство именовании персонажа в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина» // Вест. ЛГУ. Сер. филол. наук. — Л., 1985. — Вып. 23. — С. 103–105.
130. Дорогая В. Б. Эстетическая значимость именовании персонажа в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина» // Русское языкознание. — Киев, 1986. — Вып. 13. — С. 74–80.
131. Дробленкова Н. Ф. Имя героя и его роль в формировании сюжета в древнерусской литературе // В памяти Отечества. — Горький, 1989. — С. 48–56.

132. Дуриданов И., Андреева С. Библиография на българска ономастика. 1960–1970. — София, 1971. — 58 с.

133. Елизарова Л. Н. Новообразования-имена собственные в произведениях современной научной фантастики // Гуманитарные проблемы глазами молодых. — Орел, 1994. — Вып. 2. — С. 86–92.

134. Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой: конфликт лирического героя и действительности // Wiener Slawistischer Almanach. — Wien, 1990. — Sonderbd 30. — С. 12–13, 25–29, 133–139, 187–185, 261–265.

135. Ермолович Д. И. К вопросу о раскрытии содержательной структуры имен собственных в переводе // Тетради переводчика. — М., 1981. — № 18. — С. 64–77.

136. Еспаева К. С. Лексико-семантические типы антропонимов в эпосе «Путь Абая» М. Ауэзова // Тюркская ономастика. — Алма-Ата, 1984. — С. 229–234.

137. Жантурина В. Н. К вопросу об антономасии // Проблемы ономастики и семасиологии — Алма-Ата, 1989. — С. 117–123.

138. Живоглядов А.А. Особые случаи переводов смысловых имен собственных. На материале перевода поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» на английский язык // Теория и практика перевода — Киев, 1982. — Вып.7. — С. 60–72.

139. Жогина К. Б. «Поэзия собственных имен»: Некоторые особенности лирики М. И. Цветаевой // Анализ художественного текста на школьном уроке:

теория и практика. — Ставрополь. 1995. — Вып. 1. — С. 45–60.

140. Жогина К. Б. Имя Кармен как средство гармонической организации поэтического текста; На материале цикла М. И. Цветаевой «Кармен» // Организация и самоорганизация текста. — СПб., Ставрополь, 1996 — С. 168–179.

141. Журавлев А. П. Звук и смысл. — М., 1981. — С. 65–67.

142. Забурдлева В. И. Звуковая инструментовка имен собственных в романе В. Набокова «Дар» // Функционирование языкового знака в тексте. — Ташкент, 1992. — С 12–16.

143 Зайцева И. П. Окказиональные имена собственные в современной поэтической речи // Формирование семантики и структуры художественного текста. — Куйбышев, 1984. — С. 56–70.

144. Зайцева И. П. Композиционная роль собственных имен-поэтизмов в современной советской поэзии // Композиционное членение и языковые особенности художественных произведений — М., 1987. — С 52–62.

145 Зайцева И. П. Стилистические функции имен собственных в поэтическом тексте: На материале современной советской поэзии: Автореф. дис... канд. филол. наук. — М., 1988. — 16 с.

146. Зайцева И. П. Функционально-семантические характеристики имен собственных в поэтическом тексте // Язык и композиция художественного текста. — М, 1983. — С. 66–77.

147. Зайцева К. Б., Бакастова Т. В., Кузнецова О. А., Тодорова Н. Ю. Имена персонажей в оригинале и переводе произведений М. Твена // Контрастивное исследование оригинала и перевода художественного текста. — Одесса, 1986. — С 38–44.

148. Зайцева К. Б., Карпенко Е. Ю. Прагматически направленная номинация лица в произведениях разных жанров // Коммуникативная направленность текста и его перевод. — Киев. 1988. — С 55–61

149. Залевская А. А. Личные имена в «Ассоциативном тезаурусе английского языка» // Актуальные проблемы психолингвистики: Слово и текст. — Тверь, 1996. — С. 65–69.

150. Зейналова С. Антропонимы в малых жанрах азербайджанского фольклора: Автореф. дис. канд. филол. наук. — Баку, 1989. — 24с.

151. Зизин С. И. Парадигматика и синтагматика имен собственных в художественном тексте // Структура и функционирование единиц русского языка. — Ташкент, 1986. — С. 108–112.

152. Зубова Л.В Поэзия Марины Цветаевой: лингвостилистический аспект. — Л., 1989. — С. 39–40, 65–72.

153. Иванов В. В., Топоров В. И. К реконструкции Мокоши как женского персонажа в славянской версии основного мифа // Балто-славянские исследования. 1982. — М., 1983 — С. 175–197.

154. Иванова Е. Б. Стилистические функции собственных имен: На материале произведений



К. Г. Паустовского: Автореф. дис. канд. филол. наук. — Одесса, 1987. — 16 с.

155. Иванова Н. Г. Аксиологические импликации онимов в художественном тексте // Актуальные вопросы русской ономастики — Киев, 1988 — С. 56–60.

156. Иванова Н. Г. Ономастическое пространство в лирических циклах В. Маяковского, А. Малышко, М. Бажана // Вопросы литературы народов СССР. — Киев, Одесса, 1989. — Вып. 15. — С. 149–153.

157. Иванова Н.Г. Экспликация энциклопедической информации онима в художественном тексте // Исследование лексической и грамматической семантики в русском и украинском языках. — Одесса, 1989. — С. 30–36.

158. Иванова Т. А. «Звала Полиною Прасковью...» — Автор и его герой об именах собственных // Русская речь. — М., 1993. — № 6. — С. 3–9.

159. Иванова Э. А. Сатирические имена в произведениях Во: В связи с проблемой традиции и новаторства. — Ижевск, 1988. — 17 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 19.05.89, № 37 952.

160. Иватко В. А. Как выбирают имена. — Минск, 1988. — 239 с.

161. Игумен Андроник (Трубачев). Книга «Имена» священника Павла Флоренского // Флоренский П. А. Малое собрание сочинений. Имена. — Кострома, 1993. — Вып. 1 — С. 301–311.

162. Иезуитов С. А. Имена героев и мифологические мотивы в пьесе М. Горького «Егор Булычев и другие» //

Имя — сюжет — миф. Проблемы русского реализма. — СПб., 1996. — С. 212–220.

163. Иезуитов С.А, Имена и фамилии в пьесах Горького «Егор Булычев и другие», «Достигаев и другие», «Васса Железнова» // Горьковские чтения. — Горький, 1990. — С. 53–58.

164. Ильев С. П. Символические значения собственных имен иноязычного происхождения в русской прозе начала XX века: На материале романов Андрея Белого // Wiener Slawistischeher Almanach. — 1991. Bd.27. — С. 109–117.

165. Ильяш М. И. «Фамильные» каламбуры // Актуальные вопросы русской ономастики. Киев. 1988, — С. 134–141.

166. Имя — сюжет — миф. Проблемы русского реализма. — СПб., 1996. — 176 с.

167. Имя — этнос — история: Сб. статей. — М., 1989. — 245 с.

168. Имя и этнос. Сб. статей. — М., 1996. — 188 с.

169. Имя-судьба: Сб. статей / Сост., вступ. слово и сопровод. тексты А. Боброва; Ред. К. Нестерова — М., 1993. — 237с.

170. Казаков В. Именослов: Словарь славянских имен и прозвищ. — Калуга. 1997. — 167с.

171. Казаков Ш. Стилистические функции прозвищ в языке драм Хамзы // Ономастика Узбекистана. — Ташкент, 1987. — С. 83–84.

172. Калакуцкая Л П. Склонение фамилий и личных имен в русском литературном языке. — М., 1984. — 221 с

173. Калакуцкая Л. П. Этюды об именах: Иван — Иоанн, Катерина — Екатерина, Осип — Иосиф // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. — М., 1996. — С. 249–264.

174. Калинин В. М. О возможном подходе к описанию собственных имен как стилистического средства художественной литературы // Внедрение в практику результатов научных исследований. — Донецк, 1982 — С 4–6.

175. Калинин В. М. Поэтика собственных имен в произведениях романтического направления: Автореф. дис... канд филол. наук. — Одесса, 1988. — 16 с.

176 Калинин В. М. Собственные имена как стилистическая категория в произведениях К. Ф. Рылеева // Исследования по славянской ономастике. Донецк, 1985. — С. 141–179.

177. Калинин В. М. Фонетическое значение собственных имен в произведениях А. С. Грина. — Донецк, 1980. — 25 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 4.08.80, № 6033.

178. Калмыкова Г. А. К проблеме антропоцентризма в немецкой романтической сказке. — Ульяновск, 1992. — 17 с. — Деп в ИНИОН РАН 2.06.93, № 48)16.

179. Каргаполова И. А. Игровой потенциал имен собственных я современном английском языке // *Studia linguistica*. — СПб. 1996–4.2. — С. 58–61.

180. Карлов Л. Еще раз о библейских именах // *Keel ja kirjandus* — Язык и литература. — Tallinn, 1988. — Kd. 31, № 9. — S. 556–557.

181. Карпенко В. А. Заглавия произведений В. П. Катаева. Ономастические наблюдения // Русское языкознание. — Киев, 1988 — Вып. 17. — С. 36–41.

182. Карпенко Ю. Имя Прекрасной Дамы // Русское языкознание. — Киев, 1983. — Вып. 7. — С. 87–94.

183. Карпенко Ю. А. Имя собственное в художественной литературе // НДВШ. Филол. науки. — М., 1986 — № 4. — С. 34–40.

184. Карпенко Ю. А. Ономастика новой прозы В. П. Катаева // Язык и стиль произведений В. П. Катаева, К. Г. Паустовского и Л. И. Славина: Сб. науч. тр. — Одесса, 1987. — С. 25–33  
185 Карпенко Ю. А. Ономастические загадки В. П. Катаева // Русская речь. — М., 1984. — № 4. — С. 9–14.

186. Карпенко Ю. А. Пушкинский ономастикой: «Повести Белкина» // Русское языкознание. — Киев, 1981 — Вып. 2. — С. 80–87

187. Карпенко Ю. А. Специфика имени собственного в художественной литературе // Onomastika. — 1986. — Т. XXXI. — S. 5–22.

188. Карпенко Ю. А. Специфика ономастики // Русская ономастика. Сб. науч. тр. — Одесса, 1984. — С. 3–16.

189. Карпенко Ю. А. Функции собственных имен в произведении Ю. Олеши «Ни дня без строчки» // Язык и стиль произведений И. Э. Бабеля, Ю. К. Олеши, И.А Ильфа и Е. П. Петрова Сб. науч. тр. — Киев.1991. — С. 83–95.

190. Карташева И. Ю. Прозвища как явление русского устного народного творчества: Автореф. дис... канд. филол. наук. — М, 1985 — 20 с.

191. Катаев В. П. Алмазный мой венец. — М., 1981. — С. 493–494.

192. Каучишвили Н. М. Теория имён П. А. Флоренского и древнерусский ономастикой в художественной литературе XIX в. // Русский язык за рубежом — М-, 1992. — № 1. — 84–89

193. Кацба И. Р. Множественное число собственных имен в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. — Ростов н/Д, 1988 — 7 с. Деп. в ИНИОН АН СССР 5.12 88, № 36 272

194. Кирилова Ст. О стилистическом назначении имен собственных в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» // Вопросы современного состояния и исторического развития систем русского и болгарского языков. — Шумен, 1994. — С 152–160.

195. Климкова Л.А Мотивированное собственное имя в художественном тексте. — Арзамас. 1987. — 22 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 15.07.87, № 30 329.

196. Ключева Н. П. Система номинации персонажа // Вопросы изучения русского языка. — Владикавказ, 1994. — С. 192–200.

197. Ковалев Г. Ф. Булгаковский Воланд. загадка имени // Филол. записки. — Воронеж, 1995. — Вып. 4. — С. 163–168.

198. Ковалев Г. Ф. Воланд и его свита (ономастические этюды) //Вест. Воронеж, гос. ун-та.

Сер.1. Гуманитарные науки. — Воронеж, 1996. — Вып. 1. — С. 55–74.

199. Ковалев Г. Ф. Дьявольская загадка Воланда // Семантика русского языка в диахронии. — Калининград, 1996. — С. 89–95.

200. Коваленко Е. Б. Литературная антропонимия К. Г. Паустовского (вопросы методики) // Русская ономастика. Сб. науч. тр. — Одесса, 1984. — С. 140–146.

201. Коваленко Е. Б. Образный смысл именованных персонажей художественного произведения и методика его установления: На материале К. Г. Паустовского // Семантика языка и текста: К проблеме изучения русского языка в союзных республиках: Тез. докл. науч. конф, 15–17 мая 1984 г. — Кировоград, 1984. — С. 33.

202. Коваленко Е. Б. Ономастическое пространство художественных произведений К. Г. Паустовского // Язык и стиль произведений В. П. Катаева, К. Г. Паустовского и Л. И. Славина: Сб. науч. тр. — Одесса, 1987 — С 49–53.

203. Коган Г. Ф. «Загадочное» имя Свидригайлова...: «Преступление и наказание» и периодическая печать 1860-х годов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1985. — Т. 40, вып. 5. — С, 426–435.

204. Кожевникова Н. А. Заметки о собственных именах в прозе Андрея Белого // Ономастика и грамматика. — М., 1981. — С 222 —

205. Колоколова Л. И. Антропонимическая лексика в произведениях М. Ю. Лермонтова // Русское языкознание. — Киев, 1989. — Вып. 19. С. 25–30.

206. Колоколова Л. И. Лексико-семантические источники атропонимии в повести Н. В. Гоголя «Тарас

Бульба» // Русское языкознание. — Киев, 1984. — Вып 8. — С. 124–129

207. Колоколова Л. И. Системность словоупотребления апеллятивной и антропонимической лексики в творчестве А. П. Чехова // Русское языкознание — Киев, 1985. — Вып. 11. — С. 117–123.

208. Комарова Р. А. «Микола Чудотворец Богом силен...» // Русская речь. — М., 1995. — № 3. — С. 77–80.

209. Комарова Р. А. Михаил — «подобный Богу» // Русская речь. — М... 1995. — № 1. — С. 96–99.

210. Комарова Р. А. Мне дали имя при крещении — Анна // Русская речь. — М., 1994. — № 2. — С. 88–91.

211. Комарова Р. А. Святой Георгий в жизни русского народа // Русская речь. — М., 1993. — № 6. — С. 61–64.

212. Компанеец В. В. Поэтика имени в прозе В. Распутина // Принципы изучения художественного текста Тез Вторых Саратов стилистич. чтений. — Саратов, 1992. Ч 2 — С. 116–118.

213 Кондратьева Т. Н. Метаморфозы собственного имени. — Казань, 1983. — 140 с.

214. Кондратьева Т. Н. Семантические свойства собственных имен в фольклоре. — Казань, 1987. — 24 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 24.03. 87, № 28 835.

215. Кормилов С. И. Имена, отчества и фамилии литературных персонажей: К проблеме изучения // Литературные произведения XVIII–XX веков в историческом и культурном контексте. — М., 1985. — С. 160–178.

216. Королева И. А. «Имя человека не есть пустой звук...» // Рус. речь. — М., 1997. — № 6. — С. 63–67.

217. Котеля М. Н. Именная перифраза как вид номинации в поэтическом тексте: На материале творчества поэтов-романтиков А. Ламартина и В. Гюго // Структурно-семантические и прикладные исследования. — Кишинёв, 1990. — С. 28–32.

218. Коурова О. И. Элизы, Климены, Вилисы...// Русская речь. — М, 1982. — № 4. — С. 9–13.

219. Кошелев В. А. Именник «Евгения Онегина» в функциональном аспекте // Российский литературоведческий журнал. — М, 1996. — № 8. — С. 91–100.

220. Крамарь О. К. Семантика имени собственного в «чужом» литературном тексте: К постановке проблемы // Семантика и прагматика языковых единиц. — Душанбе, 1990. — С. 113–117.

221. Кривушина Е. С. Поэтика имени собственного // Творчество писателя и литературный процесс. — Иваново, 1993. — С. 20–31.

222. Крутков П. Название романа как его идейно-композиционная модель // Collegium. — Киев, 1993. — № 1. — С. 134–136.

223. Кузина Н. Имя собственное и поэтический мир // Русская филология. — Тарту, 1995. — Вып. 6 — С. 135–138.

224. Кулиев Г. Х. Имя героя в художественной системе произведения // Изв. АН АзССР. Сер. лит., яз. и искусства. — Баку, 1988. — № 2 — С. 63–69 (на азерб. яз., рез. на рус. яз.).



225. Кунтыш М. Ф. О номинации персонажей в рассказах А. П. Чехова // Весн. Беларус, дзяржаўнага ун-та. Сер. 4 Філалогія, журналістыка, педагогіка, псіхалогія. — Мінск, 1990 — № 2. — С. 37–41.

226. Кусимова К. Х. В мире имен: Словарь башкирских личных имен. — Уфа. 1991. — 191с.

227 Кухаренко В. А. Имя заглавного персонажа в целом художественном тексте // Русская ономастика: Сб. науч. тр. — Одесса, 1984. — С. 109–117.

228. Кухаренко В. А. Имя собственное // Кухаренко В. А. Интерпретация текста. — М., 1988 — С. 101–110.

229. Лаврова Э. А. Имя-образ: Антропонимы в романе Н. Шундика «Белый шаман» // Русская речь. — М, 1984. — № 3. С. 46–51.

230. Личный магнетизм: Тайна имени / Сост. Турнбуль В., Хигир Б — М, 1990. — 95с.

231. Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. — М., 1993. — 880 с.

232. Лосев А. Ф. Диалектика имени // Контекст — 1992. — М., 1994. — С. 113–149,

233. Лосев А. Ф. Из истории имени // Вопросы философии. — М., 1997. — № 5 — С. 179–182.

234. Лосев А. Ф. Имя: Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы / Сост. и общ. ред. А. А. Тахо-Годи. — СПб., 1997. — 616 с.

235. Лосев А. Ф. Имяславие // Вопросы философии. — М., 1993. — № 9 — С. 52–60.

236. Лосев А. Ф. Философия имени у Платона: Доклад 1 ноября 1922 г. (Из работ А. Ф. Лосева об имяславии: Публ. проф. А.А. Тахо-Годи) // Начала — М. 1995. — № 1–4. — С. 206–215.

237. Лосев А. Ф. Философия имени. — М., 1990. — 269 с.

238. Лосева О. В. Месяцеслов и именовслов в Древней Руси // Румянцевские чтения. — М., 1996. — Ч.2. — С. 63–71.

239. Лотман Ю. М. Мир собственных имен // Лотман Ю. М. Культура и взрыв. — М., 1992. — С. 52–63.

240. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура // Успенский Б. А. Избранные тр.: В 3 т. — М, 1996. — Т.1. — С. 433–459.

241. Лотошко Ю. Р. Ономастическое пространство в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы межвуз. науч. конф. — Тверь, 1996. — С. 153–154

242. Лукин В. А. Имя собственное — ключ к истолкованию текста: Анализ повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» // Русский язык в школе. — М., 1996. — № 1. — С. 63–69.

243. Ляхова И. В. Имя собственное литературного персонажа и интегрированное пространство текста: На материале фр. яз. // Функциональная семантика: структура значения и прагматика. — М, 1989. — С. 48–52.

244. Макеев Л. Н. Древнерусское имя Боян // Русская речь. — М, 1989. — № 2 — С. 111–117

245. Мариненко И. О. Способы именования персонажей в диалогии И. Ильфа и Е. Петрова // Язык и стиль произведений И. Э. Бабеля, Ю. К. Олеси, И. А. Ильфа и Е. П. Петрова. — Киев, 1991. — С.170–177.

246. Мароши В. В. Сюжет в сюжете: Имя в тексте // Роль традиции в литературной жизни эпохи. — Новосибирск, 1995. — С. 177–188.

247 Масенко Л. Типологічне зіставлення ономастичних систем двох національних літератур // Языкознание. — Киев, 1993 — № 5. — С. 72–73.

248. Масенко Л.Т Власна назва в поезиці Шевченка // Культура слова. — Киев, 1989 — Вып. 37. — С. 57–61.

249. Махпиров В. У. «Дивану лугат-ит-турк» Махмуда Кашгарского и проблемы тюркской антропонимики // Актуальные проблемы советского уйгуроведения. — Алма-Ата, 1983. — С. 105–108.

250. Махпиров В. У. Древнетюркская ономастика: Имена собственные в «Дивану лугат-ит турк» Махмуда Кашгарского. — Алма-Ата, 1990. — 158 с.

251. Медриш Д. Н. «Ее сестра звалась Наташа.»// Русская речь — М., 1993. — № 2. — С. 111–118.

252. Менская Т. Б. Два Аякса и проблемы героической омонимии в «Илиаде» Гомера // Структура текста — 81, — М., 1981 — С 177-173.

253. Мизов Н. Тайната на личномо имя — София, 1987. — 186с.

254. Милова Т. Слово Дон Жуан // Новая Юность. — М., 1996. — № 17. — С. 55–74.

255. Мирошникова Н. А. Поэтика имени в исторической драме // Литературный текст: проблемы и методы исследования. — Тверь 1994. — С. 164–166.

256. Митрофанов В. А. «Скрытая этимология» известных фамилий // Русский язык в СНГ. — М., 1992. — № 7 — С 8–10

257 Михайлов В. Н. Лингвистический анализ ономастической лексики в художественной речи. — Симферополь, 1981. — 46 с.

258 Михайлов В. Н. О специфике литературной ономастики // Вопросы стилистики: Стилистика художественной речи. Саратов, 1988. — Вып. 22. — С. 3–19.

259. Михайлов В. Н. О функциональной специфике собственных имен в художественном тексте // Исследования по семантике — Симферополь, 1987. — С. 90–93.

260. Михайлов В. Н. Роль ономастической лексики в структурно-семантической организации художественного текста // Русская ономастика: Сб. науч. тр. — Одесса, 1984. — С. 101–109.

261. Михайлов В. Н. Словообразовательная специфика собственных имен в художественной речи // Русское языкознание. — Киев, 1986 — Вып. 13. — С. 50–55.

262. Михайлов В.Н Специфика собственных имен в художественном тексте // НДВШ. Филол. науки. — М., 1987. — № 12. — С. 78–82.

263 Мищенко Е. В. Русские православные имена. М., 1996 — 190 с.

264. Мкртычан С. Формирование стилистических коннотаций у личных имен //Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы межвуз. науч. конф. — Тверь, 1994. — С. 12–13.

265. Моисеев А. И. «Медный всадник» А. С. Пушкина: наименования и повторная номинация героев // Рус. яз. за рубежом. — М., 1996. — № 1,2,3 — С. 114–119.

266. Мокшин Н. Ф. Тайны мордовских имен. — Саранск, 1991. — 111с.

267. Монахова К. И. О передаче собственных имен во французских переводах // Тетради переводчика. — М., 1981. — № 18. — С. 77–82.

268. Мумриков А. Социально-психологическая теория творчества по книге св. Павла Флоренского «Имена» // Опыты. — М., 1990. — С. 413–421.

269. Мумриков А. Что в имени твоём // Наука и религия. — М., 1994-№ 5. — С. 58–59.

270. Мурадян И. В. Антропонимия повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // Исследование структурных уровней русского и украинского языков. — Одесса, 1984. — С. 80–88.

271. Мурадян И. В. Антропонимия прозы А. С. Пушкина. Автореф. дис... канд. филол. наук. — Одесса, 1988. — 16 с.

272. Мурадян И. В. Имена исторических лиц в художественной прозе А. С. Пушкина // Актуальные вопросы русской ономастики. — Киев, 1988. — С. 123–128.

273. Мурадян И.В. Использование антропонимии в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» и в «Северной повести» К. Г. Паустовского // Язык и стиль произведений В. П. Катаева, К. Г. Паустовского и Л. И. Славина Сб. науч. тр. — Одесса, 1987. — С. 38–42

274. Муромцев Г. В. Коннотація власних назв у художньому тексті // Вестник Харьков, ун-та. — Харьков. 1992. — Вып.369. — С. 93–99.

275. Мусаева С. А. Своеобразие контекстуальной семантизации ономастических единиц в научной фантастике // Вопросы английской текстологии. — Л., 1990. — Вып. 3 — С. 54–59.

276. Мустафаева Г. Стилистические особенности личных имен в азербайджанской художественной литературе Автореф. дис. канд. филол. наук — Баку, 1981. — 26 с.

277. Мыльников В. С. Пародийность антропонимов в стилистической системе В. Набокова // Принципы изучения художественного текста: Тез. Вторых Саратов, стилистических чтений. — Саратов, 1992. — 4.2. — С. 134–135.

278. Мысляков В. А. Белинский и Тургенев. Об антропонимике романа «Рудин» // И. С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. — Л., 1990. — С. 15–25.

279. Мысык С. Г. Проблематика номинации героини лирического цикла А. Блока «Снежная маска». — Одесса, 1987. — 23 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 12.01.88, № 32 430.

280. Мысык С. Г. Имена персонажей в «Лирических драмах» А. Блока // Семантика языка и текста: Тез. науч.

конф. 28–30 окт. 1987 г. — Кировоград, 1987. — С. 197–198.

281. Мысык С. Г. Имена персонажей как смыслообразующий компонент в драме А. Блока «Балаганчик» // Актуальные вопросы русской ономастики. — Киев, 1988. — С. 154–161.

282. Мысык С. Г. Имя лирической героини в заглавиях стихотворных циклов А. Блока // Русское языкознание. — Киев, 1989. — Вып. 18 С. 144–149.

283 Мысык С. Г. Ономастика А. А. Блока: Смыслообразующие функции номинации персонажей: Автореф. дис... канд. филол. наук. — Одесса, 1988. — 16 с.

284. Назаров А. И. Личные имена советских немцев: Словарь-справочник. — Алма-Ата, 1990. — 120с.

285. Наливайко С. І. Це прадавнє ім'я Володимир // Мовознавство — Київ, 1990 — № 2. — С 50–52.

286. Намитокова Р. Ю. Окказиональная ономастика и отономастические окказионализмы // Эволюция семантических и функциональных свойств русской лексики. — М., 1987. — С. 119–128.

287. Неелов А. А. Семема и орфограмма: имя собственное «Беовульф» в тексте поэмы // НДВШ. Филол. науки. — М., 1996. — № 2. — С. 71–80.

288. Некрасов А. С. Повторная номинация как средство создания персонажа в рассказах А. П. Чехова // Язык и композиция художественного текста. — М., 1984. — С. 42–49.

289. Некряч Т. Э., Соломашенко Н. В. Стилiстичнi антропонiми Шекспира в українських перекладах //

Теория и практика перевода. — Киев, 1989. — Вып. 16. — С 167–173.

290. Немировская А. Ф. Аспекты перевода ономастического пространства: На материале романа О. Гончара «Твоя заря» // Актуальные вопросы русской ономастики. — Киев. 1988. — С. 175–185.

291. Немировская А.Ф Ономастическое пространство в художественном тексте: На материале романа О. Т. Гончара «Твоя заря»: Автореф. дне... канд. филол. наук. — Киев, 1989. — 16 с

292. Немировская Т. В. Некоторые проблемы литературной ономастики // Актуальные вопросы русской ономастики. — Киев, 1988. — С. 112–122.

293. Немировская Т. В. Собственное имя в творчестве М. М. Коцюбинского: Автореф. дис... канд. филол. наук. — Киев. 1988. — 20 с.

294. Нерознак В. П. Антропонимика // Литературным энциклопедический словарь. — М., 1987 — С. 3).

295. Нерознак В. П. Ономастика // Литературный энциклопедический словарь. М, 1987. — С. 260.

296. Нижник Н. Ф. Текстовые функции вторичной антропонимической номинации во французских художественных произведениях XIX–XX вв.: Автореф. дис... канд. филол. Наук — М.,1990. — 23 с.

297. Никольская Т. Е. Синонимия личных имен в современном русском языке: Автореф. дис... канд. филол. наук. — Н. Новгород, 1996. — 15 с.

298. Никонов В. А. География фамилий — М., 1988. 189 с.



299. Никонов В. А. Как вас зовут? // Русская речь. — М., 1987. № 2. — С. 110–113.
- 300 Никонов В. А. Русские имена // Русская речь — М., 1988. — № 4. — С. 145–149
- 301 Никонов В. А. Словарь русских фамилий. — М., 1993 — 222 с.
302. Никонович О.А. Имя и характер в повестях В. Г. Распутина («Пожар» и «Прощание с Матерой») // Сб. тр. молодых ученых и студентов Волгоград, гос. ун-та. — Волгоград, 1996. — С. 322–324.
303. Номинация в ономастике. — Свердловск, 1991. — 186 с.
304. Обухова Э. А., Семчук Ю. О., Юхт В. В. Слово и имя в поэзии О. Мандельштама // Проблемы изучения поэзии О. Мандельштама в педагогическом вузе. Харьков, 1990. — С. 23–31.
305. Одесский В. П. Художественные функции панегирических имен собственных в театре эпохи Петра I. — М., 1989. — 26 с. — Дел. в ИНИОН АН СССР 25.09.89, № 26 916.
306. Океанский В. П. Художественная концепция мира в творчестве А. С. Хомякова: Поэтическая метафизика имени: Автореф. дис... канд. филол. наук. — Иваново, 1997. — 20 с.
307. Океанский В. П. Энергичность имени в «Записках о Всемирной Истории» А. С. Хомякова — концептуальные, жанровые и стилевые модальности // Жизнь и судьба малых литературных жанров: Материалы межвуз. науч. конф. — Иваново, 1996. — С. 83–98.

308. Ономастика и грамматика: Сб. статей — М., 1981. — 273 с.
309. Ономастика. — М., 1993. — Кн.1, ч.1: Имя и культура. — 250с.
310. Ономастика: Типология. Стратиграфия: Сб. статей. — М., 1988. — 263 с.
311. Ономастика: Указатель литературы, изданной в СССР с 1963 по 1970 г. — М., 1976. — 205 с.
312. Ономастика: Указатель литературы, изданной в СССР с 1971 по 1975 г. с приложением за 1918–1962 гг. — М., 1978. — 304 с.
313. Ономастика: Указатель литературы, изданной в СССР с 1976 по 1980 г. — М., 1984. — 265 с.
314. Опренко Л. В. Имена собственные в научно-фантастической литературе // Актуальные вопросы русской ономастики. — Киев, 1988 — С. 187–188
315. Орнатская Т. И. «Обломок» или Илья Ильич Обломов?: К истории интерпретации фамилии героя // Русская литература — Л., 1991. — № 4. — С. 229–230.
316. Отин К. С. Материалы к коннотационному словарю русских онимов // Номинация в ономастике. — Свердловск, 1991. — С. 41–51
317. Павлик Я. В. Троян «Слова о полку Игореве» и древнейшее свидетельство об имени Троян в чешской литературе // Scando-Slavika. — Copenhagen, 1992, — Vol. 38. — P. 170–184.
318. Пароцая И. Герои Чехова в зеркале их наименований // Slavica Debrecen, 1993. — № 26. — С. 177–181

319. Пеньковский А. Б. Антропонимические заметки 1–2 о двух именах героини «Маскарада» // Вопросы литературы. — Владимир 1975. — Вып. 10. — С 50–75.

320. Пеньковский А. Б. Антропонимическое пространство художественного текста: способы организации и членения // Рефераты XIII Международного конгресса по ономастике. — Краков, 1978. — С. 191.

321. Пеньковский А. Б. Ономастическое пространство русского былевого эпоса как модель его художественного мира // Язык русского фольклора. — Петрозаводск, 1988. — С 34–38.

322. Пеньковский А. Б. Русские личные именованья, построенные по двухкомпонентной модели «имя + отчество» // Ономастика и норма. — М., 1976. — С. 79–107.

323. Переписка П. А. Флоренского, И. П. Щербова, Антония (Булатовича), М. А. Новаселова // Начала. — М., 1995. — № 1–4. — С. 200–205.

324. Перехова Л. И. Стилиевой потенциал антропонимов в художественном тексте // Средства выражения экспрессивности текста. — Л., 1982. — С. 53–63.

325. Перкас С. В. Система оппозиций имен собственных, используемых в художественном произведении. — Абакан, 1988 — 12 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 4.02.88, № 32 975

326. Першина К. В. Выразительные возможности форм числа имен собственных // Грамматическая

семантика глагола и имени в языке и речи. — Киев, 1988. — С. 115–121.

327. Петров А. В. К истории философско-религиозной мысли поздней античности: Учение Прокла о магических именах // Вест. С — Пб. ун-та. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. — СПб., 1995. — Вып. 6. — С. 15–21.

328. Петров М. К. Язык. Знак. Культура. — М., 1991. — С. 88–89, 97–128, 145–224.

329. Петрова Е. С. Экспликация метафор-антропонимов в контексте // Вопросы английской текстологии. — Л., 1990 — Вып. 3. — С. 148–154.

330. Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. — 5-е изд, доп. — М., 1995. — 480 с.

331. Петросов К.Г. — «Как я люблю имена и знамена...»: Имена поэтов в художественном мире Марины Цветаевой // Русская речь. — М., 1992. — № 5 — С. 14–19.

332. Пирцхалава Э. Л. Стилистические функции собственных имен в романе К. Воннегута «Колыбель для кошки» // Изд. АН ГССР. Сер. яз. и лит. — Тбилиси, 1982 — № 1. — С. 85–92.

333. Планчинта Л. П. Оценочное значение имени собственного в сказках // Структурно-семантические и прикладные исследования. — Кишинев, 1990. — С. 58–63.

334. Подгаец О. П. Бездомный, Латунский, Рюхин и другие // Русская речь. — М., 1991. — № 3. — С. 14–22.

335. Подольская Н. В. Антропонимика // Лингвистический энциклопедический словарь. — М., 1990. — С. 36–37.

336. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. 1988. — 187 с.

337. Подолянчук Н. Душа и имя // Сибирь. — Иркутск, 1989. — № 5. — С. 115–120.

338. Подюков И. О Ваньке-встаньке и Марье Икотисне // Родина. — М., 1996. — № 6. — С. 73–75.

339. Полинецкая Т. В. Ономастическое пространство романа Н. А. Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тройникова». — Одесса, 1989. — 15 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 2.11.89, № 39 971.

340. Полищук Н. П. Социальная функция антропонимов в романе О. Гончара «Знаменосцы» // Исследование структурных уровней русского и украинского языков. — Одесса, 1984. — С. 99–107.

341. Полупанова Н. И. Об именах персонажей в пьесах А. Н. Островского // Русский язык в школе. — М., 1993. — № 2. — С. 24–28.

342. Попова И. Л. Литературная мистификация и поэтика имени // НДВШ. Филол. науки — М., 1992. — № 1. — С. 21–31.

343. Прокудина О. А. Антропоним в контексте художественного произведения // Вопросы английской текстологии. — Л, 1985. — Вып. 2. — С. 145–151.

344. Проскурин О. А. Имя в «Арзамасе»: Материалы к истории пародической антропонимии // Лотмановский сборник 1. — М., 1995. — С. 353–364.

345. Пузырев А. В. Влияние звуковых повторов стиха на семантику собственных имен // Поэтика и стиховедение. — Рязань, 1984 — С 77–86.

346 Пузырев А. В. О фонетической мотивированности собственных имен в стихотворной речи // Вопросы стилистики. — Саратов, 1984. — Вып. 9. — С. 122–132.

347 Пузырев А. В. Собственные имена в поэтической речи: Автореф. дис... канд. филол. наук. — Пенза, 1981. — 16 с.

348. Рабинович Е. Г. Имя в риторике // Образ — смысл в античной культуре. — М., 1990. — С. 250–267.

349 Радковская Э. В. Антропонимическое поле ранних повестей Н. В. Гоголя: На материале сб. «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Актуальные вопросы русской ономастики — Киев. 1988. — С. 123–133.

350. Раков А. В. Имя в «Беовульфе»: Семантико-стилистический аспект: Автореф. дис.... канд. филол. наук. — Иваново, 1995. — 20с.

351. Раков А. В. Имя в «Беовульфе» // Творчество писателя и литературный процесс. Язык литературы. Поэтика. — Иваново 1995. — С. 124–132

352. Рассадин С. Перемена фамилии // Театральная жизнь. — М 1988. — № 8. — С. 28–30.

353. Ревзина О. Г. Собственные имена в поэтическом идиолекте М. Цветаевой // Поэтика и стилистика: 1988–1990. — М., 1991. — Вып. 1. — С. 170–195.

354. Рзянина И. Н. Архаические и новые имена собственные в художественном тексте //

Функционирование архаических и новых элементов в системе русского языка. — М., 1986. — С. 91–98.

355. Рогова М. В. Имя в поэтическом тексте: значение определенности / неопределенности // Филологический сборник. — М., 1995. — С. 345–354.

356. Рогозина В. И. Антропонимическая номинация в русском историческом романе: Автореф. дис... канд. филол. наук. — Одесса, 1991. — 17 с.

357. Рогозина В. И. Антропонимическая система романа Ю. Тынянова «Пушкин»: К вопросу об исторической достоверности литературного имени // Духовное наследие Пушкина и современная культура: Тезисы. — Донецк, 1990. — С. 55.56.

358. Рогозина В. И. Историческая достоверность антропонимов в языке романов «разинского цикла»// Русское языкознание. — Киев, 1992. — Вып. 25, — С. 152–157.

359. Рогозина В. И. Особенности выбора именованных персонажей а языке исторических романов о А. С. Пушкине // Шоста республканська ономастична конференция: Тези. — Одеса, 1990. — Ч.І. — С. 142–143.

360. Роднянская И. Б. Схватка о. Сергия Булгакова с Иммануилом Кантом на страницах «Философии имени» А. Ф. Лосева // Культурное наследие российской эмиграции, 1917–1940: В 2 кн. — М., 1994. — Кн. 1. — С. 260–268.

361. Рождественская П. В. Социальная значимость антропонимии в исторических произведениях А. Н. Толстого. — Донецк, 1982. — 14 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 24.06.82, № 10 518.

362. Рождественский Ю. В. Имя — средство закрепления и систематизации фактов культуры // Науч. докл. филол. ф-та МГУ — М., 1996. — Вып. 1. — С. 87–94.

363. Рублева О. Л. Имя собственное в словаре языка писателя // Вопросы теории и истории языка. — СПб., 1993. — С. 209–216.

364. Руденко Д. И. Имя в парадигмах «философии языка». — Харьков, 1990. — 298 с.

365. Руденко Д. И., Сватко Ю. И. Философия имени: в поисках новых пространств. — Харьков, 1993. — 286 с.

366. Руднев В. «Назову себя Гантенбайн»: собственные имена в культуре XX столетия // Даугава. — Рига, 1989. — № 12. — С. 103–105.

367. Русская ономастика и ономастика России: Сб. статей. — М., 1994. — 248 с.

368. Русские имена: Народный календарь. — Архангельск, 1993. — 221 с.

369. Рухадзе Л. М. Собственные имена лиц в арабском переводе поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» // Семитолог. штудии. — Тбилиси, 1988. — Вып. 4. — С. 50–53 (на груз. яз., рез. на рус. яз).

370. Рыжов В. В. «Вторая жизнь» литературного образа: гоголевские герои в сатире Салтыкова-Щедрина // Творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина в историко-литературном контексте. — Калинин, 1989. — С. 37–42.

371. Садыков Б. Имя как средство определения характера героев художественного произведения: На материале романа С. Ахмада «Горизонт» // Ономастика Узбекистана. — Ташкент, 1987. — С. 85–86.



372. Салиджанов Ю., Муминов С. Особые функции имен героев в художественных произведениях // Узбек, языкознание и литература. — Ташкент, 1984. — № 2. — С. 44–49.

373. Самсонов Н. Г. Наши имена. — Якуток, 1989. — 141 с.

374. Самсонов Н. Г., Самсонова Л. Н. Имена говорят. — Якутск, 1993. — 144 с.

375. Сандакова М. В. Народное мировосприятие в пословицах: особенности метафоры // Религия и церковь в культурно-историческом развитии Русского Севера. — Киров, 1996. — Т. 2. — С-21–25.

376. Санжина Д. Д. Характеристика личных имен персонажей бурятских исторических романов // Исследования по ономастике Прибайкалья. — Улан-Удэ, 1990. — С. 72–82.

377. Сапогов В. Имя в поэтике Л. Добычина: «Встречи с Лиз» // Писатель Леонид Добычин. — СПб., 1996. — С. 261–266.

378. Сапогов В. А. Имя и место в преподавании литературы // Инновационная деятельность учителя в учебно-воспитательном процессе школы. Проблемы, опыт, решения. — Псков, 1992. — С. 133–134.

379. Сапожникова Л. И. Использование собственных имен в идентифицирующей и характеризующей функциях // Номинативные свойства языковых единиц. — Саратов, 1990. — С. 519–125.

380. Сапрыгина Н. В. Авторское толкование собственных имен в художественном тексте //

Актуальные вопросы русской ономастики. — Киев, 1988. — С 142–147.

381. Семенов А. Т. Функционирование онимической лексики в художественном тексте и лексикографическое описание ономастикона романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» Автореф. дис... канд. филол. наук. — М., 1996. — 16с.

382. Семенова С. К вопросу о семантическом содержании антропонима в языке художественного произведения: На материале романа «Мастер и Маргарита» // Сб. научных работ студентов и аспирантов ВГПИ. — Вологда, 1993. — С. 3–7.

383. Сидорова Т. А. Структурно-семантическая и функциональная характеристика имен собственных в поэтических произведениях В. Хлебникова // Структурно-семантический анализ единиц восточно-славянских языков — Тула, 3990. — С. 228–236.

384. Сидорова Т. А. Структурно-семантическая и функциональная характеристика имен собственных в романе Ч. Т. Айтматова «Плаха» и «Буранный полустанок» // Русская речь: структура, ресурсы, функционирование. — Тула, 1988. — С. 254–261.

385. Сидорова Т. А. Функции имен собственных в романе В. Астафьева «Печальный детектив» // Там же. — С. 36–42.

386. Силаева Г. А. Антропонимия художественных произведений Л. Н. Толстого: Учеб. пособие к спецкурсу. — Рязань, 1986. — 75 с.

387. Силаева Г. А. Имена персонажей романа Л. Н. Толстого «Война и мир» в сопоставлении с реальным именованием изображаемого периода // Лексика

и словообразование русского языка. — Рязань, 1982. — С. 28–36.

388. Силаева Г. А. Имена собственные в поэзии С. Есенина // Творчество С. А. Есенина и современное есениноведение. — Рязань, 1987. — С. 90–96.

389. Силаева Г. А. Итоги и перспективы изучения ономастики Л. Н. Толстого // Лексика русского языка и ее изучение. — Рязань, 1988. — С. 40–52.

390. Силаева Г. А. О моделях именования и формах личных имен в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» // Лексика и словообразование русского языка. — Рязань, 1982. — С. 36–47.

391. Синенко В. С. Имя и судьба // НДВШ. Филол. науки. — М., 1995. — № 3 — С. 14–23.

392. Системы личных имен у народов мира: Сб. ст. — М.: Наука 1989. — 382 с.

393. Скрипник Л. Г., Дзятківська Н. П. Власні імена людей Словник-довідник / За ред. В. М. Русанівського — М., 1986. — 3 10 с.

394. Скрозникова В. А. Тайна индейских имен. — М., 1991. — 181с.

395. Смирнов А. Ф. Кто же автор эпиграмм на Карамзина?.. // Русская речь — М., 1991. — № 6. — С. 73–79.

396. Смирнов Игорь П. Двойной роман (о «Докторе Живаго») // Wiener Slawistischer Almanach. — Wien, 1991. — Bd. 27. — S. 119–136.

397. Смирнов О К. Имена собственные в художественной литературе и специфика их перевода:

Автореф. дис... канд. филол. наук. — Одесса, 1991. — 16с.

398. Солахау А. В. Назвы асоб у прадмовах і пасляслоях Скарыны і яго паслядоунікаў // Беларус мова = Белорус. яз. — Мінск, 1989 — Вып. 17. — С. 18–29.

399. Соскина С Н. Имена собственные в семантической структуре научно-фантастического текста // Проблемы функциональной семантики. — Калининград, 1993. — С. 127–136.

400. Справочник личных имен народов РСФСР / Под ред. А. В. Суперанской, Ю. М. Гусева. — 4-е изд. — М., 1989. — 655 с.

401. Степанов Ю. С. Имя // Лингвистический энциклопедический словарь. — М., 1990. — С. 175.

402. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. — М., 1985. — 235 с.

403. Судаковский А. М. Имена русских // Русская мысль — Реутов, 1993. — № 3–12. — С. 51–54

404. Сумаруков Г. В. Затаенное имя. Тайнопись в Слове о полку Игореве. — М., 1997. — 58 с.

405. Суперанская А. Либе — Люба — Любовь: Еврейские имена // Наука и жизнь. — М., 1992. — № 12. — С. 78–84.

406. Суперанская А. Толкование имен // Наука и жизнь. — М., 1991. — № 4. — С. 96–101.

407. Суперанская А. Что означают имена? // Русская речь. — М., 1991. — № 2. — С. 155–120.

408. Суперанская А. В. Имя — через века и страны. — М., 1990. — 188 с.

409. Суперанская А. В., Сулова А. В. Современные русские фамилии. — М., 1981. — 176 с.

410. Супрун В.И. Передача экспрессивно окрашенных имен собственных в художественном переводе: На материале переводов рассказов А. П. Чехова на чешский язык // Славянская филология. — СПб., 1993. — Вып. 7. — С. 85–96.

411. Суран Т. И. Внутренняя форма имен собственных в контексте романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Актуальные вопросы словообразовательного анализа и словообразовательного синтеза. — Киев, 1991 — С. 62–68.

412. Суркова Т. И. Текстовые функции псевдонимов // Текст и его изучение в вузе и школе. — М., 1991. — С. 67–76

413. Сулова А. В. Словник современных русских фамилий // Русская речь. — М., 1996 — № 1. — С. 69–75.

414. Сулова А. В., Суперанская А. В. О русских именах. — 2-е изд., испр и доп. — Л... 1985. — 222 с.

415. Сулова Т. Д. Антропонимы в тетралогии В. П. Катаева «Волны Черного моря»: Антропонимические модели и их функционирование; Автореф. дис... канд. филол. наук. — Одесса. 1986. — 16 с.

416. Сулова Т. Д. Ономастикон В. П. Катаева: На материале тетралогии «Волны Черного моря» // Русская ономастика Одесса, 1984 — С. 146–151.

417. Сулова Т. Д. Функционирование одной антропонимической модели в тетралогии В. П. Катаева «Волны Черного моря» // Язык и стиль произведений

В. П. Катаева, К. Г. Паустовского и Л. И. Славина. — Одесса, 1987. — С 33–39.

418. Таганов А. Н. Магия имени в творчестве М. Пруста // Творчество писателя и литературный процесс. — Иваново, 1993 С. 31–39.

419. Тарковский Р. Б. Календарные русские имена в басенном рассказе И. А. Крылова // Русс. яз. в шк. — М., 1983. — № 2 — С 69–76.

420. Тахо-Годи А. А. А. Ф. Лосев — философ имени, числа, мифа // А. Ф. Лосев и культура XX века. — М., 1991. — С. 3–24.

421. Тахо-Годи А. А. Имя, миф, число // Ломоносовские чтения — 1994 / Под. общ. ред. М. Л. Ремневой. — М., 1994. — С. 17–31.

422. Тейлор Э. Б. Первобытная культура. — М., 1989. — С. 103, 193–198.

423. Теория и методика ономастических исследований: Сб. ст. — М., 1986. — 256 с.

424. Тименчик Р. Д. Имя литературного персонажа // Русская речь — М., 1992. — № 5 — С. 25–27.

425. Тихонова Т. М., Давыдова Н. Г. Структура антропонимов в романе А. Куторкина «Лажныця Сура» («Бурливая Сура») // Ономастика Поволжья. — Саранск, 1986. — С. 138–145.

426. Тодоров Т. Особенности антропонимической системы «Евгения Онегина» и ее передача в переводах романа на болгарский и английский языки // Болгарская русистика. — София, 1993. — № 4. — С. 46–51.

427. Тодорова Н. Ю. Активность антропонима в литературном произведении. — Донецк, 1988. — 23 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 26.09.88, № 35 644.

428. Тодорова Н.Ю Антропонимия Марка Твена: Автореф. дис... канд. филол. наук. — Одесса. 1987 — 16 с.

429. Тодорова Н. Ю. Власне ім'я і контекст у повісті-казці Марка Твена «Принц і злидар» // Інозем. філологія. — Львів, 1985. — Вип. 78 — С. 31–36

430. Тодорова Н.Ю К вопросу о системном анализе литературных антропонимов. — Донецк, 1988 — 12 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 26.09.88, № 35 643

431. Тодорова Н. Ю. Литературный антропоним и художественное время в прозаическом произведении. — Донецк, 1986 — 31 с — Деп. в ИНИОН АН СССР 3.04.86, № 24 750.

432. Тодорова Н. Ю., Грановская И. А. Американская ономастика в произведениях И. Ильфа и Е. Петрова // Язык и стиль произведений И. Э. Бабея, Ю. К. Олеси, И. А. Ильфа и Е. П. Петрова. — Киев, 1991. — С. 193–200.

433. Топоров В. Н. Моуеаі «Музы»: соображения об имени и предыстории образа: К оценке фракийского вклада // Из работ Московского семиотического круга. — М., 1997. — С. 257–299.

434. Топоров В. Н. Васенька Весловский: к семантической мотивированности имени у Толстого / Две заметки из области русской литературы (Тургенев, Толстой) // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. — М., 1996. — С. 46–53.

435. Топоров В. Н. Русское Святогор: свое и чужое: К проблеме культурно-языковых контактов // Славянское и балканское языкознание. — М., 1983. — С. 89–126.

436. Топорова Т. В. Язык и миф — германские *Walundaz, Welundaz* // Изв. АН СССР. Сер. яз. и лит. — М., 1989. — Т. 48, № 5. — С. 442–453.

437. Тумаркина Л. М. Атропонимика и проблема понимания художественного текста // Теория и практика литературоведческих и лингвистических исследований. — М., 1988. — С. 79–83.

438. Турута И. И. В творческой лаборатории А. М. Горького: Авторская правка антропонимов // Русское языкознание. — Киев, 1988. — Вып. 17. — С. 70–77.

439. Турута И. И. Контекстуальное окружение собственных имен в художественных произведениях А. М. Горького. — Киев, 1982. — 16 с — Деп. в ИНИОН АН СССР 11.01.83, № 12 082

440. Турута И. И. Лексико-семантическая группа основ фамилий в художественных произведениях А. М. Горького // Русское языкознание. — Киев, 1984. — Вып. 8. — С. 98–105.

441. Турута И. И. Прозвища в романе А. М. Горького «Жизнь Клим Самгина» // Русское языкознание. — Киев, 1983. — Вып. 6. — С. 124–129.

442. Турута И. И. Прозвища в художественной речи А. М. Горького: Структурная и функциональная характеристика. Днепропетровск, 1989. — 20 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 11.09.89, № 39 558



443. Турута И. И. Семантика и стилистика категории числа имен собственных: На материале художественных произведений А. М. Горького // Семантика и стилистика грамматических категорий русского языка. — Днепропетровск, 1989. — С. 118–122.

444. Турута И. И. Семантический диапазон собственных имен в художественном тексте А.М Горького // Русское языкознание. — Киев, 1992. — Вып. 25. — С. 138–145.

445. Турута И. И. Собственные имена в русской художественной речи и индивидуально-авторском речевом стиле. Днепропетровск. 1989. — 21 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 11.09.89, № 3959.

446. Турута И. И. Собственные имена в художественной речи А. М. Горького: Прозвища и фамилии: Автореф. дис... канд. филол. наук. — Киев, 1985. — 24 с.

447. Унбегаун Б. О. Русские фамилии. Пер. с англ. — 2-е изд., испр М., 1995. — 446 с. (Фамилии литературных героев — С. 188–194).

448. Урмачиев Ф. Имя эпического героя // Сов. тюркология — Баку 1986. — № 4. — С. 22–33.

449. Успенский Б. А. Мена имен в России в исторической и семиотической перспективе // Успенский Б. А. Избранные труды. М, 1994 — Т.2. Язык и культура. — С. 151–158.

450. Успенский Б. А. Социальная жизнь русских фамилий // Успенский Б. А. Избранные труды: В 3 т. — М., 1996. — Т.2. — С 203–254.

451. Успенский Л. В Ты и твое имя. — Волгоград, 1994. — 288с.
452. Фарыно Е. Из заметок по поэтике Цветаевой // Wiener Slawistischer Almanach. — Wien, 1981. — Bd. 3: Manna Cvetaeva Studien und Materialien. — S. 42–43.
453. Фатеева Н. А. Имена собственные и заглавия в прозе и поэзии Бориса Пастернака // Русистика сегодня. — М., 1994. — № 2. — С 98–112
454. Федас Й. Ю. Історія, культура, краса імен // Нар. творчість та етнографія. — Київ, 1988. — № 2. — С. 77–79.
455. Федоров Е. В. К роли номинации персонажей в художественной концепции личности // Актуальные проблемы современной алтайской литературы: Материалы конф. 1988 г. — Горно-Алтайск, 1995. — С. 106–119.
456. Федосюк Ю. А. Русские фамилии: популярный этимологический словарь — М, 1981. — 239 с.
457. Флоренский П. Имена // Опыты, — М, 1990. — С 351–412.
458. Флоренский П. А. Имена // Социологические исследования — М., 1989. — № 2–6; 1990. — № 1–11.
459. Флоренский П. А. Малое собрание сочинений. — Кострома, 1993 — Вып. I: Имена. — 180 с.
460. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. У водоразделов истины. — М., 1990. — Т.2. — 252–324 с.
461. Фонякова О. И. Имя собственное в художественном тексте... Учеб. пособие. — Л, 1990. — 104 с.

462. Фонякова О. И. Имя собственное и словарь писателя // Вопросы теории и истории языка. — СПб., 1993. — С. 234–240.

463. Фонякова О. И. О системном анализе имен собственных в художественном тексте // Проблемы комплексного анализа языка и речи. — Л., 1982. — С. 83–89.

464. Фролов Н. К., Меринова Н. А. Контаминация неканонических и канонических личных имен эпохи Киевской Руси: На материале, «Повести временных лет» // Экология культуры и образования. филология, философия, история. — Тюмень, 1997. — С. 4–10.

465. Фролов Н. К., Ячменева Л. В. Мотивация функций антропонимов в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // Слово и конструкция в художественном тексте. — Тюмень, 1991. — С. 67–84.

466. Фролова Е. А. Имена собственные и имена нарицательные как компоненты одного ряда: На материале поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души». — М., 1991. — 15 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 28.05 91, № 44 645.

467. Фролова Е. А. Номинация персонажа в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» (функционально-стилистический аспект): Автореф. дис. канд. филол. наук. — М., 1993. — 17 с.

468. Фролова Е. А. Семантика литературного антропонима как средство характеристики персонажей в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Семантика языковых единиц: Материалы науч. конф. — М., 1993 — 4.3. — С. 138–140.

469. Хазагеров Т. Г. Нужно ли переводить фамилии чеховских персонажей? // Язык прозы А. П. Чехова. — Ростов н/Д, 1981. — С 100–105.

470. Хазагеров Т. Г. Стилистические функции антономасии и трудности ее выявления в рассказах А. П. Чехова // Языковое мастерство А. П. Чехова. — Ростов н/Д, 1988. — С. 5–12.

471. Ханзак Э. Значение, понятие, имя. — Иванове, 1995. — 96 с

472. Характер и имя. — СПб., 1992. — 310с.

473. Харитонов А. Система имен персонажей в поэтике повести «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова. — М., 1995. — Вып. 2. — С. 152–172.

474. Хигир Б. Ю. Тайна имени. — М., 1996. — 591с.

475. Хижняк Л. Г. Мотивация внутренней формы собственных имен в художественной речи // Словоупотребление и стиль М. Горького. — Саратов, 1982. — С 118–127.

476. Хижняк Л. Г. Отражение экстралингвистических факторов в художественном использовании собственных имен // Язык и общество — Саратов, 1993. — Вып. 9. — С. 130–138.

477. Хихловская Я. В. Имя Дон-Жуана как тип, тема, символ, архетип (миф) (совокупность интерпретаций мифологемы Дон-Жуан как самоорганизующаяся система) // Организация и самоорганизация текста. — СПб.; Ставрополь, 1996. — Вып. 1. — С. 28–45.

478. Хрептулов А. А. Падежная дистрибуция имен собственных: На материале романа Ю. В. Бондарева

«Берег» // Актуальные вопросы русской ономастики. — Киев, 1988. — С. 200–206.

479. Хроменко А. Т. Из наблюдений над природой имен собственных в фольклорном тексте // Лексика русского языка и ее изучение. — Рязань, 1988. — С. 53–60

480. Цхадая П. А. Толковый словарь ономастических терминов. — Тбилиси, 1989. — 216 с. (на груз. яз.).

481. Цыбиков В. М. Имена персонажей сатирических рассказов бурятских писателей // Бурятские антропонимы и топонимы — Улан-Удэ, 1981. — С. 49–53.

482. Чавпецова С. В. Композиционная функция имени собственною в современном английском романе // Структура и семантика предложения и текста в германских языках. — Новгород, 1992 — Вып. 2. — С. 135–143.

483. Чавпецова С. В. Прагматика имен собственных в романе У. Голдинга «Ритуалы плавания» // Прагматический аспект предложения и текста. — Л., 1990. — С. 91–100.

484. Чавпецова С. В. Прагматика личных собственных имен в социокультурном контексте. — Л., 1989. 26 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 17.07.89, № 38 863.

485. Чавпецова С. В. Роль имен собственных в раскрытии образа персонажа в художественном тексте // Textoобразующие потенции языковых единиц и категорий — Барнаул, 1990. — С. 164–173.

486. Чавпецова С. В. Социальный аспект личных имен персонажей в современном английском романе. — Л.,

1988. — 20 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 9.01.89, № 33 613.

487. Чавпецова С. В. Функции личных имен в современном английском романе // Стилистический анализ художественного текста. — Смоленск, 1988. — С. 11–18.

488. Чавчанидзе Д. Л. Функции литературного имени в произведениях немецкого романтизма // Ломоносовские чтения — 1994 / Под. общ. ред. М. Л. Ремневой. — М.: Филология, 1994.

489. Чернец Л. В. Виды заимствования литературного персонажа и творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина // Творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина в историко-литературном контексте. — Калинин, 1989. — С. 44–52.

490. Черторизька Т. К. Літературні антропоніми в творах Шевченка // Мовознавство. — Київ, 1989. — С. 30–35.

491. Чинчараули А. Этимология имен некоторых персонажей Важа Пшавела («Цоцола») // Сборник, посвященный Важа Пшавела. — Тбилиси.1982. — № 2 — С. 231–240

492. Членов А. М. Системность антропонимической информации в ПВЛ (Запретные имена в ПВЛ) // Имя — этнос — история. — М., 1989. — С. 87–96

493. Шайкевич А. Я. Социальная окраска имени и его популярность // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. — М., 1996. — С. 265–280.

494. Шанский Н. М., Соловьева В. С., Филиппов А. В. Учебный словарь античных имен в русской поэзии. — Ашхабад, 1990. — 102с.

495. Шапиро Ф. С. Ономастическая лексика в «Молении Даниила Заточника» // Историческая стилистика русского языка. — Петрозаводск, 1990. С. 123–130.

496. Шейнина Е. П. Источники фамилий в пьесах А. Н. Островского. — Краснодар, 1982. — 9 с. — Деп. в ИНИОН АН СССР 24.08.82, № 10 944.

497. Шейнина Е. П. О чем говорят фамилии у Островского // Русская речь. М., 1983. — № 2. — С. 24–28.

498. Шейнина Е. П. Экспрессия словесного ударения в поэтической ономастике А. Н. Островского // Вопросы стилистики. — Саратов, 1984. — Вып. 9. — С. 141–150.

499. Шейнкер В. Н. Антропонимика в романе Джеймса Фенимора Купера «Зверобой» // Вест. Новгор. гос. ун-та. Сер. «Гуманитарные науки». — Новгород, 1995. — № 2. — С. 84–91.

500. Шеремет Л. Г. Стилистический потенциал антропонимов в современном английском художественном тексте // Текст как объект комплексного анализа в вузе. — Л, 1984 — С. 133-(42).

501. Шильникова А. Ф., Панасенко Э. Д. Типы повторной номинации героя в структуре художественного текста // Сб. науч. тр. — Ташкент, 1980. — № 629. — С. 66–72.

502. Шматова О. В. Имена собственные в произведениях художественной литературы // Сб. тр.

молодых ученых и студентов Волгоград, гос. ун-та. — Волгоград, 1996. — С. 297–299.

503. Шмелева Т. В. Онимическая рефлексия в тексте // Принципы изучения художественного текста: Тез. Вторых Саратовских стилистических чтений — Саратов, 1992. — 4.2. — С. 168–169.

504. Шумарина Т. Ф. Антропонимическая вариативность в речевой коммуникации: На материале произведений И. С. Тургенева. Автореф. дис... канд. филол. наук. — Одесса, 1985 — 16 с.

505. Шумарина Т. Ф. Вариативность антропонимии в романе И. С. Тургенева «Новь» // Русское языкознание. — Киев, 1984. — Вып 8 — С. 91–98.

506. Шутова Н. М. Антропоним и социальный контекст // Вопросы английской текстологии. — Л., 1990. — Вып. 3 — С. S31–136

507. Щаницин В. А. Народные личные имена. — М., 1989. — 65с.

508. Щучинская Р. Н. Имя собственное в художественном тексте // Textoобразующие свойства языковых единиц. — Алма-Ата, 2986. — С. 76–79.

509. Эль Агами А. М. К вопросу об антропонимии в произведениях А. П. Чехова и ее передаче в переводе // Вест. Беларус. ун-та. Сер. 4, Філалогія, журналістыка, педагогіка, псіхалогія. — Мінск, 1985 — № 2. — С. 61–62.

510. Этническая ономастика: Сб. статей. — М., 1984. — 192 с.

511. Юдин А. В. Функции имен собственных в механизмах социальной памяти письменных и бесписьменных народов // Проблемы интеллектуального



развития организационных систем. — Новосибирск, 1991. — Вып. 1. — С. 73–74.

512. Юдин А. В. Христианский ономастикон в русских заговорах // Русское языкознание. — Киев, 1992. — Вып. 25. — С. 130–137.

513. Яблоков Е.А Мотивы прозы Михаила Булгакова. — М., 1997. — С. 12–39.

514. Якимова Е. В. Петр Адуев имя, характер. По роману «Обыкновенная история» // Гончаровские чтения — 1994. — Ульяновск, 1995. — С. 43–49.

515. Януш Я. В. Зображальні функції антропонімів у мові української драматургії кінця XIX — початку XX ст. // Мовознавство — Київ, 1981. — № 5 — С 41–46.

516. Auerswald B. Einige Aspekte des Gebrauchs von Realienbezeichnungen in der kunstlenschen Literatur // Wiss Ztschr der Brandenburgischen Landeshochsch — Potsdam, 1990 — Jg 34, i; 5 — S. 687–691.

517. Bagby I... Sigalov P. The Semiotics of Names and Naming in Tolstoj's «The cossacks» // Slavic and East European journal. — Tusson, 1987. — Vol. 31, № 4 — 473–489.

518. Baiker M. G. Onomastics and Zamiatin's «We» // Canadian-American Slavic Studies — Ottawa, 1977. — Vol. 11. — P 551–560.

519. Benson M. Dictionary of Russian Personal Names — New York, 1992. — 879 p.

520. Bibliografie ceske a slovenske onomastiky / Ceskosi akad ved. Ust. pro jaz ces. — Praga, 1992.

521. Bily I. Beitrage zur «Bibliographic der Namenforschung in der DDR» / Leipzig, 1979. — 67 S.
522. Birus H. Vorschlag zu einer Typologie literarischer Namen // LILI Ztschr Fur Literaturwiss und Linguistik — Gottingen, 1987. — Jg. 17, H. 67. — S. 38–51 (рез. на англ. яз.).
523. Boesch B. Deutsche Namenkunde: Ein Bericht uber Neuerscheinungen der letzten Jahre // Wirkendcs Wort — Leipzig. 1956. — Vol. 7. — S. 1–13.
524. Bojcun A. M. Literary Onomastics of Contemporary Slavic Novels // Literary Onomastics Studies. — Brocksport; New York, 1975. — Vol. 2. — P. 141–159.
525. Chapple R. L. A Dostoevsky Dictionary — Ann Arbor (Michigan), 1983. — 511 p.
526. Coleman A. F. Humour in the Russian Comedy from Catherine to Gogol. — New York, 1925. — P. 5–6.
527. Cottle B. Penguin Dictionary of Surnames Harmondsworth, 1987.
528. Culleton C. A. Names and Naming in Joyce. — Madison, 1994. — 148 p.
529. Dunkling L. The Guinness Book of Names. — London, 1993. — 255p.
530. Filips K. The Names of Poets in Georgij Ivanov's Poetry // Names: J. of the Amer. name soc. — New York, 1967. — Vol. 15. — P. 70–77.
531. Forrester S. Not Quite in the Name of the Lord: a Biblical Subtext in Marina Cvetaeva's Opus // Slavic a. East Europ. j. — Tucson, 1996. — Vol. 40, № 2. — P. 278–296.

532. Gerus-Tarnavets'ka I Nazovnytstvo v poetycnomu tvon — Munchen; Winnipeg, 1966.
533. Gramerz F. T., Kiparsky V. Englische und pseudoenglische Namen bei russischen Schriftstellern. — Wiesbaden, 1961.
534. Grimand M. Spinning Names: Reference in Narratives // Poetics. — Amsterdam, 1988. — Vol. 17, № 4/5 — P. 483–496.
535. Hanks P. Dictionary of First Names. — Oxford, 1990.
536. Hanks P., Hodges F. Dictionary of Surnames. — Oxford, 1988.
537. Hook J. N. Book of Names. — New York, 1983.
538. Hook J. N. Family Names. — New York, 1982.
539. Horbatsch O. Russische Namenforschung //Handbuch des Russisten. — Wiesbaden, 1984. — S. 176–205.
540. Hubschmid J. Bibliographica Onomastica Helvetica — Bernae, 1954.
541. Hughes P. Your Book of Surnames. — London, 1967.
542. Jones G. German-American Names. — Baltimore, 1990.
543. Kaganoff B. Dictionary of Jewish Names. — New York, 1977.
544. Karafiath J., Tverdota Gy. Irodalom cs onomasztika // Helikon. — Budapest, 1992. — Eft. 34. — S. 329–332.

545. Kempf G. Bibliographic zur deutsch-slawischen Namenkunde. — Glessen; Schmitz, 1976–1978. — 219 S.
546. Kesiow M. Nazwy osobowe w ukraińskich dumach i piosnach historycznych // Zeszyty nauk. Wyzszej szkoly pedim Powstancow Slaskich w Opulu Jezykoznanstwo. — Opoie, 1991. — № 13. — S. 325–332.
547. Kolatch A. Dictionary of First Names. — Middle Village; New York, 1980.
548. Lambert E., Pei M. Our Names. — New York, 1961.
549. Langendonck W. Bibliographia Onomastica 1971. — Leuven, 1974.
550. Laszlo-Kutiuk M. Diachrony and Synchrony in the Rendering of Jewish Proper Names in Ukrainian Literary Sources // Jews and Slavs — Jerusalem; St. Petersburg, 1993. — P 267–280.
551. Mieder W. International Bibliography of Explanatory Essays on Proverbs and Proverbial Expressions Containing Names // Names: Journal of the American name society — New York, 1976. — Vol. 24. — P. 253–304.
552. Milejowska H. Имена персонажей в пьесах А. П. Чехова и Л. Андреева // Antoni Czechow — Warszawa, 1989. — С. 231–238.
553. Mulon M. L'onomastique française Bibliographic des travaux publics de 1960 a 1985. — Paris, 1987. — XXIV. — 417 p.
554. Munia H. Nazwy własne w opowiadaniu Wiktora Astafjewa «Kradziez» // Slavia orientalis. — Warszawa, 1988. — Rocz. 37, № 3. — S. 433–438.

555. Namen / Hrsg W. Haubrichs — Gottingen, 1988. — 122 S.

556. Namen in deutschen literarischen Texten des Mittelalters Vortrage Symposion / Hrsg. von F. Debus, H. Putz. — Neumunster, 1989. — 353 S.

557. Names and Their Varieties. — Lanhan, 1986. — 317p.

558. Names in Literature: Essays from Literary Onomastics Studies / Ed. by A. G. Altman, F. M. Burelbach — Lanham, 1987. — VI. — 241 p.

559. New Dictionary of American Family Names — New York, 1973.

560. Norske personnamnstudier / Red. av Ola Stemshaug. — Oslo, 1981. — 215 s.

561. Passage C. E. Character Names in Dostoevsky's Fictions. — Ann Arbor (Michigan), 1982. — 140 p.

562. Pauls J. P. Chekchov's Humorous Names // Literary Onomastics Studies. — Brocksport, New York, 1974. — Vol. 1. — P. 53–65.

563. Pauls J. P. Chekchov's Names // Names: J. of the Amer. name soc. — New York, 1975. — Vol. 23. — P. 67–73.

564. Pauls J. P. Names for Characters in Russian Literature // Names: J. of the Amer. name soc. — N.Y., 1963. — Vol. 11. — P. 10–19.

565. Rajec E. M. The Study of Names in Literature A bibliography. — New York, 1978.

566. Rajes E. M. Literarische Onomastik — Heidelberg, 1977.

567. Rattner E. The Names in Solzhenitsyn's Shot Novel One Day in the Life of Ivan Denisovich // Names: J. of the Amer. name soc. — New York, 1975. — Vol. 23. — P. 103–111.

568. Reaney P. Dictionary of British Surnames 2nd ed. — London, 1976.

569. Richardt R. Bibliografie zur russischen Namenforschung mit Beiträgen von M. Vaster und B. O. Unbegaun // Onoma — Louvain, 1955–1956. — Vol. 5. — P. 1–76.

570. Rister V. Имя персонажа у Платонова // Russ. Lit — Amsterdam, 1988. — Vol. 23, № 2. — С. 133–146.

571. Rudnyc'kyj J. B. Dyv — Divъ in «Slovo o polku Ihorevi» // Studia Ucrainica — Ottawa, 1978. — Vol. 1. — P. 75–79.

572. Rzeznicka K. Onomastyka «Stepu» A. Czechowa i jej preklad na jezyk polski // Studia russica thorunesia — Torun, 1994. — T. 2. — S. 57–63.

573. Schroder W. Die Namen im «Trojancrkrieg» Konrads von Wurzburg — Stuttgart, 1992. — 144 S.

574. Schwanke M. Name und Namengebung bei Goethe: Computergestutzte Studien zu epischen Werken — Heidelberg, 1992. — 490 S.

575. Singerman R. Jewish and Hebrew Onomastic. A Bibliography. — New York, 1977.

576. Smith E. American Surnames — Philadelphia. 1969.

577. Smith E. S. Personal Names: A Bibliography — New York, 1952. — 226 S.

578. Stewart G. American Given Names — New York, 1979.

579. Szymanowska I. Personennamen in zwei Werken von Majakovski // Zpravoda) Mistonpisne Komise Ceskoslovenski Akademie Ved. — Praga, 1975. — Vol. 16. — S. 202–207.

580. Taszycki W. Bibliografia onomastyki polskiej od roku 1959 do roku 1970 włącznie — Krakow, 1972. — 392 s.

581. Tichoniuk B. Nazwy osobowe w poemacie A. Puszkina «Ruslan i Ludmila» // Zeszyty nauk. Wyzszej szkoly ped Filologia ros. — Opole, 1991. — № 28. — S. 73–80 (рез. на рус. яз.).

582. Unbegaun B. O. Russian Surnames — Oxford, 1972.

583. Vasmer M. Studien zur russischen Volksepik // Zeitschrift fur slawische Philologie. — 1961. Vol. 29. — S. 382–388.

584. Wilkon A. Nazewnictwo w utworach Stefana Zeromskiego. — Wroclaw, 1970.

585. Withycombe E. Oxford Dictionary of English Christian Names. — 3rd ed. — Oxford, 1977.

586. Witkowski T. Grundbegriffe der Namenkunde — Berlin, 1964. — 92 S.

587. Zacordonet A. Numele proprii in opera lui Cehov // Studii si cercetari stiintifice fliologie. — 1967. — Vol. 11. — P. 31–43.

## **Приложение:**

перечень наиболее известных зарубежных специализированных журналов, активно публикующих

исследования по вопросам литературной антропонимики (в скобках указан год начала издания).

Anthroponymica. Instituut voor Naamkunde. — Leuven (1947)

Beitrage zur Namenforschung. — Heidelberg (1949)

Literary Onomastics Studies. — Brocksport, New York (1974)

Namenkund Informationen. — Leipzig. Names. — Vermillion (S. Dac.) (1952)

Names: Journal of the American name society. — Berkeley; New York (1953)

Onoms Bulletin d'Information et de Bibliographie. Bibliographical and Information Bulletin, international Center of Onomastics. International Committee of Onomastic Science. — Louvain (1950)

Onomastica Jugoslavica. — Ljubljana (1969)

Onomastica Slavogermanica. Sachsische Akademie der Wissenschaften. Philologische — historische Klasse — A brandlungen. — Leipzig (1965)

Onomastica. Revue Internationale de Toponymie et d'Anthroponymie. — Paris (1947–1948). С 1949 г. выходит под названием: Revue Internationale d'Onomastique (1949) Onomastica. — Wroclaw (1955)

Onomastica. Ukrainian Free Academy of Science. Canadian Institute of Onomastic Sciences. — Winnipeg (1951)

Onomasticon. Tutto sul tuo nome. — Milan (1964)

Onomata. Revue d'Onomastique Grecque. — Athens (1952)



Publications of the South Central Names Institute. East  
Texas State University. — Commerce, Texas (1972)

# Примечания

## 1

Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968.№ 8.

## 2

См., например: Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985; Чудаков А П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.,1986.

## 3

Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига,1988.

## 4

Борецкий М. И. Художественный мир и частотный словарь поэтического произведения // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1978- N5. С.453.

## 5

Гаспаров М. Л. Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Проблемы структурной лингвистики. М,1988. С.126.

## 6

«Значимость того или иного элемента текста...в модели мира автора этого текста находится в положительной корреляции с частотой этого элемента в тексте» (Левин Ю. О некоторых чертах плана

содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. Л., 1966.С.199).

## 7

«Если в нехудожественном тексте семантика единиц диктует семантику связей, то в художественном — характер связей диктует семантику единиц» (Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.,1970. С.251).

## 8

Шпитцер Л. Словесное искусство и наука о языке// Проблемы литературной формы. Л.,1928.С.199.

## 9

Барт Р. S/Z. М., 1994. С.25. И ранее: «Структурный анализ нацелен не на истинный смысл текста, а на его множественность» (Барт Р. С чего начать? // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 412).

## 10

«Реальная плоть художественного произведения, — пишет Ю. М. Лотман, — состоит из текста (системы внутритекстовых отношений) в его отношении к внетекстовой реальности — действительности, литературным нормам, традициям, представлениям» (Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М., 1994. С.213). Ю. М. Лотман, правда, не рассматривает проблему различия авторских и читательских внетекстовых структур, которые являются участниками диалога на поле текста. На наш взгляд, применительно к логике данного диалога есть смысл

говорить не о трех-, а о пятичленной конструкции: авторские (1) и читательские (2) внетекстовые структуры, авторский (3) и читательский (4) варианты произведения и, наконец, текст (5). Все модуляции смыслов, которые происходят в динамическом взаимодействии элементов этой конструкции, и можно считать литературным процессом. В самых общих чертах порождение текста (5) есть результат «челночных» процедур вербализации и осмысления (распредмечивания-опредмечивания) с участием 1 и 3 элементов, порождение произведения (4) (с учетом того, что и автор есть один из читателей своего текста, 4 может равняться 3) — результат тех же процедур с участием элементов 2 и 5, Поле данных процедур являются одновременно и парадигматика и синтагматика текста. Различия между автором, филологом-аналитиком, переводчиком и читателем не имеют значения, поскольку в истоках любой интерпретации лежит чтение-письмо (2–5).

## 11

О параметрах коммуникативной структуры текста см., например: Макаров М. Л. Коммуникативная структура текста. Тверь, 1990. С.29. Очевидно, что составляющие коммуникативной структуры текста, как она описывается в лингвистической литературе (условия истинности, семантические следствия, инференции и имплицатуры, семантические и прагматические суппозиции и т. д.), могут быть экстраполированы и на художественный текст — тем более, что развитие прагмалингвистики позволило снять те различия, которые существовали между лингвистикой и «металингвистикой» (об этих различиях см., в частности:

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 210–212).

## 12

«Поэзия, — пишет испанский исследователь А. Руис, — это всегда нарушение лингвистического контракта» (Ruiz A. La poesia lirica // Rev de occidente, Madrid, 1976. № 3. P. 13).

## 13

Недифференцированность коммуникативной и нарративной структур — черта как «лингвистических», так и «литературоведческих» штудий. См., например, наблюдение над нарративной структурой «Бедной Лизы», проведенное В. Н. Топоровым: «Но в этом месте развертывания нарративной структуры актуализуются не только мифопоэтические основы некоей исходной ситуации, с течением времени отложившейся в виде определенного компонента композиционной схемы, но и те преобразования, которые были введены Карамзиным» (Топоров В. Н. О «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина: Нарративная структура // Русская новелла. СПб., 1993. С.32). В данном случае правомерной была бы дифференциация «фоновой» структуры текста, на основе которой формируется «новость», составляющая эстетическое зерно повести Карамзина, и структуры самой «новости». Эта дифференциация нам представляется обоснованной и методологически (Ф. де Соссюр): каждый термин есть член оппозиции и проявляет он свои свойства только в отношении к противочлену. Данная дифференциация имела бы смысл и в рамках лингвистического подхода: не исключено, что ее отсутствие осложняет для лингвиста работу с

коммуникативной структурой художественного текста (см.: Макаров М. Л. Указ. соч. С. 13, 32). Что касается лингвистической концепции коммуникативной структуры текста, то дифференциация последней на пропозициональную и иллокутивную составляющие открывает перспективы анализа и нарративной структуры — здесь также формируются пропозициональный и иллокутивный планы, вступающие в определенные взаимоотношения.

#### **14**

Об эзотерических интерпретациях Евангелия от Иоанна см.: Успенский П. Д. Новая модель вселенной. СПб., 1993. С. 162–220. См. также замечание Дм. Мережковского в «Иисусе неизвестном»: «Знает-помнит все, что было и будет, но людям не может сказать; мучается мукой вечной немоты, несобщности» (Мережковский Д. Иисус неизвестный // Домашнее чтение. 1997. № 9 (117). С.6.

#### **15**

Слово жизни. Новый завет в современном переводе. М., С.113.

#### **16**

Hemingway E. Big Two-Hearted River: Part H // Hemingway E. The Fifth Column and the First Forty Nine Stories. London, 1939. P.321. «Пока вода нагревалась. Ник взял пустую бутылку и спустился к реке. Луг был мокрый от росы, и Ник хотел наловить кузнечиков для наживки раньше, чем солнце обсушит траву. Он нашел много отличных кузнечиков. Они сидели у корней травы. Некоторые сидели на стеблях. Все были холодные и

мокрые от росы и не могли прыгать, пока не обсохнут на солнце. Ник стал собирать их; он брал только коричневых, среднего размера и сажал в бутылку. Он перевернул поваленное дерево, и там, под прикрытием, кузнечики сидели сотнями. Здесь был их дом. Ник брал в бутылку не меньше пятидесяти штук коричневых, среднего размера. Пока он их собирал, остальные отогрелись на солнце и начали прыгать в разные стороны. Прыгая, они раскрывали крылышки. Они делали прыжок и, упав на землю, больше уже не двигались, словно мертвые» (пер. О. Холмской).

## 17

Rimbaud A. O. Euvres, M., 1988. P. 178.

Пусть хоть небо расскажет о дикой игре,  
Как с налету я в нем пробивал амбразуры,  
Что для добрых поэтов хранят винегрет  
Из фурункулов солнца и сопель лазури  
(пер. Д. Бродского).

## 18

Rexroth K. The Works of Rimbaud // Saturday Review. 1967. January 14. P.34.

## 19

См.: Юнг К. Г. О психологии бессознательного // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. М., 1994; см. также: Он же. Аналитическая психология и воспитание // Юнг К. Г. Собрание сочинений. Конфликты детской души. М., 1995; Он же. Введение к книге Ф. Дж. Викс «Анализ детской

души» // Юнг К. Г. Там же; Он же. К пониманию архетипа младенца // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991; Он же. Ответ Иову // Юнг К. Г. Собрание сочинений. Ответ Иову. М., 1995; Он же. Отношения между Я и бессознательным // Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного; Он же. Попытка психологического истолкования догмата о Троице // Юнг К. Г. Собрание сочинений. Ответ Иову.

## **20**

См. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994.

## **21**

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1980. Т.4. С.246 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием фамилии и страниц).

## **22**

Дело в том, что архетипические значения того или иного мотива могут реализовываться и в дискурсе отдельных персонажей, и в авторском дискурсе. Поэтому возникают, по крайней мере, два вопроса. Во-первых, почему в одних дискурсах архетипическое значение присутствует, а в других — нет; и во-вторых, что понимать под авторской точкой зрения: те значения, которые реализуются в авторском дискурсе, или же совокупность всех значений, которые есть в тексте, так как авторское представление о мире воплощено во всей совокупности элементов текста.



## 23

Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1950. Т.35 С 145 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием фамилии и страниц).

## 24

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. М., 1986. Т.8. С.309 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием фамилии и страницы).

## 25

См. по этому поводу наши работы: Миф как один из источников повести А. С. Пушкина «Метель» // Семантика слова, образа, текста Архангельск, 1995; Мифологическое начало в повести А. С. Пушкина «Метель» // Культура и творчество. Тверь, 1995; Архетипический мотив зимней вьюги в прозе А. С. Пушкина и рассказе А. П. Чехова «Ведьма» // Материалы Международной пушкинской конференции. Псков, 1996.

## 26

Обратим внимание на то, что «тройная оппозиция» дом барыни/каморка/изба раскрывает еще одну принципиальную в точке зрения героя и в модели бытия повести оппозицию — оппозицию города и деревни. Для Герасима основным топосом города является дом барыни. Герой, попав в город, стремится отгородиться от космоса госпожи, создав свой космос — каморку. Но этот космос разрушается по воле внешних злых сил, и Герасим уходит в деревенскую избу — изначальный для него космос.

## 27

Ср.: «Антропоним... не просто называет какую-либо индивидуальность, а символизирует отношение между индивидуальностью человека и его надындивидуальным общественным положением» (Старостин Б. А. Некоторые методологические проблемы теории собственных имен // Имя нарицательное и собственное. М., 1978. С. 36).

## 28

Священник Павел Флоренский. Имена. М., 1993. С.70.

## 29

Там же. С. 83–85.

## 30

Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С.5.

## 31

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 417.

## 32

Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М, 1965. С.27. Л. Я. Гинзбург толкует этот тезис еще шире, ср.: «Вертер — это взаимодействие сюжетных элементов, включающее в себя развязку. Вертер и есть тот, кто стреляется» (Гинзбург Л. Я. Указ. соч. С.221).

### 33

Флоренский П.А. Имеславие как философская предпосылка // Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990. Т.2. С.317.

### 34

Ср.: «...в искусстве — внутренняя необходимость имен — порядка не меньшего, нежели таковая же именуемых образов. Эти образы, впрочем, суть не иное что, как имена в развернутом виде» (Священник Павел Флоренский. Имена. С.25)

### 35

Так, Ариадна Эфрон, как известно, считала, что ее судьба была бы иной, если бы ее звали Александрой.

### 36

См., например: «Акакий Акакиевич получает вместе со своим именем двойную судьбу: по греческому значению слова („незлобивый“) и по русской его народной этимологии. Гоголь, подчеркивая, что другого имени для героя найти не удалось, акцентировал его судьбоносный характер» (Лотман Ю. М. О динамике культуры // Семиотика и история: Тр. по знаковым системам. 25. Тарту, 1992. С.8)

### 37

Довлатов С. Д. Филиал // Довлатов С. Д. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1993. Т.3. С.202.

### 38

Довлатов С. Д. Встретились, поговорили // Там же. Т.2. С.355.

### 39

Топоров В. Дом, который построил Джек: О прозе Довлатова // Звезда. 1994. № 3. С.176.

### 40

Основу этого комплекса можно определить как «нелепость» ^ «неадекватность». Помимо Аллы и Анастасии есть у Довлатова и другие герои с фамилией Мелешко. Это персонажи фона, но типологически они родственны Алле и Анастасии, потому что тоже нелепы:

«Около трех вернулась караульная смена из наряда. Разводящий Мелешко был пьян. Шапка его сидела задом наперед» (Довлатов С. Д. Зона // Довлатов С. Д. Собрание сочинений. Т.1. С.46).

«А тут еще начались в Эстонии политические беспорядки. Группа диссидентов обратилась с петицией к Вальдхайму. Потребовали демократизации к самоопределения. <...> Завхоз Мелешко говорил в редакции:

— Могли бы обратиться к собственному начальству! Выдумали еще какого-то Хайма...» (Довлатов С. Д. Компромисс // Там же, Т.1. С.294).

### 41

Довлатов С. Д. Наши // Там же. Т.2. С. 173.

## 42

Там же. С.169.

## 43

Тамарченко Н. Д. Точка зрения персонажа и авторская позиция в реалистической драме «Гроза» А. Н. Островского // Автор и текст СПб., 1996.

## 44

Островский А. Н. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1959. Т.2. С. 236 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страницы).

## 45

Вайман С. Гармонии таинственная власть. М.,1989. С. 88–89.

## 46

Там же. С.152.

## 47

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.,1977 С 256–262.

## 48

Бахтин М. М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. М.,1975.С.451.

## 49

Там же. С.455.

## 50

Флобер Г. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 47.

## 51

Косиков Г. К. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р. Барта «S/Z») // Барт Р. S/Z. М., 1994. С. 291.

## 52

Строганов М. В. Автор-герой-читатель и проблема жанра. Калинин. 1989. С. 16.

## 53

Подобная широкая постановка вопроса прозвучала, в частности, в работе В. А. Миловидова «Поэтика натурализма» (Тверь, 1996). Говоря о различных хронологических модификациях этого явления и раскрывая своеобразие его поэтики, автор вместе с тем практически не останавливается на проблеме жанра в натуралистической литературе.

## 54

Миловидов В. А. Указ. соч. С. 151–153.

## 55

Петрушевская Л. Время ночь // Новый мир. 1992. № 2. С. 67.

## 56

Там же. С. 84.

**57**

Там же С. 110.

**58**

Чернец Л. В. Литературные жанры проблемы типологии и поэтики. М., 1982. С. 15.

**59**

Там же. С. 20.

**60**

Baguley D. Naturalist Poetics // Essays in Pieties Keele, 1985. P. 45.

**61**

Миллер Г. Тропик Рака. М., 1992. С. 5.

**62**

Миловидов В. А. Указ. соч. С. 140.

**63**

Гиленсон Б. Миллер // Писатели США. М., 1990. С. 280.

**64**

Там же. С. 24.

**65**

Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982. С. 20.

## **66**

Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.

## **67**

См. Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1934.

## **68**

Дерман А. Творческий портрет Чехова. М., 1929. С. 263–264.

## **69**

Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 153.

## **70**

Мальцев Ю. Иван Бунин. Франкфурт н/М, М., 1994 С 302–322.

## **71**

См. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996.

## **72**

Иной анализ пространства у Бунина см.: Золотухин А. А. Соотношение пространств в ранней прозе Бунина // Царственная свобода: О творчестве И. А. Бунина: К 125-летию со дня рождения писателя. Воронеж, 1995. С. 106–113.



## 73

Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1987–1988. Т. 2. С. 264. (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы).

## 74

В. Подорога приводит схему зеркального отображения Ж. Лакана, состоящую из двух перцептивных треугольников (Подорога В. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. М., 1995. С. 39).

### Взгляд

Он комментирует ее следующим образом: «Прежде всего, усложняя цепочку взаимоотношений между видящим и видимым и разлагая схему на два предваряющих ее треугольника, он (Лакан — Е.С.) вводит принципиальное различие между взглядом и геометрической точкой, пространством (плоскостью) репрезентации и картиной (tableau), устанавливая для каждого треугольника (геометрического и перцептивного) базисный медиатор в одном случае это будет образ, в другом — экран» (Подорога В. Указ. Соч. С. 40).

## 75

Мальцев Ю. Указ. соч. С. 315–317.

## 76

В поэтике выразительности А. Жолковского и Ю. Щеглова отказ — «это подача, дополненная

контрастом» (Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Указ. соч. С. 54–55).

## **77**

Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1990. С. 42.

## **78**

Сопоставление работы Ж. Лакана с рассказом Бунина возникает чисто типологически, поскольку у нас нет никаких данных о знакомстве писателя с его исследованиями. Однако творчество Бунина в целом как нельзя более естественно рассматривать в контексте феноменологии.

## **79**

См.: Лакан Жак. Стадия зеркала и другие тексты. Париж, 1992.

## **80**

Там же. С. 12.

## **81**

Подорога В. Указ. соч. С. 38.

## **82**

Подробнее см.: Эткинд Е. Эрос невозможного: История психоанализа в России. М., 1994. С. 317–321.

## **83**

Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 71.

## 84

Там же. С. 68.

## 85

Там же. С. 71.

## 86

Характерно, что в «Тибетской книге мертвых» (а о связи мировосприятия Бунина с буддизмом еще пойдет речь) зеркало является атрибутом Вога смерти: он смотрит в нем добрые и злые дела умершего. То есть зеркало выступает здесь символом памяти (см. Тибетская книга мертвых. СПб., 1992. С. 127).

## 87

Мальцев Ю. Указ. соч. С. 8–26.

## 88

Бахтин М. М. Указ. соч. С. 72.

## 89

См.: Солоухина О. В. О нравственно-философских взглядах И. А. Бунина // Русская литература. 1984. №4. С. 47–59, Сливицкая О. В. О природе бунинской «внешней изобразительности» // Там же. 1994. №1. С. 72–80, Смольянинова Е. Б. «Буддийская тема» в прозе И. А. Бунина (рассказ «Чаша жизни») // Там же. 1996. №3. С. 205–211.

## 90

Тибетская книга мертвых. С. 12. Под душой здесь имеется в виду абсолютная духовная реальность мира, а

по терминологии самого Юнга — коллективное бессознательное.

## 91

Буддизм в переводах. Альманах СПб., 1993. Вып. 2. С. 8.

## 92

Лакан Жак. Указ. соч. С. 11.

## 93

Символика дома достаточно однородна. По Керлоту, «дом как жилище вызывает богатейшие ассоциации с телом и мыслью (т. е. жизнью) человека» (Керлот Х. Э. Словарь символов М., 1994. С. 180). В психологии Юнга «обычно дома появляются в сновидениях как образы психического. Много раз в этих домах обнаруживаются неведомые незнакомые комнаты, указывая на скрытые или неисследованные области потенциальной эго-структуры пациента» (Холл Джеймс А. Юнгианское толкование сновидений: Практическое руководство СПб., 1996. С. 98).

## 94

С. Хоружий пишет о Карсавине: «Однако любовь и смерть не только „стоят по краям“ карсавинской философии и образуют ее экзистенциальный фон. Они — и в самом центре ее, в основе „двойной спирали“, описывающей совокупную динамику Бога и мира. <...> оба начала — в неразрывной связи, которую создает между ними третье важнейшее для Карсавина понятие — понятие жертвенности, вольной жертвы» (Карсавин Л. П. Религиозно-философские сочинения. М., 1992. Т.1.

С. LXV). Здесь и тесная связь философа с Буниным (темы любви и смерти, также неотделимые друг от друга в прозе писателя), и кардинальное отличие (понятие жертвенности, с трудом приложимое к Бунину).

### **95**

Карсавин Л. П. Указ. соч. С.258.

### **96**

Бахтин М. М. Указ соч. С.68.

### **97**

Карсавин Л П. Указ. соч. С.322.

### **98**

Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 195.

### **99**

Мальцев Ю. Указ. соч. С. 134.

### **100**

Бахтин М. М. Указ. соч. С.72.

### **101**

Там же. С.73.

### **102**

«Это закон, — писал Бунин в книге „Освобождение Толстого“, — „степень чувства жизни пропорционально степени чувства смерти“ (6, 137). В дневнике от 30 июля 1911 г. он приводит высказывание Конфуция: „Если вы ничего не знаете о жизни, что вы можете знать о

смерти?» (6, с.340). Другая дневниковая запись от 21 августа 1915 г. в связи с уходом в солдаты крестьянских мужиков: „К смерти вообще совершенно тупое отношение. А ведь, кто не ценит жизни — животное, грош тому цена“ (6, с.358). Подборка цитат может быть продолжена сколь угодно долго и ведет к аксиоме, давно открытой буниноведением, к представлению о „тождестве нетождественного“ — жизни и смерти в сознании писателя». (Из последних публикаций на эту тему см.: Романович А. Проблема жизни и смерти в «Освобождении Толстого» Бунина // Русская литература. 1996. № 4. С. 93–100).

### **103**

Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. М, 1989–1990. Т. 2. С. 242–243 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы).

### **104**

Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 96.

### **105**

Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет М., 1991. С.375.

### **106**

Овчинников И. В редакции «Гудка» // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 140–141.

### **107**

Шифман И. Ш. Комментарии // Учение: Пятикнижие Моисеево. М., 1993. С. 272.

## 108

Сахно С. Л. Уроки рока. Опыт реконструкции «языка судьбы» // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 240, 242.

## 109

Milne L. Mikhail Bulgakov. A Critical Biography. Cambridge, 1990. P. 49–50.

## 110

Паршин Л. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М., 1991. С. 150.

## 111

Яблоков Е. А. Рождественские волки. О своеобразии названий в произведениях М. Булгакова // Русская словесность. 1997. № 6.

## 112

Алфавитный перечень произведений М. А. Булгакова: Материалы к библиографии // Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. М., 1991. Кн. 1. С. 427–437.

## 113

Жанры указаны в соответствии с Алфавитным перечнем... (см. примечание 10).

## 114

См.: Каганская М. Белое и красное // Литературное обозрение. 1991. № 5. С-93–99; Балонов Ф. Quod scripsi,

sripsi: vivos voco, mortuos planqo // Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С. 59–74; Яблоков Е. А. Художественный текст и интертекст: мотивы Л. Андреева в произведениях М. Булгакова // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1997. С. 30–45; Кокорина Н. В. Цвет в художественном мире М. А. Булгакова: Повесть «Собачье сердце» // Проблемы и методы исследования литературного текста. Тверь, 1997.

## 115

Говорить об этом позволяет следующее: «зубчатая стена...»; «Позади ходи была пустая трамвайная линия, перед ходей — ноздреватый гранит, за гранитом на откосе лодка с пробитым днищем, за лодкой — эта самая проклятая река, за рекой — опять гранит, а за гранитом — дома. Каменные дома, черт знает сколько домов. Дурацкая река зачем-то затекла в самую середину города»; «...орлы и луковицы, торчащие за стеной...», «музыка происходит из круглых черных часов с золотыми стрелками, на серой башне»; «... мотоциклетка, въехавшая прямо в башню...» Ср.: Китай-город, исторический район Москвы, включавший Красную площадь и кварталы, примыкавшие к Кремлю с востока. Был ремесленно-торговым посадом. В 1535–1538 гг. окружен каменной стеной с башнями и воротами (разобраны в начале 30-х гг. XX в., сохранились частично) (СЭС. М., 1980. С.590).

## 116

Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989.Т. 1. С.449 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страниц).



## 117

Ожегов С. И. Словарь русского языка М., 1973. С. 819.

## 118

Там же.

## 119

Ср. с Достоевским, Блоком, Ван Гогом, Кандинским и др.

## 120

Соловьев С. Цвет, число и русская словесность // Знание — сила. 1978. № 1. С.48.

## 121

Мурьянов М. Ф. К интерпретации старославянских цветообозначений// Вопросы языкознания. 1978. № 5. С.101.

## 122

«Желтенькие искры в карих глазах Швондера» (с. 198), «отвратительные, тревожные желтые цветы» в руках Маргариты (с.315), «дело желтенькое» о положении гетмана в «Днях Турбиных» (с.501) (Булгаков М. «Я хотел служить народу». М., 1991).

## 123

Текстуальная последовательность — «шафранная улыбка» (с.454) — «улыбка № 2 с несколько заговорщицким оттенком» (с.454) — «улыбка» (с.455) — «лучезарная и сытая улыбка» (с.455) — «желтоватое

сияние» (с.456) — «лучезарный венчик» (с 458) — «примерзшая к лицу улыбка» (с.458).

## **124**

Яблоков Е. А. Указ. соч. С.33.

## **125**

«Виртуз-зи... — ответил ходя и стал похож на китайского ангела» (с.456); «Глуша боль, он вызвал на раскосом лице лучезарный венчик и, теперь уже ясно чувствуя, что надежда умирает, все-таки сказал, обращаясь к небу...» (с.458). Наконец, имя героя — Сен-Зин-По (Сен-Святой) и его неопределенный возраст: «...лет 25, а может быть, и сорока? Черт его знает! Кажется, ему было 23 года» (с.449).

## **126**

Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. М., 1975.

## **127**

Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство: Аспекты психолингвистического анализа. М., 1984 С.31.

## **128**

Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы М., 1990.

## **129**

Одоевский В. Княжна Мими // Русская романтическая повесть. М., 1983. С. 271.

### **130**

Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 363 (далее цитаты даны в тексте по этому изданию).

### **131**

Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике //Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 221.

### **132**

Там же. С. 223.

### **133**

Дарк О. Примечания // Набоков В. Указ. соч. С. 415.

### **134**

Joyet F. Le role de la pointe chez Tchekhov et Maupassant // Чеховиана. Чехов и Франция Paris; М., 1992.

### **135**

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977–1979. Т. IV. С. 144 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы).

### **136**

Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. М., 1991.

### **137**

Золотарева О. Г. Лирические и «несобранные стихотворные циклы» 40–60-х гг. XIX века // Материалы

XIX всесоюзной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс». Филология. Новосибирск, 1983.

**138**

Киселев-Сергенин В. Тайна графини Е. П. Ростопчиной // Нева 1994. № 9.

**139**

Там же. С.269.

**140**

См. об этом: Золотарева О. Г. Проблема «несобранного стихотворного цикла» 40–60-х гг. XIX века: Автореф. дис... канд. филол. наук. Томск, 1982.

**141**

Эткинд Е. «Кармен» Александра Блока: Лирическая поэма как антироман // Al. Blok. Centennial Conference. Columbus; Ohio, 1980. P. 123.

**142**

Горелов А. Гроза над соловьиным садом. Александр Блок. Л., 1970. С. 346–347.

**143**

Блок А. А. Записные книжки. М., 1965. С.21 3–314.

**144**

Согласно определению Вл. Даля, верба — родовое название деревьев множества видов: ива, ветла, лоза,

бередина, раkitник, молокитник, краснотал, тальник, тал.

### **145**

Иванов Е. П. Воспоминания и записи об Александре Блоке // Блоковский сборник 1. Тарту, 1964. С.396.

### **146**

Символ розы в ряде аспектов исследован в моих работах о поэме «Соловьиный сад» и драме «Роза и крест» (Мифопоэтика А. Блока; Историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам. Владимир, 1994).

### **147**

Эта сценическая роза из красной ткани хранится в доме племянницы Л. А. Дельмас — И. А. Фацевской.

### **148**

См., например: Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики, М., 1965.

### **149**

Мифы народов мира. М., 1991. Т. I. С. 380.

### **150**

Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. Гл. 17.

### **151**

Пастернак Б. Л. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989–1990. Г. 2. С. 639 (см, об этом: Якобсон А.

«Вакханалия» в контексте позднего Пастернака // Почва и судьба. Вильнюс; М., 1992. С. 101–153).

### **152**

Венцлова Т. О подтексте «Пиров» Пастернака // Cultural Mythologies of Russian Modernism. Berkley, 1992. P. 382–393.

### **153**

Мифы народов мира. Т. 1. С.499.

### **154**

Чередник Н. В., Фоменко И. В. Частотный словарь как основа интерпретации поэтической концепции // История русского литературного языка и стилистика. Калинин, 1985. С. 106.

### **155**

Гинзбург Л. Я. О лирике. Д., 1974. С. 268.

### **156**

Там же. С. 289.

### **157**

Окуджава Б. Ш. Стихотворения. М., 1984. С. 39–40.

### **158**

Перекресток. Цомет: Литературный альманах. Тель-Авив; М., 1994. Вып. 1.

### **159**

Не случайна роль посвящения: имя Рахель здесь воспринимается в библейском контексте (мать,

потерявшая детей и скорбящая о них) и, следовательно, тоже реминисцентно.

### **160**

Цит. по: Гребенщиков Б. Песни. Тверь, 1997.

### **161**

Судзуки Д. Основы Дзэн-Буддизма // Дзэн-Буддизм. Бишкек, 1993. С.31.27.

### **162**

Как справедливо замечает Н. А. Корзина, «ощущение того, что жизнь за окном неприглядна, сурова и неизбежна», что «человек стремится уйти в себя, закрыться в своем доме. как в раковине», является характерной приметой позднеромантического мироощущения (Корзина Н. А. «Тема окна» в литературе немецкого романтизма // Проблемы романтизма. Тверь, 1990. С.60).

### **163**

Характерно, что модель построения высказывания апеллирует к опыту классической русской лирики, и прежде всего к известным стихотворениям Ф. И. Тютчева («Я помню время золотое...», «Душа моя — Элизиум теней...», «Я встретил вас...» и т. д.), для которого мотив «памяти» и пессимистическая его реализация были принципиальны.

### **164**

Судзуки Д. Указ. соч. С.32;33.

## 165

Дюмулен Г. История Дзэн-Буддизма: Индия и Китай. СПб., 1994. С.153.

## 166

В одном из последних опытов словаря литературоведческих терминов С. М. Прохоров говорит о двух вариантах русской литературной библеистики: переложениях и медитативной лирике (Литературоведческие термины. Коломна, 1997. С. 7–8). Хотя представляется все же, что грань между ними весьма условна и определение «лирическое переживание, переданное с помощью известных образов», вполне можно распространить на оба названных варианта.

## 167

Грушко Е., Медведев Ю. Словарь имен. Н. Новгород, 1996.

## 168

Для выражения этого ощущения автор использует гротеск: сопряжение двух несовместимых начал (русская поговорка, воплощающая сатори), которое станем доминирующим приемом более позднего его творчества.

## 169

Судзуки Д. Указ. соч. С.204.

## 170

Крученых А. Кукиш прошлякам М; Таллинн, 1992. С. 123.



## **171**

Там же. С. 33 и след.

## **172**

Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 254.

## **173**

Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т. I. С. 11.

## **174**

Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. Л., 1989. С. 475–488.

## **175**

Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 57.

## **176**

Евтушенко Е. А. Поэт в России больше, чем поэт. М., 1973. С. 286.

## **177**

Пастернак Б. Л. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 328.

## **178**

Введенский А. И. Полное собрание произведений: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 136.

## **179**

Хармс Д. И. Сочинения. В 2 т. М., 1994 Т.1. С 34 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страниц).

## **180**

Бретон А. Указ соч. С 45.

## **181**

См. одноименный текст Бенжамина Пере в кн. Антология французского сюрреализма. М. 1994. С. 69–73.

## **182**

Блок А. А. Полное собрание стихотворений В 2 т. Л., 1946. Т. 1. С.533.

## **183**

Бергсон А. Смех М., 1992 С.26.

## **184**

Там же. С.42.

## **185**

Ерофеев В. В. Сочинения. В 3 т. М., 1996. Т.2. С. 251–278.

## **186**

Кузмин М. А... Занавешенные картинки. Печка в бане // Эрос. Россия. Серебряный век. М., 1992. С. 160–171.

## **187**

Мейлах М. Предисловие // Введенский А. И. Указ. соч. Т. 1. С. 12–13.

## **188**

Текстов огромное количество. Для краткости рекомендую компендиум: Русский эрос или философия любви в России М., 1991.

## **189**

Там же. С.411.

## **190**

Там же. С. 28.

## **191**

Там же. С. 11.

## **192**

Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 65.

## **193**

Примером такой реконструкции могут быть известные работы Ю. М. Лотмана «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя» и «Заметки о художественном пространстве» (Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 т. Таллинн. 1992. Т. 1).

## 194

Фоменко И. В. Служебные слова как возможность реконструкции авторского мироощущения // Литературный текст: проблемы и методы исследования Тверь, 1994 С 4.

## 195

Чехов А. П. Собрание сочинений М., 1956. Т. 8. С. 97 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страниц).

## 196

Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 281.

## 197

Jakobson R. Serge Karcevski (August 28, 1884-November 7, 1955) // Cahiers Ferdinand de Saussure XIV. 1956. P. 10.

## 198

См.: Karcevskij S. Du dualisme asymetrique du signe linguistique // Travaux du Cercle linguistique de Prague. 1929. Т. 1. Перевод см.: Карцевский С. Об асимметричном дуализме лингвистического знака // История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях. М., 1965. Ч.2. С. 85–93.

## 199

Steiner Peter. In Defense of Semiotics: The Dual Asymmetry of Cultural Signs // New Literary History. 1981. V.12, No. 3. P. 419.

## 200

Stelling-Michaud S. Notice biographique // Cahiers Ferdinand de Saussure XIV. 1956. P. 5–7; Soloviev A. V. Serge Karcevski // Borgeaud Ch. Histoire de l'Universite de Geneve. Annexes. Historique des facultes et des instituts 1914–1956. Geneve, 1959. P. 106–108.

## 201

Письмо от 7 окт. 1956 г/ (Institute Archives, Massachusetts Institute of Technology. MC 72, Box 42, Folder 30).

## 202

Jakobson R. Op. cit. P. 10.

## 203

См.: Из истории советскою языкознания. Рукописные материалы С. И. Бернштейна о Ф. де Соссюре / Публ. Н. А. Слюсаревой В. Г. Кузнецова//Известия ОЛЯ. 1976. Т. 35, № 5. С. 441.

## 204

Letters and Other Materials from the Moscow and Prague Linguistic Circles, 1912–1945/Ed. Jindrich Toman. Ann Arbor, 1994. P. 114, 117.

## 205

Поспелов Н. С. О лингвистическом наследстве С. Карцевского // Вопросы языкознания. 1957. № 4. С. 47.

## **206**

Там же. С. 56.

## **207**

Jakobson R. Op. cit. P. 11.

## **208**

La Geste du Prince Igor', epopée russe du XII siècle. Texte établi traduit et commenté sous la direction de Henri Gregoire, R. Jakobson and M. Szeftel. Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves, t. 8 (1945–1947). New York, 1948.

## **209**

Переписка Карцевского и Якобсона 1948 г., хранящаяся в архиве Якобсона в Массачусетском технологическом институте (MC 72, Box 11, Folder 28, Box 42, Folder 43), в настоящее время подготовлена нами к печати.

## **210**

См., например Виноградов В. В. Изучение русского литературного языка за последнее десятилетие в СССР М., 1955. С. 19, Виноградов В. В. Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка // Вопросы синтаксиса современного русского языка М., 1950. С. 191–192.

## **211**

См. Алпатов В. М. История одного мифа. Марр и марризм. М., 1991. С. 145.

## 212

Письмо от 7 окт. 1956 г.

## 213

К концу 1947 г. книга В. В. Виноградова «Русский язык» подверглась разгрому за «раболепие перед иностранщиной» и «лженаучную объективность», травля ученого продолжалась в 1948–1949 гг. (см. Алпатов В. М. Указ. соч. С. 144–157).

## 214

Свою политическую позицию Карцевский проясняет в одном из писем Якобсону: «У всех у нас, в том числе и у Светланы с мужем, советские паспорта. Чтобы ясно определить наши позиции, скажу, что я состою председателем Союза советских граждан а Швейцарии. Муж Светланы — член Партии». Дочь ученого Светлана и ее муж А. А. Малахов уехали в СССР в 1955 г.

## 215

Имеется в виду кн. Мещанинов И. И. Члены предложения и части речи. — М., 1945.