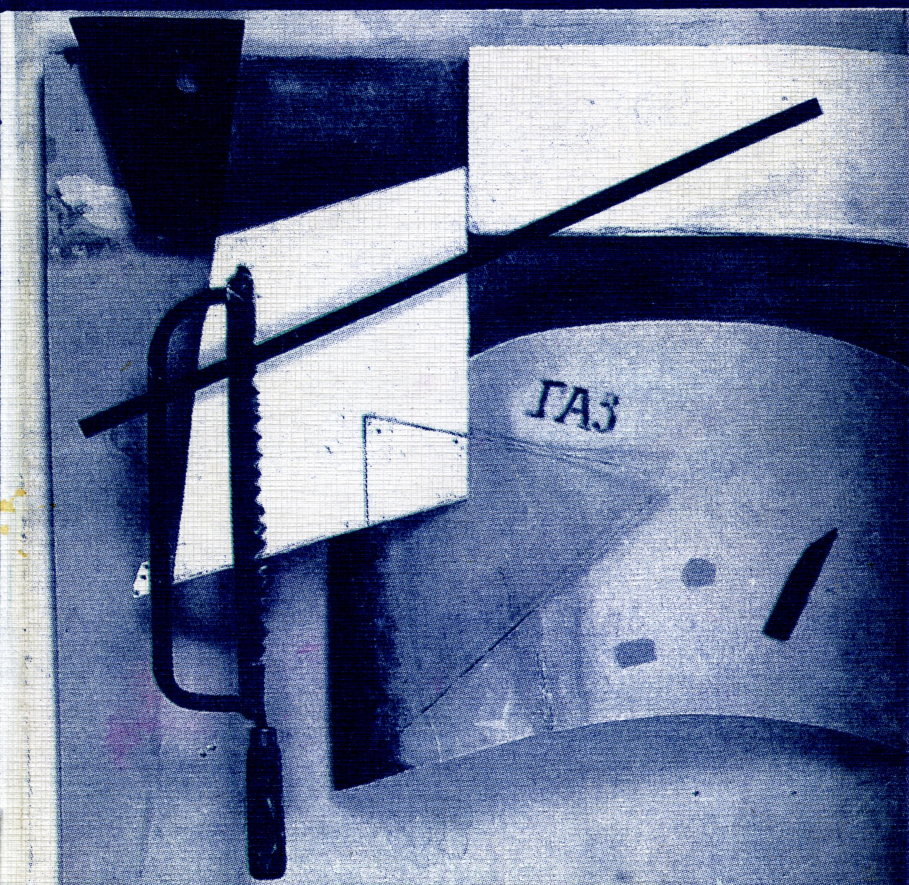


ВОЛЬФ ШМИД

ПРОЗА КАК ПОЭЗИЯ

Пушкин
Достоевский
Чехов
авангард



ИНАПРЕСС

ВОЛЬФ ШМИД

ПРОЗА КАК ПОЭЗИЯ

**Пушкин
Достоевский
Чехов
авангард**



**Санкт-Петербург
ИНАПРЕСС
1998**

**ББК 83 ЗР7
Ш 73**

Вольф Шмид

ПРОЗА КАК ПОЭЗИЯ

**Пушкин
Достоевский
Чехов
авангард**

*Издание второе, исправленное,
расширенное*

Художник Покишишевская М.

ISBN 5-87135-063-1

© Шмид В., 1998

© ИНАПРЕСС, 1998

Подписано к печати 03.07.98. Формат 60×90/16. Гарнитура Литературная.

Печать офсетная. Усл.печ.л. 22. Уч.-изд.л. 27. Тираж 1000 экз. Зак. 270.

Издательство ИНАПРЕСС. Санкт-Петербург, Невский пр., 74.

Лицензия ЛР № 062759 от 04 июля 1998 г.

Отпечатано в ГИПП «Искусство России». 198099, С -Пб.,

ул. Промышленная, д. 38, корп. 2.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	5
------------------	---

Часть первая: А. С. Пушкин

Проза и поэзия в «Повестях Белкина»	11
Значения слова «проза». Прозаизация поэзии. Поэтизация прозы. Интра- текстуальная эквивалентность. Развертывание речевых клише. Поэти- ческое прочтение прозы.	
Дом-гроб, живые мертвецы и православие Адрияна Прохорова. О поэтичности «Гробовщика».....	36
Поэтичность новеллы. Поэтичность и психология. От парадокса к аб- сурду. От безрадостности к радости. Дом-гроб. Гроб-дом. Юрко — мос- ковский Гермес. В царстве скелетов. Новая жизнь.	
Невезучий жених и ветреные суженые. Подтексты и развертываю- щиеся речевые клише в «Метели»	61
Смена сюжетов и их героев. Сновидения — психология и предвещения. Умиравший жених у Бюргера, Жуковского, Ирвинга и Пушкина. Раз- вертывающиеся речевые клише. Похититель-педант. Ветреный Бур- мин. Марья Гавриловна — жестокий стратег любви.	
Судьба и характер. О мотивировке в «Капитанской дочке»	89
Две мотивировки в прозе Пушкина. Пословицы и поговорки в «Капитан- ской дочке». Три блага. Здоровье. Честь. Платье, или Долги и платежи. Судьба, случай и ответственность.	
«Пиковая дама» как метатекстуальная новелла.....	103
Фантастика и психология. Текст и его поддискурсы. Эпиграфы. Сюжет- ная роль дискурсов. Приложение: Сен-Жермен, Казанова, Томский, Пушкин — маги расска- зывания	
137	
Об эволюции поздней элегии Пушкина.....	145
Полемика с Ленскими. Новаторские черты поздних элегий.	

Часть вторая: Ф. М. Достоевский

«Братья Карамазовы» — надрыв автора, или Роман о двух концах.	171
Роман-теодицея. Противосмысл. Космодицея как опровержение бого- хульства. Компрометация Ивана. Достоевский П. Библейские подтексты и критика бога. Иван как <i>alter ego</i> автора. Палки о двух концах. Осцил- ляция образа автора.	

Вклад Бахтина/Волошинова в теорию текстовой интерференции	194
Несобственно-прямая речь и ее исследование. Развитие теории <i>nlr</i> у Бахтина/Волошинова. Итоги.	

Часть третья: А. П. Чехов

Эквивалентность в повествовательной прозе. По примерам из рассказов Чехова	213
Эквивалентность — сходство и оппозиция. Временная и вневременная связь мотивов. Тематические эквивалентности («Толстый и тонкий» и другие рассказы). Категории фиктивного мира («Скрипка Ротшильда»). Активизация не отобранных мотивов («Душечка»). Формальные эквивалентности и их смысловая функция. Восприятие эквивалентностей.	
Звуковые повторы в прозе Чехова	243
«Веселый художник слова». Ощутимость приема. Развертывание. Смежность («Спать хочется»). Сходство («Невеста»). Орнамент и история («Скрипка Ротшильда»).	
О проблематичном событии в прозе Чехова	263
Реалистическое прозрение. Полная событийность. Чеховские редукции.	
Мнимое прозрение Ивана Великопольского («Студент»)	278
Круг или цепь? Эстетическое восприятие и нарушенная гармония. Трогательная история о страдающем Петре. Почему плачет Василиса? «Правда и красота», или Не кающийся Петр.	

Часть четвертая: Авангард

Орнамент — поэзия — миф — подсознание	297
Орнаментальность и событийность в рассказе И. Э. Бабеля «Переход через Збруч»	309
Бессюжетность Бабеля. Переходы, прохождения. Ступенчатая эпифания смерти.	
Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. И. Замятина «Наводнение»	328
Орнаментальность. Мифическая причастность. Мифическая задача. Признание — от «оно» к «я». Жертвоприношение. Лейтмотивы, эквивалентности и идентификации.	

Указатель имен и названий произведений	345
--	-----

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящем сборнике собраны работы разных лет. Их общая тема — повествование в русской литературе. Особое внимание уделяется тем гибридным типам прозы, где на повествовательную канву текста налагается сеть поэтических приемов.

Первое издание этого сборника, вышедшее в свет 1994 г. под заглавием «Проза как поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе», было быстро распродано. Настоящее второе издание является значительно измененным по сравнению с первым — с одной стороны, в сборник включены пять новых работ, написанных после выпуска первого издания (статьи о «Пиковой даме», о «Братьях Карамазовых», об эквивалентностях и звуковых повторах у Чехова, о «Переходе через Збруч»), с другой стороны, опущены статьи, которые или тематически, или с точки зрения их жанра не совсем подошли к общему характеру сборника. Все оставшиеся работы были просмотрены и, в случае надобности, исправлены. В некоторых случаях указания на научную литературу были дополнены.

*

Первая часть настоящего сборника посвящена творчеству А. С. Пушкина. Открывается она статьей, в которой обсуждается значение поэтического и прозаического в жанровом мышлении Пушкина. Рассматривается действие обеих полярностей литературного мира в противопоставленных им жанрах, т. е. роль прозаического в поэзии и поэтического в прозе, в частности в «Повестях Белкина». В последующих двух статьях трактуются поэтические приемы в новеллах «Гробовщик» и «Метель». Анализируются такие приемы, как парадигматизация текста, образование внутритекстовых тематических и формальных эквивалентностей, развертывание семантических фигур и речевых клише и создание межтекстовых связей посредством аллюзий и реминисценций. Затем следует набросок о романе «Капитанская дочка», где ставится вопрос о роли судьбы и характера в мотивировочной системе пушкинского нарративного мира — также на основе развертывающихся в этом романе пословиц, поговорок и фразеологизмов. Следующая статья посвящена метатекстуальным аспектам «Пиковой дамы», в состав которых входят

такие структуры, как эквивалентность между карточной игрой и литературой и уподобление автора банкомету, с одной стороны, и фигурирующим в тексте образам магов-рассказчиков, — с другой. Заключается первая часть работой об эволюции поздней элегии Пушкина. Связь этой работы с общей тематикой сборника такова: в пушкинской элегии наблюдается такой же процесс взаимопроникновения конструктивных приемов литературных полюсов, как и в прозе. В то время как в прозу входят черты поэтического построения текста, поэзия приобретает черты прозаичности.

Вторая часть, посвященная поэтике Ф. М. Достоевского и ее научному моделированию, состоит из двух работ. В первой рассматривается колеблющийся между противоположными полюсами образ автора в «Братьях Карамазовых» и предлагается модель автора, оспаривающая общеизвестный тезис М. М. Бахтина о «диалогичности» и «полифонизме» в творчестве Достоевского. Во второй статье дается критический анализ преимуществ и ограниченности, свойственных центральному в работах Бахтина и В. Н. Володинова понятию текстовой интерференции. Проблема рассматривается на фоне европейской дискуссии об этом конститутивном для повествовательного текста явлении.

Третья часть, охватывающая четыре статьи, посвящена поэтике А. П. Чехова. В первой статье теоретически и практически исследуется явление тематической и формальной эквивалентности, характерное для прозы Чехова. Во второй работе подробнее рассматривается частный прием формальной эквивалентности, сближающий нарративную, событийную прозу с прозой орнаментальной, — звуковой повтор. В следующих статьях этой части ставится проблема событийности в прозе Чехова — сначала обсуждается вопрос об условиях литературного события и констатируется их несовершенное осуществление в рассказах Чехова, затем дается подробный анализ несостоящегося события в рассказе «Студент».

В четвертой части собраны работы, посвященные авангарду в русской повествовательной прозе. Открывается эта часть тезисами об орнаментализме как художественном преломлении менталитета эпохи. Во второй работе освещается взаимодействие орнаментального и событийного начал в прозе И. Э. Бабеля на примере рассказа «Переход через Збруч». В заключительной статье демонстрируется на примере рассказа Е. И. Замятина «Наводнение» типичная для модернизма деструкция реалистической событийности мифогенной повторяемостью.

*

Не будучи носителем языка, автор нуждался в компетентных редакторах. Ценную помощь ему оказала его жена Ирина, отредактировавшая весь сборник. Свою благодарность автор выражает и коллегам, которые отредактировали отдельные статьи: П. Е. Бухаркину, В. М. Марковичу, А. Б. Муратову (Санкт-Петербург), В. Б. Катаеву, М. О. Чудакowej, А. П. Чудакову (Москва). Статья о «Капитанской дочке» была переведена А. И. Жеребиным (Санкт-Петербург), статья о звуковых повторах у Чехова — К. Смолой (Москва). Автор благодарит Ф. Пухову (Гамбург) за тщательное вычитывание корректуры. Ответственность за сохранившиеся ошибки и стилистические неловкости остается, однако, за автором.

г. Гамбург, 1998

Часть первая

А. С. ПУШКИН

ПРОЗА И ПОЭЗИЯ В «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА»*

Значения слова «проза»

... волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой
«Евгений Онегин»¹

С начала 1820-х годов Пушкин — на пути к художественной прозе — факт, не раз отмечавшийся в научной литературе.² О повороте от поэзии, т. е. от стихотворства, отождествляющегося в начале XIX века с изящной словесностью вообще, к прозаическому жанру, уже в 1830-е годы завоевавшему первенство в эстетической иерархии русской литературы, свидетельствует не одно высказывание поэта. Достаточно указать на слова в письме Вяземскому от 1 сентября 1822 года — «лета клонят к прозе» (XIII, 44) и на почти идентичный диагноз, установленный четыре года спустя в «Евгении Онегине»: «Лета к суровой прозе клонят» (гл. VI: 43, 5).

* Настоящий текст представляет собой переработанный вариант статьи, напечатанной в журнале: Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 48. 1989. С. 316—327. Эта статья является дополненным вариантом доклада, прочитанного на Международном симпозиуме по творчеству А. С. Пушкина (26—28 февраля 1987 г. в Оттаве). Сокращенная английская версия вышла в журнале: Canadian Slavonic Papers. Vol. 29. 1987. P. 210—227.

¹ Гл. II: 13, 5—6. Все цитаты из сочинений и писем Пушкина даются по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1937—1959. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу. Цитаты из «Повестей Белкина» даются по тому VIII. Ссылки на окончательный текст «Евгения Онегина» [ЕО] осуществляются таким образом: дается номер главы [гл.] римской цифрой, строфы и стиха — арабской.

² См., напр.: Эйхенбаум Б. М. Путь Пушкина к прозе (1923) // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 29—44; Meijer J. M. A Note on Pushkin's Realism // van der Eng J., van Holk A. G. F., Meijer J. M. The Tales of Belkin by A. S. Puškin. The Hague, 1968. P. 135—147; Дебрецени П. Путь Пушкина к прозе // Дебрецени П. Блудная дочь: Анализ художественной прозы Пушкина. СПб. 1996 (англ. оригинал: Debreczeni P. The Other Pushkin. A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction. Stanford UP, 1983). С. 8—33.

Что подразумевал Пушкин в это время под «прозой»? Какие функции и ценности он связывал с этим понятием? Сопоставляя 134 встречающихся у Пушкина случая употребления слов «проза» и «прозаически[й]»³, мы видим, что Пушкин придавал этим словам различные значения, которые можно, по образцу «Словаря языка Пушкина», сгруппировать вокруг двух семантических центров, соответствующих прямому и переносному словоупотреблениям.⁴

Слово «проза», во-первых, обозначает нестихотворность текста. Отличаясь достоинствами «точности, краткости»⁵, ясности⁶ и «благородной простоты»⁷, эта форма текста, с которой Пушкин, по собственному признанию, сам с трудом справлялся⁸, казалась ему лучше всего отвечающей требованиям эпохи: «просвещение века требует пищи для размышления, умы не могут довольствоваться одними играми гармонии и воображения»⁹.

Это высказывание, как и другие схожие определения, отождествляющие «ясный, точный язык прозы» с «языком мыслей»¹⁰, следует, однако, понимать как относящиеся не только к «учености, политике и философии», к «метафизическому языку», об отсутствии которых в России Пушкин жалеет в упомянутой статье (XI, 34), но и к художественной прозе. Это явствует из раннего фрагмента, недаром комментаторами условно озаглавленного «О прозе». Констатируя здесь, что проза «требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат», и добавляя, что «стихи дело другое» (XI, 19), Пушкин ха-

³ В это число входят только случаи, зафиксированные в «Словаре языка Пушкина», т. е. слова содержащиеся в окончательном тексте произведений.

⁴ О семантическом расширении слова «проза» и противопоставленного ему слова «поэзия», о переходе от основного значения этих слов к вторичному, переносному см. *Сидяков Л. С.* Наблюдения над словоупотреблением Пушкина («проза» и «поэзия») // Пушкин и его современники. Уч. зап. Ленингр. гос. пед. инст-а им. Герцена. № 434. 1970. С. 125—134.

⁵ См. ст. «О прозе» (1822), XI, 19.

⁶ См. письмо Вяземскому, 13 июля 1825, XIII, 187.

⁷ См. ст. «О поэтическом слог» (1928), XI, 73; во внутренней связи с прозой находятся слова «благородная простота» в варианте той же статьи (XI, 334). Оттуда же и общеизвестное высказывание о «прелести нагой простоты».

⁸ См. свидетельство И. П. Липранди. — *Эйхенбаум Б. М.* Путь Пушкина к прозе. С. 35.

⁹ Ст. «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» (1825), XI, 34.

¹⁰ Письмо Вяземскому, 13 июля 1825 г., XIII, 187.

рактизует, очевидно, не столько прозу науки, эпистолярную или деловую прозу, сколько прозу художественной литературы.

Но как понять связь, устанавливаемую Пушкиным между художественной прозой и «мыслями»? Что он подразумевает под ними?

Употребляя это понятие, Пушкин, очевидно, не имел в виду ни авторских размышлений, ни идей, воплощенных в произведении. Вероятно, он указывал на то, что проза и как художественный жанр характеризуется установкой на изображаемое, установкой на обозначаемые предметы, на план содержания, а не на план выражения. Пушкинский идеал прозы требует от писателя экономии художественной энергии — упрощения выразительных средств и устранения каких бы то ни было препон между словами и предметами, более тщательной, чем в поэзии, обработки самого предметного плана. Освободившись от всяких поэтических украшений, прозаический текст служит исключительно для изображения предметов в их логических и причинно-следственных связях. Между тем как в поэзии тематическая связность и мотивированность предметного мира, как правило, слабо развиты, в прозе они все внимание сосредоточивают на себе.

Предположение о том, что требование для прозы «мыслей и мыслей» следует понимать в таком смысле, укрепляется письмом В. А. Дурову от 16 июня 1835 г.:

«Что касается до слога, то чем он проще, тем будет лучше. Главное: истина, искренность. Предмет сам по себе так занимателен, что никаких украшений не требует. Они даже повредили бы ему» (XVI, 35).

Показательно, что с начала 1820-х годов среди русских писателей все чаще слышались жалобы на излишнюю поэтизированность прозы, украшенной в ущерб содержательности и логичности. Еще в 1823 г. А. А. Бестужев-Марлинский пишет: «Слог прозы требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума»¹¹. Десять лет спустя он характеризует неудовлетворенность русской публики стихами и ее желание художественной прозы, передавая слышанный в 1820-е годы «общий крик»: «Прозы! Прозы! Воды, простой воды!»¹². А сам Пушкин в 1827 г. жалуется на неуместную поэтичность тогдашней русской прозы, т. е. на не соответствующую ее задачам установку на выражение:

¹¹ Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: В 2-х т. М., 1958. Т. II. С. 536.

¹² Там же. С. 560.

«У нас употребляют прозу как стихотворство: не из необходимости житейской, не для выражения нужной мысли, а токмо для приятного проявления форм».¹³

Наряду с установкой на план содержания проза как жанр нестихотворной формы характеризуется Пушкиным еще одним признаком. Она получает ценность аутентичности, жизненной правды. Между тем как в противопоставлениях, прямых и косвенных, поэзии и прозы с первой связываются «вдохновение»¹⁴, «воображение»¹⁵ и «вымысел»¹⁶, последняя, которая называется «суровой»¹⁷, «смиренной», «презренной»¹⁸ или же «хладнокровной»¹⁹, ассоциируется с «истинной жизни»²⁰.

Другое, вторичное значение слова «проза» — нечто непоэтичное, повседневное, будничное. Это качество Пушкин приписывает как явлениям изображаемой действительности²¹, так и стилю их выражения²². Четко различить эти сферы употребления, однако, трудно. Проза жизни и языковой прозаизм оказываются в тесном взаимодействии. Изображению прозаичной действительности часто сопутствует употребление прозаичного стиля. Более того, собирая высказывания Пушкина о его переходе к прозе, мы убеждаемся, что их автор даже устанавливает определенную связь между нестихотворностью формы и непоэтичностью изображаемого мира. Прозаический жанр ассоциируется Пушкиным с прозаичностью самой действительности.

¹³ «Материалы к „Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям“» (1827), XI, 60.

¹⁴ См. письма Вяземскому, 1826, XIII, 310, и Дельвигу, 1827, XIII, 334, или же «Материалы к „Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям“» (1827), XI, 54.

¹⁵ См. вышепротитированные слова из ст. «О предисловии г-на Лемонте», XI, 34.

¹⁶ См. слова: «поэзия вымысел и ничего с прозаической истиной жизни общего не имеет» («Об Альфреде Мюссе» [1830], XI, 175), письмо А. А. Фукс, 1834 (XV, 197), и также черновой вариант стиха ЕО гл. VI: 43, 6, где словам «шалунью рифму» прибавляется «и вымысел» (VI, 408).

¹⁷ ЕО гл. VI: 43, 5.

¹⁸ VI, 578; XI, 67; XIII, 310.

¹⁹ XIII, 243.

²⁰ XI, 67; XI, 175.

²¹ См. письмо Туманскому, 1825, XIII, 206.

²² Самые явные случаи тематизации Пушкиным стилистического прозаизма: «В последних числах сентября / (Презренной прозой говоря) / В деревне скучно» («Граф Нулин» [1825], V, 3); «Дельвиг услышал, как [Державин] спросил у швейцара: „где, братец, здесь нужник?“ Этот прозаический вопрос разочаровал Дельвига» («Table-Talk», XII, 158).

Внутренняя связь, предполагаемая Пушкиным между прозой как жанром художественной литературы, характеризующимся установкой на план содержания, и определенной точкой зрения на действительность, явствует из слов VI главы «Евгения Онегина». Этими словами, данными, впрочем, вполне в поэтическом ключе, поэт говорит о содержании «суровой прозы», вытесняющей «шалунью рифму»:

Другие, холодные мечты,
Другие, строгие заботы
И в шуме света и в тиши
Тревожат сон моей души.
(ЕО гл. VI: 43, 11—12)

При всей поэтичности их выражения эти стихи перекликаются с часто цитируемым прозаичным перечнем «Фламандской школы пестрого сора» в «Путешествии Онегина» (VI, 200—202), представляющим новые картины, которые привлекают теперь внимание поэта. Перекликаются эти стихи (с интересующей нас точки зрения) и с авторским отступлением «Онегина», где поэт говорит о замысле вернуться к роману XVIII в. (ЕО гл. III: 13,2—14,8): обыденное, прозаичное на уровне изображаемого («преданья русского семейства», «простые речи») ставится в связь с нестихотворностью «романа на старый лад», с одной стороны, и, с другой — с незатейливым пересказом, т. е. с прозаичностью на уровне изложения. Недаром слова, обозначающие прозаичность то изложения, то излагаемого, образуют фигуру хиазма: «*просто* вам *перескажу*» — «*Перескажу простые* речи»²³. В стихе же «Унижусь до смиренной прозы» (гл. III: 13, 6) звучат одновременно все различаемые нами смысловые аспекты слова «проза»: во-первых, нестихотворность, установка на план содержания, на аутентичность изложения, заменяющую собой поэтический вымысел, во-вторых, прозаичность изображаемого мира и, в-третьих, простота в плане выражения.

²³ Курсив мой — В. Ш.

Прозаизация поэзии

И в поэтический бокал
Я много прозы подмешал
(VI, 489)²⁴

Исходя из всех высказываний поэта, можно было бы предположить, что его переходу от поэзии к прозе сопутствует полное осуществление прозаизации на всех уровнях произведения, что поэтической во всем поэзии приходит на смену прозаическая во всех отношениях проза.

Дело, однако, сложнее.

Прежде всего не следует упускать из виду, что прозаизация в известной мере осуществляется уже в повествовательной и драматической поэзии 1820-х годов. Очевидна эта тенденция в «Онегине»²⁵, в «Годунове» и в шуточных и вместе с тем метапоэтических поэмах «Граф Нулин» и «Домик в Коломне». Достаточно вкратце упомянуть следующие проявления прозаизации поэзии:

— Выбор романских («Онегин») и новеллистических, отчасти анекдотических («Граф Нулин», «Домик...») сюжетов.

— Введение в поэтический текст системы различных точек зрения, как идеологических, так и стилистических. Так, в «Годунове» на основе поэтического текста развертывается столкновение языковых мировоззрений, диапазон которых охватывает и прозаически выраженные голоса. Основопологающей же система точек зрения становится, как показал Ю. М. Лотман²⁶, в «Онегине».

— Прозаизация языка, которую мы находим во всех названных произведениях.²⁷ (Когда прозаизмы ощутимо сталкиваются с подчеркнутую поэтической фразеологией, что чаще всего видим в «Онегине», то это

²⁴ В окончательном тексте: «Воды я много подмешал» (VI, 200; курсив мой — В. Ш.).

²⁵ По поводу романа в стихах Юрий Тынянов пишет о «сопряжении прозы с поэзией» (Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 52—77).

²⁶ Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Ученые записки ТГУ. Вып. 184. Тарту, 1966. С. 5—22; его же Роман в стихах Пушкина «Евгения Онегин». Тарту, 1975.

²⁷ О возрастающей у Пушкина с середины 1820-х годов прозаизации поэтической речи см. Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 249.

можно рассматривать как частное явление «многоязычия», которое М. М. Бахтин включает в число главных признаков, отличающих прозу от поэзии.²⁸⁾

— Приближение стиха к интонационно-ритмической структуре прозаической речи путем нарушения совпадений стиховых и синтаксических единиц. Достигающаяся таким образом синтаксическая прозаизация обнаруживается, с одной стороны, в избылии строчных переносов (как, например, в пятистопном ямбе «Домика», который, как не раз отмечалось, с точки зрения ритмики местами можно читать почти как прозу²⁹⁾ и, с другой стороны, в сглаживании внутрistroфических границ в «Онегине».³⁰⁾

— Введение всякого рода прозаических деталей, которые в «Графе Нулине» и в «Домике...» сгущены вплоть до образования будничных, обыденных мирков.

Нельзя, однако, забывать о том, что эти приемы использованы в текстах, поэтический характер которых тем самым отнюдь не отменяется, а скорее делается более ощутимым. Нередко односторонне подчеркивается мнимый переход нарративной поэзии Пушкина к самой прозе или даже к некоему реализму. Между тем всякого рода прозаизмы обуздываются и уравниваются стихотворной, поэтической структурой целого.

Романной или новеллистической сюжетности противостоит поэтическая раздробленность и изолированность описаний и отступлений. Установка на содержание, на событие подавлена поэтической организованностью речи, сосредоточивающей внимание на плане выражения.³¹⁾ Многоголосие и диалогичность приглушены одноголосным в принципе поэ-

²⁸⁾ См. разбор диалогизованной системы образов языков в «Онегине» в статье: Бахтин М. М. Из предистории романного слова (1940) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 408—418. О проблеме «многоязычия» в «Онегине» см. также: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 26—104. — О работах Тынянова, Бахтина, Лотмана и Бочарова см.: Clayton J. D. New Directions in Soviet Criticism on «Evgenij Onegin» // Canadian Slavonic Papers. Vol. 12. 1980. P. 208—219.

²⁹⁾ См., напр.: Semjonow J. «Das Häuschen in Kolomna» in der poetischen Erbschaft A. S. Puškins. Uppsala, 1965. S. 69—72.

³⁰⁾ См. Винокур Г. Слово и стих в «Евгений Онегине» // Пушкин. Сб. ст. под ред. А. Еголина. М., 1941. С. 155—213.

³¹⁾ Ср. у Тынянова: «Деформация звука ролью значения — конструктивный принцип прозы; деформация значения ролью звучания — конструктивный принцип поэзии» (Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина». С. 55).

тическим текстом, который в конечном счете подчиняет все изображаемые образы языков своей выразительности. И прозаизация стиха тоже уравнивается неким противовесом, ибо в нарративной поэзии Пушкина наблюдается известная соразмерность, которая делает метрические прозаизмы относительными: чем более стих сближается с прозаической речью, тем ярче выражена строфическая композиция целого. Крайний случай представляет «Домик в Коломне». В то время как синтаксис этой поэмы выходит, казалось бы, вовсе за рамки стиха, композиция подчиняется строгой схеме октав. Наконец разумеется, что прозаичность деталей предполагает наличие и поэтической стихии, без которой она была бы незаметной.

В результате всех названных противодействий сохраняется поэтический характер целого. В этом смысле следует понимать и высказывание Пушкина о «дьявольской разнице» между романом и романом в стихах (XIII, 73) и тезис Тынянова о «деформации романа стихом». Таким образом, вряд ли стоит рассматривать прозаизацию поэзии как движение поэта к совершенству, выразившееся в создании реалистической прозы. Возможно, напротив, оценивать прозаизацию поэзии и как намеренное уравнивание поэтической стихии стихией, ей противоположной. Равновесия, конечно, не получается и не должно получиться. Пушкин слишком хорошо знал неотменимое своеобразие поэтического и прозаического полюсов художественного мира.³² Важна, однако, сама эта угроза со стороны враждебного начала — постоянная, но не осуществляемая.

Поэтизация прозы

Прозаизация проникает в поэзию, не отменяя ее жанрового начала. В прозу между тем внедряются поэтические приемы. Но в борьбе между поэтической и прозаической стихиями на этот раз победу одерживает, конечно, прозаическая.

Поэтическая организация прозаического текста будет в дальнейшем показана на примере «Повестей Белкина». Поэтизация прозы, правда,

³² О том, что поэзия и проза Пушкиным мыслились как противоположные друг другу стихии, наглядно свидетельствует уже парадигма противопоставлений, находящаяся в вышепротитированных стихах из «Онегина» (гл. II: 13, 5—6): {«стихи» vs. «проза»} {«волна» vs. «камень»} {«лед» vs. «пламень»}.

не ограничивается этим циклом. Она обнаруживается и в других повествовательных текстах, прежде всего в «Пиковой даме» и в «Капитанской дочке» — произведениях, поэтические черты которых были уже объектом исследования. Рассмотрим два новых подхода.

Перу С. Давыдова принадлежит замечательная статья о паронимии в прозе Пушкина.³³ Критически отталкиваясь от всех попыток установить в пушкинской прозе ритмическую, метрическую или строфическую организации, Давыдов старается показать, что из всех поэтических приемов лишь один выжил при переходе поэта в новую сферу — это аллитерация. Обнаружив в «Станционном смотрителе», «Метели» и прежде всего в «Капитанской дочке» многочисленные примеры звуковых фигур и приписывая им анаграмматический характер, Давыдов приходит к выводу, что Пушкин в прозе использует звуковые приемы не столько в целях чистой орнаментализации, которая преобладала еще в поэзии, сколько работает сознательно над тем, чтобы привести в соответствие звук, значение и тему. Не обсуждая дискуссионную, на мой взгляд, предпосылку о преобладании в пушкинской поэзии чисто орнаментальных («sound for sound's sake») звукообразов, можно сказать, что подход Давыдова интересен и в общем перспективен. Однако множество открытых им анаграмматических фигур находится почти на грани осязаемости. А такие явные случаи паронимии, как, например, начальные слова «Гробовщика» — «Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги» (89)³⁴ — совершенно не типичны для прозы Пушкина. Поэтизация прозы осуществляется у Пушкина на эвфоническом уровне не в первую очередь.³⁵

³³ Davydov S. The Sound and Theme in the Prose of A. S. Puškin: A Logo-Semantic Study of Paranomasia // Slavic and East European Journal. Vol. 27. 1983. P. 1—18.

³⁴ Анаграмматическая структура этих слов указана в другой статье: Davydov S. Pushkin's Merry Undertaking and «The Coffinmaker» // Slavic Review. Vol. 44. 1985. P. 36. О звуко-смысловых эквивалентностях между теми же словами см. уже: Schmid W. Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškins «Povesti Belkina» // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 10. 1982. S. 183. См. также следующую статью в настоящем сборнике («Дом-гроб, живые мертвецы и православие Адрияна Прохорова»).

³⁵ Об относительно малой роли в прозе Пушкина фонических повторов среди эквивалентностей разных планов см.: Schmid W. Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs // Russische Erzählung. Russian Short Story. Русский рассказ. Ed. R. Grübel. Amsterdam, 1984. S. 79—118.

По-другому подходит к проблеме поэзии в прозе Пушкина Пол Дебрецени в своей книге «Другой Пушкин»³⁶. Разбирая «Пиковую даму», он обращает внимание на систему символов, их глубинных переключек и ассоциаций. Сгущая символическую ткань произведения, прозаик якобы возвращается заново к уже оставленным поэтическим приемам и «пригубляет» будто бы снова «поэтический бокал». Только так Пушкину удастся, по мнению Дебрецени, создать в «Пиковой даме» тот художественный стиль всезнающего рассказчика, который впоследствии стал образцом для дальнейшего развития повествовательного жанра.

С этими выводами в основном можно согласиться. Однако, поставив в центр своего внимания символику, Дебрецени недооценивает поэтическую стихию пушкинской прозы. С другой стороны, он явно переоценивает структурную роль Белкина и вторичных рассказчиков (рассказчиков второй степени) в «Повестях Белкина».

Дебрецени — сторонник белкинской партии, т. е. тех многочисленных пушкинистов, которые рассматривают Белкина как инстанцию, выполняющую функцию стилистического и оценочного преломления изображаемого мира.³⁷ Мало того, Дебрецени приписывает даже точкам зрения рассказчиков, в том числе и тех, кто не участвует в действии, решающую роль в стилистической и идеологической организации новелл. И введение объединяющей все новеллы точки зрения Белкина, и преломление их действия через призму различных рассказчиков исследователь истолковывает как перевоплощение Пушкина в разные роли («надевание масок»). В этих масках автора Дебрецени видит опять-таки «отказ от некоторых исходных представлений о прозе и своеобразный отход в направлении к поэзии»³⁸.

Такое истолкование хотелось бы оспорить. Присутствие в «Повестях Белкина» разных точек зрения, которое существенно отличается от всяких поэтических маскировок и метаморфоз лирического субъекта, следует понимать скорее как признак прозаизации. Дело осложняется, однако, тем, что эта в принципе прозаическая структура здесь не совсем выдержана. Экспрессивная функция, «die Ausdrucksfunktion» (Карл Бюлер), которую выполняет повествовательный текст, не соотнесена с

³⁶ Дебрецени П. Блудная дочь. С. 221—223, 238—240, 242—243.

³⁷ О дискуссии о функции Белкина см. *Meijer J. M. The Sixth Tale of Belkin // The Tales of Belkin by A. S. Puškin. С. 109—134; Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. С. 127—157.*

³⁸ Дебрецени П. Блудная дочь. С. 73.

достаточной последовательностью ни с образом мнимого первичного рассказчика (т. е. Белкина), ни с образами вторичных рассказчиков, т. е. тех «особ», от которых Белкиным были «слышаны» передаваемые им повести (61). Нить, связывающая текст и отвечающих за него фиктивных авторов, местами прервана. Тем самым экспрессивная функция текста оказывается ослабленной. И это ее ослабление (а не преобразование автора в разные лики) следует понимать как шаг в сторону поэтического начала, предусматривающего в идеале текст «вне точки зрения», который ни на какое-либо говорящее «я» не указывает.

В дальнейшем будет сделана попытка — с одной стороны, описать проявления поэтизации в «Повестях Белкина», с другой, — осмыслить их соотношение и с прозаической жанровой основой этого цикла, и с прозаичностью изображаемого в нем мира.

Начнем с того, что пушкинскую поэтизацию прозы нельзя рассматривать как возвращение к изжитым формам. Пушкин после «Повестей Белкина» интенсивно продолжает работать в области поэзии — как лирической, так и нарративной. Важнее то, что, вводя поэтические структуры в прозаическое повествование, Пушкин продолжает традицию того нарративного жанра, который условно называется новеллой. В «Повестях Белкина» Пушкин не только создает первые образцы этого жанра в России, но и обогащает жанровые возможности новеллистики и дает решающий толчок ее дальнейшему развитию.

Новелла — это короткий и сжатый рассказ.³⁹ От остальных разновидностей рассказа новеллу отличает не только подчеркнутая сюжетность, но (это представляется нам одной из определяющих ее черт) также тенденция к вплетению поэтических структур в основную прозаическую ткань. *Новелла наиболее поэтический жанр повествовательной прозы.* Благодаря ее двойной — прозаической и поэтической — подданности новелла приобретает чрезвычайную смысловую насыщенность.

³⁹ О длине как отличительной черте жанров см.: *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт (1924) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255—270. Об определяющем смысловое построение и форму содержания характере краткости в нарративных жанрах см.: *Hansen-Löve A. A.* Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung // *Russische Erzählung. Russian Short Story.* Русский рассказ. Ed. R. Grübel. Amsterdam, 1984. S. 1—45; *Смирнов И. П.* Логико-семантические особенности коротких нарративов // *Russische Erzählung. Russian Short Story.* Русский рассказ. S. 47—63; *это же* О смысле краткости // *Русская новелла. Проблемы теории и истории.* Сб. ст. под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб, 1993. С. 5—13.

Что же здесь понимается под поэтическим? Само собою разумеется, не стихотворность, не напыщенная метафоричность или напряженная риторичность, не какие-либо другие украшения речи, в которых Пушкин упрекает современных ему русских прозаиков.

Поэтическое — это конструктивный принцип, который определяет тот полюс литературного мира, который символистами и формалистами назывался «словесное искусство»⁴⁰. Этот принцип сказывается прежде всего в трех приемах организации художественного текста (не исчерпывающих, разумеется, всех случаев, но представляющихся основными):

— *Первым* приемом является парадигматизация текста, введение в него сети эквивалентностей (сходств и противопоставлений)⁴¹. Этот прием проявляется как в плане выражения, где он приводит ко всякого рода ритмическим и звуковым перекличкам, так и в плане изображения, в который он вводит систему тематических сходств и контрастов. Поэтическое предусматривает господство парадигматического порядка, т. е. вневременной и внепричинной связи мотивов, над синтагматической упорядоченностью, т. е. над смежностью слов и временно-причинной связью мотивов.

— *Второй* прием — это введение в текст явлений мышления «мифического»⁴² или «языкового»⁴³, заключающегося в отмене немотивирован-

⁴⁰ Об этом понятии (нем. *Wortkunst*) и о реконструированном из теории формалистов его антониме «повествовательное искусство» (*Erzählkunst*), образующем с ним весьма плодотворную дихотомию, см.: Hansen-Löve A. A. Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung; *ego же* Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 10. 1982. S. 197—252; *ego же* Intermедialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Ed. W. Schmid, W.-D. Stempel. Wien, 1983. S. 291—360 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11).

⁴¹ О проявлениях эквивалентности в прозаическом тексте см.: van der Eng J. On Descriptive Narrative Poetics // van der Eng J. et al. On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov As Story-teller and Playwright. Lisse, 1978. P. 9—94; см. также ниже следующую статью «Эквивалентность в повествовательной прозе».

⁴² О принципах «мифического мышления» см.: Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Teil II: Das mythische Denken. 7. Aufl. Darmstadt, 1977; Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976; см. также ниже следующие тезисы «Орнамент — поэзия — миф — подсознание». О проявлениях мифического мышления в литературе см. сб.: Mythos in der slawischen Moderne. Ed. W. Schmid. Wien, 1987. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20).

⁴³ Об этом понятии у А. Потебни и символистов (А. Белого) см.: Hansen-Löve

ности слова по отношению к обозначаемой им вещи, в развертывании тропов и вообще в буквальном понимании фигуральной речи.

— Третий прием — повышение значимости отдельного словесного или тематического мотива в силу его включенности в разного рода межтекстовые связи.

Как проявляются эти приемы в «Повестях Белкина»? Какой жизнью живут поэтические структуры во враждебной им стихии?

Заранее скажем, что поэтическая организованность «Повестей Белкина» обнаруживается прежде всего в плане изображаемого, т. е. в тематическом плане. Как уже было отмечено, звуковые повторы, ритмизация и другие эвфонические приемы обнаруживаются здесь только в зачаточном состоянии. От «Повестей Белкина», как и от «Пиковой дамы», еще далеко до рассказов Чехова, где поэтизация начинает прорастать сквозь весь повествовательный текст⁴⁴, и еще дальше до «орнаментальной прозы» символизма и авангарда.

Рассмотрим теперь вкратце указанные три принципа, или приема, поэтизации в «Повестях Белкина».⁴⁵

Инtratекстуальная эквивалентность

«...побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие — любить размеренность, ответственность свойственно уму человеческому» (XI, 37)

Первый прием, парадигматизация обнаруживается в повторяемости отдельных тематических признаков, которые включают характеризующие ими тематические единицы в парадигмы по принципу сходства и контраста. Такими единицами являются ситуации, персонажи и действия.

A. A. Der russische Formalismus. Wien, 1978. S. 45—48, 169—170, и указанные сочинения того же автора.

⁴⁴ О проблеме звуковой организованности прозы Чехова см. нижеследующую статью «Звуковые повторы в прозе Чехова».

⁴⁵ Подробнее см.: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: Повести Белкина. СПб., 1996 (нем. оригинал: Schmid W. Puškins Prosa in poetischer Lektüre: Die Erzählungen Belkins. München, 1991).

Самый явный пример парадигматизации — это «Выстрел». Недаром внимание исследователей композиции прозы издавна привлекает эта новелла. Она состоит из двух глав, каждая из которых содержит по два эпизода разных временных слоев, один эпизод из актуального настоящего, сообщаемый первичным рассказчиком, и другой — из общего прошлого дуэлянтов, данный в воспоминании одного из них. Между этими четырьмя эпизодами мы наблюдаем множество тематических эквивалентностей. Перед нами предстает композиционная картина поразительной симметричности.

Здесь следует напомнить о том, что Пушкин высоко оценивал поэтическое достоинство симметрии. В статье 1828 года «О поэзии классической и романтической» мы находим замечание о значении «размеренности», а в черновике той же статьи читаем:

«Соразмерность, соответственность (*simetria* [*sic!*]) свойственна уму человеческому — в этом заключается и тайна [...] гармонии стихов» (XI, 303).

То, что здесь сказано по поводу стихов, в равной же мере действительно и для прозы.

В «Выстреле» эквивалентность ситуаций проявляется то как сходство, то как контраст. Таким образом, сопоставляются буйная армейская жизнь как Сильвио, так и графа (эпизод 1), с одной стороны, и однообразная армейская жизнь рассказчика (эпизод 2) — с другой; и далее: счастливая, богатая деревенская жизнь графа (эпизод 3) и однообразная, бедная деревенская жизнь рассказчика (эпизод 4). Получается живая и все же строгая симметрия, которая подчеркивается еще и тем, что рассказчик представляет эпизоды вопреки их хронологическому порядку опять-таки симметрически: естественный порядок эпизодов (1 — 2 — 3 — 4) превращен в порядок нарративный (2 — 1 — 4 — 3).

Бросающаяся в глаза композиционная симметрия заостряет восприятие и структурных переключек между эпизодами.

Рассмотрим лишь один пример, а именно эквивалентность событийных структур. В каждом из четырех эпизодов положительно или отрицательно оцениваемая данным рассказывающим персонажем ситуация резко меняет свою ценность для этого персонажа в зависимости от поведения или просто от появления другого персонажа. Прибытие графа в эпизоде 1 лишает Сильвио его первенства среди молодых офицеров-буйнов. В эпизоде 3 прибытие Сильвио ставит под угрозу счастье проводящего в деревне медовый месяц графа. С таким двукратным изменением

счастливой ситуации к худшему, находящимся в ретроспективно рассказываемых эпизодах дуэлянтов, переключается в эпизодах из жизни рассказчика двукратное изменение скучной ситуации к лучшему. Противоречивое поведение загадочного Сильвио и его никем не понятый отказ от дуэли с новым офицером наполняют пустую армейскую жизнь рассказчика (эпизод 2), и таким же образом прибытие богатого графа и его красавицы жены вносит разнообразие в одинокую деревенскую жизнь рассказчика, вышедшего в отставку (эпизод 4).

В центре же этой новеллы-загадки — парадигматический повтор выстрела, точнее, не производимого выстрела. Шесть раз Сильвио, лжеромантический герой, отказывается от смертоносного, по всей вероятности, выстрела, на который он имеет право. В парадигме несостоявшихся выстрелов спрятан ключ к смыслу новеллы. Мы к нему еще вернемся.

Эквивалентностями ситуаций, персонажей и действий изобилуют и другие новеллы цикла. Но и данного примера достаточно, чтобы показать, как в «Повестях Белкина» на динамичную последовательность событий накладывается статичная, пространственная, точнее, вневременная сеть тематических сходств и контрастов, которая характерна для поэтической структуры.

Развертывание речевых клише

«[Пословицы и] нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы [сами] от себя мало что можем выдумать себе в оправдание» (82 [615]).

Перейдем ко второму из указанных трех приемов поэтизации. Поэтическое мышление нового времени, как бы возрождая мифическое миропонимание, воскрешает главную его черту — развертывание мотивов, звуковых и тематических, но превращает его первоначальную магическую функцию в эстетическую. В поэзии развертывание мотивов происходит как в плане звуковом, так и в плане тематическом. В поэтической, до известной степени, прозе Пушкина прием развертывания применяется прежде всего к пословицам, поговоркам и таким семантическим фигурам, как метафора, оксиморон и парадокс. В каждой из «Повестей Белкина» мы наблюдаем такое преобразование речевых клише и тропов в сюжеты.

Так, весь «Станционный смотритель» построен на сюжетном развертывании поговорочной метафоры. При отъезде Минского со станции Вырин уговаривает свою жизнерадостную, но теперь — странное дело! — недоумевающую дочь:

«Чего же ты боишься? [...] ведь его высокоблагородие не волк и тебя не съест: прокатись-ка до церкви» (102).

Новелла показывает, что отец был прав. Минский в самом деле не съедает Дуню, а делает ее, по всей очевидности, счастливой, богатой женщиной и, наверное, даже своей женой.

Сюжетное оправдание неподходящей, казалось бы, поговорки происходит как бы скрытно и вопреки намерениям использующего ее не-впапад отца. Такое отчуждение поговорок от употребляющих их героев и такой сдвиг от смысла переносного, фигурального к смыслу буквального, который в сюжете в конце концов сбывается, характерно для «Повестей Белкина».

В «Станционном смотрителе», как и в других новеллах цикла, сюжетное развертывание осложняется еще тем, что паремнологический микротекст, распространяясь, во-первых, неразрывно переплетается с межтекстовыми аллюзиями и, во-вторых, как бы вовлекается в психологию героев.

Рассмотрим небольшой пример: Покинутый *смотритель*, который *недосмотрел* за дочерью, *не наглядявшись* на ее красоту, собирается в дорогу в Петербург. Его мысль такая: «Авось [...] приведу я домой заблудшую овечку мою» (102—103). «Заблудшая овечка» — это намек на Новый Завет. Называя дочь «заблудшей овечкой», Вырин намекает, с одной стороны, на XV главу евангелия от Луки, где рассказана притча о потерянной овце. Эта притча там излагается в одном контексте с притчей о блудном сыне, которая является известным подтекстом новеллы.⁴⁶ Мысль о «заблудшей овечке» намекает, однако, с другой стороны, и на X главу евангелия от Иоанна, где рассказана притча о пастыре добром.⁴⁷ В этой притче говорится об овцах, о «расхищающем и разгоняющем» их волке и о пастыре добром, «полагающем жизнь свою за овец».

⁴⁶ Имеется в истории смотрителя и намек на третью притчу, которая рассказана в XV главе от Луки: происшествие с брошенными наземь и тут же исчезнувшими ассигнациями перекликается с притчей о потерянной драхме.

⁴⁷ См. Shaw Th. J. Pushkin's «Stationmaster» and the New Testament Parable // Slavic and East European Journal. Vol. 21. 1977. P. 3—29.

Движимый очевидно этой притчей, отец приравливает себя к пастырю доброму и тем самым отождествляет Минского с волком. Этим последним отождествлением Вырин аннулирует свои слова, гласящие «Его высокоблагородие не волк», и оправдывает опасения своей недоумевающей дочери. «Испуганный» волк же, поговорочный и евангельский, «дрожа от гнева» и «стиснув зубы» (104), выставляет отца-соперника за дверь, и делает он это со словами, заимствованными именно из той же X главы от Иоанна, на которую ссылался Вырин: «что ты за мною *крадешься*, как *разбойник*? или хочешь меня *зарезать*?» (104)⁴⁸. В словах Минского есть три намек на X главу от Иоанна:

Во-первых: «Разбойник» в словах Минского перекликается с «разбойником» в начальных стихах X главы от Иоанна:

«Истинно, истинно говорю вам: кто не дверью входит во двор овчий, но прелазит инде, тот вор и разбойник; А входящий дверью есть пастырь овцам: Ему придверник отворяет, и овцы слушаются голоса его, и он зовет своих овец по имени и выводит их» (Ин 10, 1—3).

Аллюзия волчьих слов на евангелие от Иоанна обращает наше внимание на то, что Вырин в самом деле пробрался *во двор овчий*, т. е. в квартиру своей «заблудшей овечки», насильственно, не слушая криков *придверника*, т. е. отворившей ему запертые двери служанки, которая кричит ему вслед: «Не лъзя, не лъзя!» (104).

Во-вторых: Слово «крадешься» образует здесь каламбур *крадущегося разбойника* и перекликается с глаголом «украсть» стиха 10, который гласит: «Вор приходит только для того, чтобы *украсть*, убить и погубить».

В-третьих: Несколько немотивированное, казалось бы, в данной ситуации слово «зарезать» оказывается точным переводом того слова, которое мы находим в греческом и латинском версиях того же стиха 10. Там встречаются глаголы *θύειν* или *tactare* ('убить режущим оружием').

Итак, «волк» разоблачает как разбойника Самсона Вырина, поспешившего своей «овечке» на помощь. В самом деле, Дуня не ведет себя как овцы при появлении пастыря доброго. Вместо того, чтобы следовать за отцом домой, она падает в обморок.

Этот пример показывает, какой семантический потенциал освобождает поговорка «его высокоблагородие не волк и тебя не съест». Из

⁴⁸ Курсив мой — В. Ш.

сказанного явствует также переплетение развертывающейся поговорки о волке с межтекстовыми аллюзиями и вовлечение речевого клише в психологию *смотрителя*, не-о-*смотритель*-но его употребляющего — если не побояться каламбура.

Действительно этот каламбур не совсем лишен основания. Недаром мы обнаруживаем в тексте целое семантическое поле мотивов *смотрения*. Оставленный отец пеняет на себя за то, что он, «старый дурак, не наглядится, бывало, не нарадуется» (100). В Петербургской сцене пробиравшийся «во двор овчий» отец наблюдает, подойдя к растворенной двери и останавливаясь там, свидание своей овечки со злым волком. Дуня сидит на ручке кресел «как наездница на своем английском седле» (104). Она смотрит с нежностью вниз на Минского, «наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы» (там же):

«Бедный *смотритель*! Никогда дочь не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался» (104).

Почему отец не видит счастья своей дочери? Он его вполне видит, но в то же самое время не *хочет* его видеть. *Смотритель* оказывается слепым, точнее говоря: ослепленным. Самый явный признак его ослепленности мы должны видеть в том, что он мнит себя добрым пастырем. Добрый пастырь же не что иное, как иносказательный образ Иисуса спасителя.

Парадокс слепого, ослепленного *смотрителя* имеется в тексте и буквально:⁴⁹

«Бедный *смотритель* не понимал, каким образом мог он позволить своей Дуне ехать вместе с гусаром, как нашло на него *ослепление* и что тогда было с его разумом» (102).⁵⁰

Таким образом, можно рассматривать весь рассказ как распластанную семантическую фигуру. В парадоксе слепого *смотрителя* дана свернутая формула, которая разворачивается в целый сюжет.

И многочисленные *пословицы*, встречающиеся в «Повестях Белкина», живут своей собственной сюжетной жизнью, сбываясь вопреки намерениям тех, кто их употребляет.

⁴⁹ На это уже обращал внимание: Турбин В. Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров. М., 1978.

⁵⁰ Курсив мой — В. Ш..

Пословица спрятана в собственном имени станционного смотрителя. Ибо фамилию «Вырин» можно объяснить не только названием почтовой станции Выра, которая находилась у речки Вырицы на большой дороге от Петербурга в Псков⁵¹, но и существительным «вырь» или «вир» ('водоворот'). Это слово встречается в пословице «Пошел в мир, попал в вир»⁵², которую можно рассматривать как сюжетную формулу для истории о бедном смотрителе.

В «Метели» родители Марьи Гавриловны, утешающиеся пословицами «суженого конем не объедешь», «бедность не порок», «жить не с богатством, а с человеком» (82), оказываются действительно правы. Дело только в том, что суженым, к которому Машу ведет конь или, как сказано в тексте, «попечение судьбы и искусство Терешки-кучера» (79), является не бедный прапорщик Владимир, которого родители имели в виду, а богатый Бурмин, который впоследствии обвиняет себя в «непонятной, непростительной ветрености» (86). Но такая ветреность крайне привлекательна, как оказывается, для молодых барышень.⁵³

В «Барышне-крестьянке» рассказчик комментирует земледельческие неудачи англомана Муромского цитатой из «Сатиры» А. А. Шаховского: «На чужой манер хлеб русской не родится» (109). Эта пословица открывает тайную мотивировку счастливой развязки, удавшейся, казалось бы, только при помощи литературной маскировки. Однако не «чужой манер», не маска, переодевание или литературные роли готовят победу Елизаветы. Алексей не влюбляется ни в барышню, ни в крестьянку, ему нравится их оксиморальное смешение, смуглая Акулина, цитирующая Карамзина, словом: *барышня-крестьянка*. Успех этой умницы, которая хочет, во что бы то ни стало, увидеть «тугиловского помещика у ног дочери прилучинского кузнеца» (117), задан в пословице, которой она в роли крестьянки отвечает на услужливость молодого помещика: «Вольному волю, а дорога мирская» (114). Но своего добивается не столько наивный Алексей, сколько своенравная Елизавета.

⁵¹ В бывшей станции, расположенной, впрочем, прямо напротив усадьбы семьи Набоковых, имеется сегодня музей дорожного быта начала XIX века, где показывают «домик станционного смотрителя» (см. альбом: Домик станционного смотрителя. Под ред. В. М. Якушевой. Л., 1985).

⁵² См. Shaw Th. J. Pushkin's «Stationmaster». P. 14.

⁵³ О роли этих клише в «Метели» см. нижеследующую статью «Невезучий жених и ветреные суженые».

В «Гробовщике» сюжетопорождающей является пословица «долг платежом красен» (92)⁵⁴, которая впоследствии играет организующую события роль в «Капитанской дочке» (311).⁵⁵

В «Барышне-крестьянке» и в «Гробовщике» развертывающиеся пословицы вовлечены в сюжетное превращение *семантических фигур*. Оксиморон, который имеется в заглавии «Барышни-крестьянки», превращается в синтез и тем самым ложится в основу разных событийных изменений этой новеллы и окончательного сведения ее героев. Парадокс гробовщика, живущего за счет смерти своих клиентов, доводится корыстолюбивым и забывающим о своеобразии своего ремесла героем до абсурда.⁵⁶

Более скрыто наличие развертываемой паремии в «Выстреле». Сюжет-загадка этой новеллы построен на поговорке, которая не дается в тексте эксплицитно, а спрятана в образе стреляющего мух — вдавливающего их в стену — Сильвио:

«...бывало, увидит он, села на стену муха: вы смеетесь, графиня? Ей-богу, правда. Бывало, увидит муху и кричит: Кузька, пистолет! Кузька и несет ему заряженный пистолет. Он хлоп, и вдавит муху в стену!» (72)

От таких упражнений «стены его комнаты [...] все источены пулями, все в скажинах, как соты пчелиные» (65). Станный образ вдавливающего мух в стену Сильвио наводит нас, с одной стороны, на разговорный оборот речи «раздавить муху», что значит «выпить вина»⁵⁷, или на оборот речи «убить муху», который переводится Толковым словарем Даля как «напиться допьяна».⁵⁸ С другой стороны, образ стреляющего мух Сильвио воплощает в себе инверсию поговорки: «Он и мухи не убьет» (или: «Он и мухи не обидит»)⁵⁹. Первая коннотация этого образа усиливается рассеянными по всему тексту намеками на пьянство. У Сильвио не только шампанское льется рекою, но и рюмка водки заведена не в меньшей мере, чем стрельба. Вторая коннотация перекликает-

⁵⁴ Подробнее о «Гробовщике» см. нижеследующую статью в настоящем сборнике.

⁵⁵ О роли этой пословицы в «Капитанской дочке» см. статью «Судьба и характер» в настоящем сборнике.

⁵⁶ Подробнее о превращении в этой новелле парадокса в абсурд см. следующую статью «Дом-гроб, живые мертвецы и православие Адриана Прохорова».

⁵⁷ Словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд. М., 1983: «муха».

⁵⁸ Толковый словарь. 2-е изд. СПб., М., 1880—1882: «муха».

⁵⁹ Там же.

ся с двукратно встречающимся мотивом *робости*. Мы помним: говоря об отказывающемся от дуэли Сильвио, рассказчик признается:

«Впрочем нам и в голову не приходило подозревать в нем что-нибудь похожее на *робость*. Есть люди, коих одна наружность удаляет таковые подозрения» (66).⁶⁰

Тому, кто такое замечает, это подозрение наверно в голову уже пришло. Примечательно и то, что Сильвио уже окончательно отказывается от своего выстрела, по всей вероятности смертельного, такими словами:

«я доволен: я видел твоё смятение, твою *робость*» (74).⁶¹

Робость, это, может быть, не точка ли боли самого Сильвио? Разумеется, Сильвио не боится потерять свою жизнь, он боится уничтожить чужую жизнь. Эта гуманная робость, однако, в мире романтизма должна показаться слабостью.⁶² Таким образом, на загадочное поведение романтического, казалось бы, героя падает тень. Не убивает ли этот дьявольский мститель лишь мух, да и только? Как бы то ни было, предположение молодых офицеров, что «на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства» (66)⁶³, в рассказываемой истории отнюдь не подтверждается. Единственные жертвы, о которых рассказ свидетельствует, это тузы на картах, мухи и картина, изображающая «какой-то вид из Швейцарии», страны Вильгельма Телля, т. е. символические предметы. Переводя комический образ стреляющего мух Сильвио на указанные словесные формулы, мы получим поговорочный ключ к несостоявшемуся (в шести случаях) выстрелу: романтический, казалось бы, герой убивает только мух. И не исключено, что воинственные, иногда даже дьявольские позы этого робкого человека находятся в известной связи с теми упражнениями,

⁶⁰ Курсив мой — В. Ш.

⁶¹ Курсив мой — В. Ш.

⁶² См. Ян ван дер Энг: «Le refus de tirer, situation qui se recontre dans toutes les trois parties, acquiert une valeur symbolique. Il devient le symbole d'une attitude morale dont Sil'vio paraît honteux comme d'une faiblesse et qu'il cherche à cacher derrière des poses de haine et de vengeance» (van der Eng J. «Les récits de Belkin». Analogie des procédés de construction // van der Eng J., van Holk A. G. F., Meijer J. M. The Tales of Belkin by A. S. Puškin. The Hague, 1968. P. 40).

⁶³ Следует обратить особое внимание на шаблонность этих слов, рифмующих друг с другом и образующих ритмический повтор: «несчастная жертва» — «ужасно-го искусства», хххх хх — хххх ххх.

которые сопровождают прилежной тренировке в его «ужасном искусстве». Недаром сказано, что он «стрелял каждый день, по крайней мере три раза перед обедом. Это у него было заведено, как рюмка водки» (72). Сама возможность столь прозаичной развязки вполне характерна для «Повестей Белкина».

Для иллюстрации мысли о многочисленных межтекстовых аллюзиях, которые лежат в основе третьего поэтического приема «Повестей Белкина», вряд ли еще нужны примеры. Важно, что возникающие связи заставляют читателя останавливаться на том или другом мотиве, всматриваться в него, погружаться в глубину его подтекстов и воссоздавать его предысторию. Тем самым данный мотив вырывается из мощного течения прозаического текста и обособляется. А затем, вновь вливаясь в его струю, этот мотив навязывает свой смысловой потенциал, обогащенный подтекстами, смежным или издали перекликающимся с ним мотивом. Эти мотивы, заряженные полученной ими энергией, в свою очередь устанавливают связи с тем или иным подтекстом. Весь этот процесс способствует аккумуляции в отдельных мотивах чрезвычайно высокой смысловой нагрузки, которая характерна не для прозаического, а для поэтического текста.

Поэтическое прочтение прозы

При всей их поэтизации «Повести Белкина» остаются прозаическими текстами. Как же понимать такое совмещение прозаической и поэтической стихий?

«Повести Белкина» отличаются, как известно, множеством прозаических деталей: толстая жена пивовара, рыжий и кривой оборванный мальчик, прыгающий на груды песка, т. е. на могилу зрителя, в которую его свел товар поселившегося после него на станции того же пивовара, и т. д. В общем же «Повести Белкина» не лишены известной поэтичности. Отмечалось, например, что Дунино счастье скорее сказочно, т. е. менее реалистично, менее типично для данного социального строя, чем Лизино несчастье в сентиментальной повести Карамзина⁶⁴. Подобную поэтичность мы наблюдаем и в других новеллах цикла, исход которых, как говорится у Д. Д. Благого, «необыкновеннее, романтичнее

⁶⁴ См.: Little E. The Peasant and the Station Master: A Question of Realism // Journal of Russian Studies. Vol. 38. 1979. P. 23—31.

„таинственных“ литературных выдумок»⁶⁵. Но счастливая судьба дана лишь счастливым.⁶⁶ Такая поэтичность неправдоподобного счастья, однако, не только уравнивается подчеркнуто прозаической кончиной невезучих, но и сама ставится под вопрос при поэтическом чтении текста, т. е. при чтении, учитывающем поэтическую стихию новелл.

«Повести Белкина» можно читать двояко. Их можно читать прозаически — как читается проза, т. е. быстро, поддаваясь уносящему читателя нарративному течению, с устремленностью на цель-развязку. Или же так, как читается поэзия, т. е. медленно, останавливаясь на отдельном слове, прислушиваясь к нему, осмысляя его как в фигуральном, так и в буквальном значениях, обращая внимание на развертывание паремий и тропов, *пространственно*, погружаясь в глубину подтекстов и, наконец, постоянно возвращаясь к эквивалентным мотивам того же самого текста и чужих текстов.

«Повести Белкина» основаны на парадоксе: именно их поэтическая стихия, заставляющая читателя воспринимать текст пространственно и накапливать разнородные семантические потенциалы, выявляет ту прозаичность, которая существует в мнимой поэтичности исхода действия. Такую скрытую прозаичность, которую раскрывает только поэтическое чтение текста, мы уже обнаружили в «Выстреле». Семантический потенциал, накапливаемый в многочисленных эквивалентностях и в развертывающихся паремиях, позволяет увидеть в Сильвио, литературно-образцовом романтическом герое, черты робкого пьянчуги.⁶⁷

⁶⁵ Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней. Т. II. М., 1973. С. 206.

⁶⁶ Об оппозиции счастливых и невезучих см.: Gregg R. A Scapegoat for All Seasons: The Unity and The Shape of the «Tales of Belkin» // Slavic Review. Vol. 30. 1971. P. 748—761.

⁶⁷ Полемизируя против моего истолкования «Выстрела» Ульрих Буш упрекает меня в двух грехах. Во-первых, мой аргумент, опирающийся, по его мнению, на недопустимые методы, т. е. на структуризм и психологию, приводит к «абсолютизированию микроскопических частиц текста». Во-вторых, мой тезис о претворении в жизнь героем романтических клише и о несовпадении литературной роли и его настоящего характера, по мнению Буша, не соответствует намерениям Пушкина: «Выстрел» «направлен, — пишет Буш, — не на Сильвио», которого мой критик считает подлинным романтиком, он «направлен против категорий, критериев, оценочной системы романтизма» (*Busch U.* Конкуренция реалистического и артистического начал в пушкинской прозе на примере повести «Выстрел» // Russian Literature. Vol. 24. 1988. P. 293—301; *ego же* Was sagt uns Puškin? Eine fragwürdige Frage an Rezipienten und Interpreten — am Beispiel von «Vystrel» // Zeitschrift für Slawistik. Bd. 33. 1988. S. 507—514). На первый упрек хочется ответить, что «Повести Белкина»

Для того чтобы показать парадокс «Повестей Белкина» еще на одном примере, мы обратимся к центральной сцене «Станционного смотрителя». Вырину, который, как евангельский *вор и разбойник*, насильственно пробрался *во двор овчий*, суждено стать свидетелем поэтичного *tête-à-tête* своей «заблудшей овечки» с волком:

«В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задумчивости. Дуня, одетая со всюю роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы» (104).

В то время как ревнивый отец видит в этой сцене только поэзию чужого счастья, для внимательного читателя краска поэтичности на глазах облупливается, обнаруживая прозу любви. Это происходит от восприятия нами скрецающихся в этом месте линий указанных трех поэтических приемов.

Во-первых, сопоставление сидящей верхом на ручке кресла элегантной дамы с деревенской красоткой, смирявшей сердитых путешественников, напрасно требовавших лошадей, выявляет, кто стал хозяином положения.⁶⁸

Во-вторых, в описании картины смелой наездницы, наматывающей кудри любовника на свои пальцы, думается, можно увидеть спрятанную здесь поговорку «обвести» (или «обернуть») кого-то «вокруг пальца». Не намереваются ли это на некоторую активность самой Дуни?

В-третьих, картина наездницы на ручке кресла задумчивого мужчины переключается с поразительно похожей сценой из вышедшего в 1829 году в свет трактата Бальзака «*La Physiologie du mariage ou Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal*» (*Méditation*

нужно читать не только прозаически, а также поэтически. Буш же читает только прозаически. По поводу второго упрека: Разумеется, Пушкин разоблачает в «Выстреле» не столько отдельного персонажа, сколько целую поэтику. Под огнем автора стоит в конечном счете не герой, недостаточно олицетворяющий подлинный романтизм, который остается в полной безупречности, а сам романтизм, как в принципе неосуществимая условная, фиктивная схема. Схема же критикуется в «Повестях Белкина» всегда путем обнажения тщетных попыток претворить ее в жизнь. Как на примере Владимира из «Метели» и Самсона Вырина, так и на примере Сильвио, лже-мстителя, Пушкин, критик всего шаблонного, схематичного, демонстрирует роковые следствия слишком буквального понимания литературы.

⁶⁸ О перемене Дуней роли жертвы на роль хозяйки положения см. теперь: *Evsunokh L. S. Donna Dunia: «The Stationmaster» and «The Stone Guest» as Variations in two Keys // The Pushkin Journal. Vol. 2—3. 1994—1995. P. 3—18.*

Х: «*Traité de politique maritime*»)⁶⁹ Героиня Бальзака сначала тщетно просит у мужа алмазный крест (нет денег). Но когда она появляется на балу, на ее груди «сверкает» (*scintillait*) драгоценный крест. О Дуне, сидящей верхом, сказано, что ее пальцы «сверкающие» (104). Она, очевидно, достигла своих целей так же ловко, как героиня Бальзака.

В мнимой поэзии любви, разжигающей ревность отца («Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною», 104), читатель должен обнаружить вполне прозаические черты.

Разбираемых примеров достаточно, чтобы показать парадокс «Повестей Белкина». Прозаическое чтение новелл (само по себе вполне допустимое) осуществляет только лежащее на поверхности текста осмысление в русле литературно-поэтических штампов. Чтение же поэтическое способно уловить те новые, неожиданные смыслы, которые заключаются в прозаическом взгляде на мир, в изображении многоликой прозы жизни.

⁶⁹ Подробнее см.: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 136—141 (нем. оригинал: S. 152—157).

ДОМ-ГРОБ, ЖИВЫЕ МЕРТВЕЦЫ И ПРАВОСЛАВИЕ АДРИЯНА ПРОХОРОВА

О поэтичности «Гробовщика»*

Поэтичность новеллы

В определениях новеллы, многочисленных и разнообразных, чаще всего встречаются такие жанрообразующие признаки, как событийность, краткость, сжатость, символичность, семантическая насыщенность.¹ Самое скромное место в этом ряду занимает, как правило, краткость. Однако величина текста, его протяженность, как показал Ю. Тынянов, не только обеспечивает (как «черта вторичная») «сохранение жанра», а также, будучи «вначале понятием энергетическим», «в некоторые исторические периоды определяет законы конструкции»². Как бы мы ни рассматривали длину текста: как фактор, обуславливающий смысловую конструкцию, или как фактор, обуславливаемый некоей «формой содержания»³, соотношенность, связь между краткостью и построением дей-

* Настоящая статья была впервые напечатана в сборнике: Русская новелла. Проблемы теории и истории. Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1993. С. 63—83.

¹ Обзоры работ по жанровой специфичности новеллы см.: *Pabst W.* Die Theorie der Novelle in Deutschland (1920—1940) // *Romanistisches Jahrbuch*. Bd. 2. 1949. S. 81—124; *von Wiese B.* Novelle. Stuttgart, 1963. 8. Aufl. 1982; *Polheim K. K.* Novellentheorie und Novellenforschung. 1945—1964. Stuttgart, 1965; *Aust H.* Novelle. Stuttgart, 1990.

² Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 256. — О систематическом применении такого энергетического подхода (не только формалистов, но и З. Фрейда) к коротким нарративным жанрам см.: *Hansen-Löve A. A.* Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung // *Russische Erzählung. Russian Short Story*. Русский рассказ. Ed. R. Grübel. Amsterdam, 1984. S. 1—45.

³ Взгляду формалистов был противопоставлен тезис, что протяженность текста «не контролирует его конструкцию», а, наоборот, «зависит от выбора автором той или иной формы содержания» (Смирнов И. П. Логико-семантические особенности коротких нарративов // *Russische Erzählung. Russian Short Story*. Русский рассказ. Ed. R. Grübel. Amsterdam, 1984. S. 47—63; *его же* На пути к теории литературы. Амстердам, 1987. С. 113; *его же* О смысле краткости // Русская новелла. Проблемы теории и истории. Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1993. С. 5—13).

ствия бесспорна. Связь эта опосредована определенной организацией *текста*, которую следует, думается, называть *поэтической*. Наряду с общепризнанным мнением о том, что «преобладание действия делает новеллу наиболее *эпическим* из всех эпических жанров», что новелле свойственны элементы *драматизма*⁴, необходимо определить новеллу с точки зрения построения ее текста как *наиболее поэтический жанр повествовательной прозы*. Более осторожно можно говорить о том, что для новеллы особенно характерна тенденция к вплетению поэтических приемов в основную прозаическую, нарративную канву текста.

Поэтическое здесь понимается как конструктивный принцип, определяющий то полушарие литературного мира, которое в русском модернизме называлось «словесным искусством».⁵ Поэтичность же новеллы сказывается прежде всего в таких приемах⁶, как:

— парадигматизация (введение в текст на всех различаемых уровнях эквивалентностей, т. е. сходств и противопоставлений);

— тектоника, геометричность построения действия и текста (в силу применения парадигматизации к топосам рассказываемой истории, наррации и дискурса)⁷;

— отмена немотивированности знака по отношению к обозначаемому (приводящая к принципиальной иконичности всех формальных упорядоченностей);

⁴ Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 4—5.

⁵ О модернистском понятии «словесного искусства» (*Wortkunst*) и об его антониме «нарративное искусство» (*Erzählkunst*) см.: Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Ed. W. Schmid, W.-D. Stempel. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11. Wien, 1983. S. 291—360. — Употребляемое мною для обозначения обоих основных жанров литературы понятие «полушарие» — не только географическая метафора, но указывает и на возможное участие обоих полушарий мозга в текстопорождающем процессе: левого полушария — в образовании логических, временно-причинных связей, а правого — в образовании всякого рода вневременных переключек и ассоциаций.

⁶ Все приемы, приводимые здесь не исчерпывающе и не в полной систематичности, можно свести к «мифическому мышлению». Об этом см.: Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin. Frankfurt a. M. u. a., 1992 (гл. «Ornament – Poesie – Mythos – Psyche»); см. также нижеследующую статью «Орнаментальная поэтика».

⁷ Об этих понятиях см. ниже, статью «Эквивалентность в повествовательной прозе».

- двоякая (буквальная и переносная) значимость всех слов, прежде всего речевых клише;
- сюжетное разворачивание и распластывание семантических фигур (метафора, оксиморон, парадокс и др.) и паремий (пословицы, поговорки, приговорки и др.);
- повышение значимости и высвобождение семантического потенциала отдельных словесных или тематических мотивов в силу их включенности в разного рода интертекстуальные связи.⁸

Поэтичность и психология

«Первенец» русской новеллы — «Гробовщик». Из всех «Повестей Белкина» эта новелла — самая короткая, самая загадочная, быть может, самая богатая по содержанию, самая прозаичная по изображаемому миру и, в то же время, самая поэтичная по структуре. Текст пронизан сетью переключек, как тематических, так и звуковых. Характер событийности определяется контрастами, возникающими в разных планах — в ситуационном, лексическом и ритмо-фоническом. Сюжет организуется двойным контрастом — между началом и концом, с одной стороны, и между сном и явью, — с другой. В то же самое время сон, отражающий явь, является ее продолжением, в котором осуществляются все дневные желания. Рассказываемая история и отдельные ее мотивы отсылают читателя к разным подтекстам, на фоне которых мотивные пробы пополняются, а имеющиеся мотивы семантически прирастают. Завязка основывается на превращении семантической фигуры, которое обнаруживается и в разворачивании таких речевых клише, как поговорка и приговорка. Развязка предвосхищается пословицей, сбывающейся в движении сюжета с метонимическим сдвигом и в переносном смысле.

При всей ее поэтичности эта новелла остается нарративным произведением. Поэтические приемы образуют сеть вторичных, вневременных связей. Эти связи, накладываясь на нарративную основу, придают ей пространственный характер. Сопряжение поэтического и нарративного начал сказывается прежде всего в том, что поэтические приемы, кон-

⁸ Подробнее о поэтичности новеллы на примере «Повестей Белкина» см.: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: Повести Белкина. СПб., 1996. С. 35—41, 60—92 (нем. оригинал: Schmid W. Puškins Prosa in poetischer Lektüre: Die Erzählungen Belkins. München, 1991. S. 45—50, 70—99).

ститутивные в чистой поэзии, здесь мотивируются в плане тематическом, оправдываемые, в частности, мышлением главного героя. Итак, превращение семантической фигуры или развертывание пословицы — это не чисто конструктивный акт, а отражение в плане конструкции ментального поведения героя.

Поэтому «Гробовщик» — это начало психологизма и характерологии в русской прозе. Новелла классического типа излагала событие в форме, которая давала этому событию большую значимость, чем персонажам, переживавшим его.⁹ Психология героев сводилась к отдельным, четко называемым чертам характера, и их функция исчерпывалась мотивированием события. Перемещая событие извне вовнутрь, Пушкин в «Повестях Белкина» развивает — в ситуации конфликта двух принципов даже в ущерб правдоподобию сюжета — сложную характерологию и внутренне противоречивую психологию, не эксплицируемую, правда, в тексте, но существующую *in absentia*, улавливаемую только через нарративное осмысливание имеющихся в нем поэтических приемов.

От парадокса к абсурду

Новелла «Гробовщик» построена на парадоксе, осознанном Пушкиным летом и осенью 1830 года. В конце августа Пушкину пришлось торговаться с московскими гробовщиками из-за похорон дяди. 9 сентября, как раз в тот день, когда был закончен «Гробовщик», он написал своей невесте, что в окрестностях Болдино свирепствует «choléra morbus (une très jolie personne)», их разлучающая (XIV, 111)¹⁰. Оставаться в Москве во время эпидемии было хорошо (так он писал Наталье Николаевне 4 ноября) только для соседа Адрияна, гробовщика, «qui doit faire de bonnes affaires» (XIV, 120). Смерть-выгода — парадокс торговца, привлекающего прибыль из потери жизни, парадокс существования ремесленника, живущего за счет умирания своих клиентов — это исходная фигура, лежащая в основе сюжета новеллы «Гробовщик».¹¹

⁹ См.: Jolles A. Einleitung (1921) // di Boccaccio G. Das Dekameron. Frankfurt a. M., 1972. S. LXIX—LXX.

¹⁰ Все цитаты из сочинений и писем Пушкина даются по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1937—1959. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу. Цитаты из «Гробовщика» приводятся с указанием в тексте страницы тома VIII этого издания.

¹¹ В настоящей статье рассматриваются только главные линии смыслового по-

Скрещение атрибутов смерти и жизни встречается уже в первых словах новеллы: «Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги» (89). Слова «последние пожитки» вводят — как кажется сначала — сообщение о похоронах, но на похоронных дрогах, транспортном средстве для мертвых, лежат в буквальном смысле по-жит-ки переезжающего с Басманной на Никитскую гробовщика. Перед читателем возникает вопрос: проявляет ли гробовщик, употребляющий погребальную колесницу в качестве повозки для переезда, должное почтение к своеобразию своего ремесла и к назначению его орудий?

«Порядок», установленный в новом жилище, в котором гробовщик сначала нашел «суматоху», также вызывает некоторые сомнения:

«кивот с образами, шкаф с посудой, стол, диван и кровать заняли им определенные углы в задней комнате; в кухне и гостиной поместились изделия хозяина: гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и факелами» (89).

И здесь мы наблюдаем нарушение жизнеутверждающего порядка вещей. На сей раз предметы жизни вытеснены предметами смерти. Пока, однако, все почти нормально, поскольку принадлежности для мертвых — это предметы, которыми гробовщик торгует. Но как только мы ближе знакомимся с мышлением Адрияна Прохорова, мы не можем не заметить семантический сдвиг: гробовщик превращает парадокс своего ремесла (жизнь за счет смерти своих клиентов) в абсурд, в нелепость. Парадокс сам по себе не идентичен с абсурдностью, а представляет собой соединение понятий, противоречащих друг другу лишь на первый взгляд. На самом деле парадокс оказывается глубоко истинным.¹² Превращая (и тем извращая) свой жизненный парадокс в абсурдность, гробовщик отнюдь не доводит его до абсурда. За нелепость отвечает Прохоров, а не парадокс.

Превращение парадокса в абсурдность обнаруживается в разных мотивах новеллы. Сначала мы находим его над воротами нового, желтого дома, в вывеске с надписью:

строения окончательного текста. Более подробный анализ, учитывающий и многочисленные варианты, см.: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 259—293 (в нем. оригинале: S. 295—338).

¹² Классический пример так понятого парадокса: «*Media vita in morte sumus*».

«Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, также отдаются на прокат и починаются старые» (89).

Что дает знать эта вывеска о мышлении гробовщика?¹³ Заметим сначала, что Прохоров отнюдь не бедный человек, ибо новый дом куп-

¹³ Прокат и починка гробов — закономерное явление в контексте масонства, к которому отсылают «три франмасонских удара» немецкого сапожника Шульца. В ритуале масонов гробы, как и черепа и скелеты, играют большую символическую роль, причем они, интенсивно употребляясь, подвергнуты некоторому износу. Поэтому абсурдная вывеска, если ее представить обращенной к масонам, приобретает вполне допустимый смысл. Такой ключ позволяет видеть в новелле иронизирование над масонством, обращающимся с живыми как с мертвыми и, наоборот, мало заботящимся при этом о буквальных импликациях символических обрядов. Попытку читать «Гробовщика» на фоне как масонского ритуала, так и масонского рассказа предпринимает: *Nerre E. Puškins «Grobovščik» als Parodie auf das Freimaurertum // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 17. 1985. S. 5—32.* Оксиморонную вывеску, изображающую «дорожного Амура с опрокинутым факелом в руке» с надписью, предлагающей продажу, обивку, прокат и починку гробов, можно объяснить, по крайней мере, тремя, не исключающими друг друга, способами: 1) Ее можно рассматривать как прозаический контрафакт к античному и классицистическому изображению смерти в образе крылатого гения с опрокинутым светильником (см.: *Петрунина Н. Н.* Первая повесть Пушкина [«Гробовщик»] // *Русская литература.* 1983. № 2. С. 70—89), к эмблеме, встречающейся также в лицейском послании Пушкина «К Жуковскому» (см.: *Davydov S. Pushkin's Merry Undertaking and «The Coffinmaker» // Slavic Review. Vol. 44. 1985. P. 30—48.* В этом плане абсурдная вывеска активизирует столкновение между разными концепциями смерти, подразумевающееся на теологически-философском уровне «Гробовщика». — 2) Контекст, изобилующий автобиографическими аллюзиями, позволяет видеть в соединении мотивов любви и смерти намек на Пушкина-жениха (Амур), свадьба которого отложилась из-за смерти дяди (опрокинутый факел) (см. письмо от 21 августа: «Il faut avouer que jamais oncle n'est mort plus mal à propos» [XIV, 108]). Опрокинутый факел может, конечно, пониматься и как признак некоторой неохоты хладеющего жениха (той растущей неохоты, о которой говорится в письме от 31 августа: «Свадьба моя отлагается день ото дня далее. Между тем я хладею» [XIV, 110]). — 3) В метапоэтическом плане, в котором переизрастающий в новый дом ремесленник А. П[рохоров] отождествляется с поэтом А. П[ушкиным], покинувшим дом *поэзии*, «где в течении осмнадцати лет все было заведено самым строгим порядком», и нашедшим «в новом своем жилище суматоху», вывеска толкуется в статье: *Bethea D. M., Davydov S. Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in «The Tales of Belkin» // Publications of the Modern Language Association of America. Vol. 96. 1981. P. 8—21.* Американские ученые рассматривают связь Амура и гробов как эмблему «тематического единства» «Повестей Белкина» и пушкинской «пародии»: сведение любящих и хоронение противостоящей их любви третьей силы образуют общую тему остальных четырех повестей, в которых автор, литературный гробовщик, похоронив традицию, ее авторов и героев, чинит старые гробы (сентиментальные, романтические, нравоучительные сюжеты). Это

лен им «за порядочную сумму». Он в состоянии накопить такую сумму, потому что запрашивает, будучи в сговоре с нечестными приказчиками своих клиентов, «за свои произведения преувеличенную цену» и продает гробы сосновые за дубовые. Прохоров обыкновенно «угрюм и задумчив», но не оттого, что у него мрачный характер, а оттого, что он постоянно недоволен делами. Это значит: гробовщик угрюм оттого, что люди слишком редко умирают.¹⁴ Такая мотивация бросает новый свет на подчеркнутую рассказчиком «противоположность» литературным предшественникам у Шекспира и Вальтера Скотта, людям «веселым и шутливым».

Между этими гробокопателями и Адрианом Прохоровым есть общие черты. То, что их соединяет, оказывается даже более существенным, чем их мнимая противоположность. Герой скоттовской «Ламмермурской невесты» Мортсгей отличается не меньшей коммерческой жилкой, чем пушкинский гробовщик. Главе, в которой появляется Мортсгей, предшествует эпиграф из «Гамлета»:

Гамлет: Неужели он не сознает рода своей работы, что поет за рытьем могилы?
Горацио: Привычка ее упростила.

Гамлет: Это естественно. Рука чувствительна, пока не натрудишь.¹⁵

Здесь обнаруживается существенное сходство шекспировского гробокопателя, скоттовского могильщика и русского гробовщика. Это — недостаток «чувствительности» к своеобразию своего ремесла. Слова Горацио отчасти оправдывают и пушкинского гробовщика. Разве тому,

прекрасное объяснение предполагает, однако, что Пушкин составил план и общую тему всего цикла уже тогда, когда он писал первую новеллу, что, по нашим сведениям о творческой истории «Повестей Белкина», вряд ли соответствует действительности. В общем же нельзя не согласиться с тем, что «Гробовщик» богат метапоэтическими аллюзиями, касающимися не столько других частей цикла, сколько прежде всего творчества поэта.

¹⁴ В разных осмыслениях парадокс полезной смерти и убыточной жизни демонстрируется в рассказе Чехова «Скрипка Ротшильда» (см.: *Wächter Th. Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs. Frankfurt a. M., 1991. S. 63—122*). Гроб же как обыденный товар — это тема чеховской шутки «Страшная ночь» (1884), где некий Панихин во всех квартирах, куда бы он ночью ни заходил, находит гробы. Развязка этого жуткого, казалось бы, рассказа такова: зять гробовщика, залезшего в долги по горло, спрятал эти гробы от описи у своих друзей.

¹⁵ Шекспир У. Избр. произв. М., 1953. С. 288. Действие V, сцена I (перевод Б. Л. Пастернака).

кто в своей гостиной «зрит» буквально «каждый день гробов»¹⁶, не нужно прощать определенное притупление чувства?

Прохоров, однако, лишен не только чувствительности. Увозя свои пожитки на похоронных дрогах и храня гробы в гостиной, гробовщик смешивает сферы жизни и смерти. Это и объясняет абсурдную вывеску. Забывая об особенностях и несравнимости своих «произведений» и услуг, корыстолюбивый гробовщик поступает так же, как другие ремесленники, не только продающие свои изделия, но и чиняющие и дающие их напрокат. Мало того, гробы предлагаются таким же образом, каким был предложен старый дом. «Заперев лавку, прибил он к воротам объявление о том, что дом продается и отдается внаймы» (89). Вывеска над воротами нового дома, предлагающая продажу и прокат гробов и перекликающаяся с объявлением на воротах старого дома о его продаже или сдаче внаем, доводит до абсурда исключительно коммерческое мышление гробовщика, превращая естественный парадокс его профессии в абсурдность.

Абсурд обнаруживается и в разговоре с сапожником Шульцем, приглашающим гробовщика, который по своему обыкновению погружен в «печальные размышления» о «неминуемых расходах», на серебряную свадьбу. Само собою разумеется, что Прохоров сразу заговаривает о делах: «Каково торгует ваша милость?». Сапожник отвечает:

«Э-хе-хе [...] и так и сяк. Пожаловаться не могу. Хотя, конечно, мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет» (90).

Веселый немец употребляет русскую пословицу, но, говоря «тем русским наречием, которое мы доньше без смеха слышать не можем», он немного коверкает речевое клише: «Живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не обойдется»¹⁷. Очевидно сам того не подозревая, немецкий сапожник придает русской пословице оттенок оксиморона. Прохоров же понимает фигуральную речь буквально и реагирует на нее вполне серьезно:

¹⁶ См. эпиграф новеллы «Гробовщик» из «Водопада» Державина: «Не зрим ли каждый день гробов, седин дряхлеющей вселенной?».

¹⁷ См.: *Даль В.* Пословицы русского народа. М., 1957. С. 284. Так гласит вторая часть пословицы в первой из двух вариантов: «Живой бывает [иногда] без сапог, а мертвый без гроба не обойдется» (VIII, 628).

«„Сушая правда“, заметил Адриян; „однако ж, если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берет себе гроб“» (90).

Это не фигуральная, а буквальная речь, выражающая абсурдное мышление гробовщика.¹⁸

Абсурдным является, наконец, и приглашение мертвых. После того, как на серебряной свадьбе Шульцев выпито было за здоровье всех и всего, булочник предлагает последний тост: «За здоровье тех, на которых мы работаем, *unserer Kundleute!*!». Среди взаимных поклонов гостей будочник Юрко, обратясь к Прохорову, кричит: «Что же? пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов» (92). Как раньше трезвый Шульц, пьяный Юрко сопрягает жизнь и смерть в оксиморонную связь, обнажая парадокс прохоровской профессии. Это он делает, скорее всего, неосознанно, просто заметив, что гробовщик никому не кланяется. Остроумный оксиморон и обнаженный им парадокс заставляют всех захохотать. Прохоров же не способен смеяться вместе с другими, потому что, ослепленный абсурдным пониманием своего ремесла, он не осознает ее парадоксальности. Он считает, что честь его профессии задета. Однако это несправедливо: никто его не сравнивал с «палачом» или с «гаэром святочным», и в смехе немцев нет ничего обидного для него. Поэтому никто и не замечает, что Прохоров хмурится. Придя домой, «пьяный и сердитый» гробовщик решает позвать на новоселье не «басурман», т. е. немецких соседей, а, помня тост булочника, тех, на которых он работает — «мертвецов православных». Такое приглашение, противоречащее всем христианским истинам веры и ужасающее работницу («Созывать мертвецов на новоселие. Экая страсть» [92]), является вполне логическим следствием его абсурдного мышления о мертвых как о живых.

Почему Прохоров приглашает мертвецов? Можно найти четыре мотивировки этого приглашения. *Первая* из них — это желание самозабвенно подражающего соседям ремесленника выпить за здоровье *своих* клиентов. *Вторая* — это желание отомстить смеявшимся немцам за мнимую обиду. Подтверждая свое богохульное приглашение и употребляя при этом два раза божье имя, гробовщик открывает нам *третью* мотивировку:

¹⁸ По вариантам последней части Адрияновой речи можно проследить, насколько сознательно и тщательно у Пушкина выписан абсурд.

«„Ей-богу, созову“, продолжал Адриян, „и на завтрашний же день. Милости просим, мои благодетели, завтра вечером у меня попить; угощу, чем бог послал“» (92).¹⁹

Итак, Прохоров выражает своим благодетелям признательность, благодарность успешного торговца. Этим он следует примеру булочника и переплетчика, которые, «наблюдая, в сем случае русскую пословицу: долг платежом красен», отводят под руки пьяного будочника в его будку. Ремесленники расплачиваются этим за службу, не раз оказанную Юркой соседям: «иным из них случалось даже ночевать у Юрки с воскресенья на понедельник» (91). Пословица же «долг платежом красен» сбывается не столько для булочника и переплетчика, сколько для гробовщика, в связи с которым она приобретает сюжетное значение. Мы наблюдаем здесь характерное для всех «Повестей Белкина» развертывание речевого клише и метонимический сдвиг его значения от одного актанта к другому.

Чем же обязан гробовщик своим мертвым благодетелям? В принципе только тем, что они были так любезны умереть. А каким платежом делается долг красен? Этот вопрос и проблему более существенного долга Прохорова мы сможем решить, учитывая нарративную оппозицию между началом и концом рассказа. При этом становится явной и *четвертая*, до сих пор скрытая мотивировка приглашения мертвых.

От безрадостности к радости

«В „Гробовщике“ просто *ничего* не происходит — все остается на месте, хотя казалось, что движется куда-то».²⁰ Этот тезис Б. Эйхенбаума хотелось бы оспорить.²¹ В «Гробовщике» не изображено цикличное движе-

¹⁹ Курсив мой — В.Ш.

²⁰ Эйхенбаум Б. М. Болдинские побасенки Пушкина (1919) // Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 344. См. также: «Повесть разрешается в ничто — не произошло ровно ничего, даже Трюхина не умерла. Получается нечто вроде каламбура» (там же. С. 346); «В „Гробовщике“ — игра с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает ее, превращая рассказ в пародию» (Эйхенбаум Б. М. Проблемы поэтики Пушкина (1921) // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Сб. ст. Л., 1924. С. 166).

²¹ См. также полемику, основанную, правда, на несколько другой аргументации: Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика». К проблеме интерпретации произведения // Контекст 1973. М., 1974. С. 196—230.

ние в бессобытийном и неспособном к изменению мире. В этой новелле повествуется о событии, т. е. об изменении исходной ситуации. Событие же ее скрыто по двум причинам. Во-первых — событие тут — *внутреннее*, обнаруживающее себя во внешнем мире только незначительными изменениями. Во-вторых — внутреннее событие проявляется в тексте только как пунктир. Хотя в «Гробовщике» движения души излагаются более эксплицитно, чем в других «Повестях Белкина», побуждения и мотивации героя остаются в сфере недосказанности, как и в других новеллах цикла.²²

То, что новелла не бессобытийна, подсказывает оппозиция начала и конца. Начинается рассказываемая история с безрадостности:

«Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не *радовалось*» (89).²³

Кончается же история радостью. После того как работница открывает Прохорову, что вчера похорон не было, что он пировал у немца, воротился пьян и спал до сего часа, «обрадованный» гробовщик восклицает «Ой ли!» и велит давать чаю да позвать дочерей.

Изменение героя не подлежит сомнению. До сих пор Прохоров пил чай один и обращался к дочерям только с тем, чтобы «бранить за их медленность» или «журить», «когда заставлял их без дела глазающих в окно на прохожих». Теперь же он нетерпеливо, по всей вероятности впервые в жизни, зовет дочерей к общему чаепитию.

Оппозиция начала и конца отмечена и фонически. Первое предложение новеллы, варьирующее в медленном, похоронном темпе фонический архимотив *гроб/прох/нох/дрог* вводит нас в мрачное настроение:

«Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом».

Явная паронимия подсказывает естественную связь между фамилией героя *Прохоров* и словом *похоронные*, обозначающим назначение его профессии. Анаграмматическая игра внушает, будто слово *гроб-ов-щи-к* составлено из фонического мотива *гроб/прох/нох/дрог* и звуков

²² См.: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 17—21 (гл. «Простота как принцип фабульного материала»; в нем. оригинале: S. 26—31, гл. «Einfachheit als hohe Selektivität der Geschichte»).

²³ Курсив мой — В.Ш.

щи, имеющих в фонической парадигме *тощая пара* — *по-тащи-лась* и ассоциирующих архисемему 'истощение'.

Совсем другое настроение выражено последним предложением новеллы. Здесь мы также находим и иконизм, и фоническо-семантическую перекличку. Оканчивает новеллу речь гробовщика, но ничего мрачного, похоронного она уже не ассоциирует:

«Ну, коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей».

Просодическое движение выражает бодрость и активность. На смену изначального темпа *grave funebre* приходит *allegro vivace*. Многочисленные, четкие звуковые переклички (*давай скорее чаю, да позови дочерей*) не только подчеркивают семантическое сходство императивов (*давай — да позови*), но и обнаруживают в слове *д-очере-й*, не случайно последнем слове новеллы, анаграмматическую контаминацию слов *ск-орее ч-аю*. Фоническая эквивалентность, образующая тентативное, по крайней мере, тематическое сближение слов *скорее чаю* и *дочерей*, подсказывает новое отношение гробовщика к жизни.²⁴ И поэтому не верно говорить о бессобытийности этой новеллы или же о нерезультативности ее события.

Дом-гроб

Вернемся еще раз к исходной ситуации перед событием. Почему сердце гробовщика не радуется при переезде на новую квартиру? На этот вопрос давались самые разные ответы.²⁵ К возможному решению пробле-

²⁴ В аллегорическом плане новеллы — возвращение в жизнь, быть может, примирение с Европой. Гробовщик, носящий «русский кафтан», созывает уже не «мертвецов православных», а живых дочерей, одетых в «европейский наряд».

²⁵ «Переселяется гробовщик, оставляя на прежнем месте заботу, неразрешившуюся проблему» (т. е. умирающую Трюхину) (Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика». С. 216); «в отсутствии радости повинен [являясь «единственной причиной»] обычный консерватизм привычки пожилого человека к своему дому» (Поволоцкая О. «Гробовщик»: коллизия и смысл // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 213). Эту мотивировку в свое время отверг уже В. С. Узин, увидевший в отсутствии радости первое из тех «разрозненных противочувствий», которые позже соединяются в сновидении (Узин В. С. О «Повестях Белкина». Из комментариев читателя. Пг., 1924. С. 37—38). Н. Н. Петрунина отсутствие радости объясняет следующим образом: находясь «в „перерыве“» своей деятельности, «в сфере быта», гробовщик предается таким переживаниям и размышлениям, «для которых привычный „строгий

мы приводит, думается, мотив «непонятной грусти» (III, 230), звучащий в разных произведениях болдинской осени.²⁶ Это — чувство творца, свершившего свой «подвиг», окончившего свой «труд многолетний» (там же). «Что же не вкушает душа ожидаемых ею восторгов?» — спрашивает поэт в элегии «Труд» (первая беловая редакция: III, 841). В несколько другой тональности этот мотив появляется в «Истории села Горюхина», фиктивный автор которой, «оконча свой трудный подвиг, клад[ет] перо и с грустью ид[ет] в [свой] сад» (VIII, 133). Разумеется, «приобретение „желтого домика“ — не труд художника», и «Адриан Прохоров — не Пушкин [...] и даже не Иван Петрович Белкин»²⁷. Мы не можем, однако, не констатировать, что приобретение гробовщиком дома, «так давно соблазнявшего его воображение и наконец купленного им за порядочную сумму», вполне сравнимо с «трудом многолетним» поэта. Здесь всплывает не только ироническое самоотождествление поэта А. П. (Александра Пушкина) с ремесленником А. П. (Адрианом Прохоровым), но и эквивалентность гроба и дома, которая играет во всей новелле основную сюжетную роль.

Прохоров, правда, не *строит* тех домов, в которых он живет. Он изготавливает только гробы. Но куплен новый дом на выручку от продажи этих «изделий» и «произведений». Будучи имуществом, приобретенным гробовщиком за прибыль, извлеченную из продажи его собственного товара, дом становится эквивалентом гробов. Следует обратить внимание и на то, что эквивалентность гроба и дома появляется уже в первом предложении новеллы. Если гробовщик переселяется, как говорится в тексте, «всем своим домом», то это значит, что место на похоронных дрогах, которое в обычном, правильном их употреблении зани-

порядок“ его жизни вряд ли оставляет место и время» (Петрунина Н. Н. Проза Пушкина. Пути эволюции. Л., 1987. С. 83—84). В своей интерпретации, подчеркивающей национальные и религиозные оппозиции новеллы, А. Эббингхаус видит причину отсутствия радости «в самом переезде, в диффузном и неосознанном воздействии, оказанном чужим, „западным“ пространством, в которое Адриан направляется» (Ebbinghaus A. Handlung und Ereignis in A. S. Puškins Erzählung «Der Sargmacher» [Гробовщик] // Arion. Jahrbuch der Deutschen Puschkin-Gesellschaft. Bonn, 1989. Bd. 1. S. 81).

²⁶ См.: Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 543—545; Томашевский Б. В. Заметки о Пушкине. 2. Белкин и Гиббон // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 4—5. 1939. С. 483—484; Петрунина Н. Н. Первая повесть Пушкина. С. 74—76; ее же Проза Пушкина. С. 81—84.

²⁷ Петрунина Н. Н. Проза Пушкина. С. 81.

мает гроб, на сей раз уступлено «дому». Эквивалентность гроба и дома поддерживается дальше переключкой между вывеской на новом доме, предлагающей продажу и прокат гробов, и вывеской на старом доме об его продаже или сдаче внаем. Эта эквивалентность, разыгрывающая русское слово «домовина», активизируется еще и аллюзией на шекспировского могильщика, остроумничающего:

«Кто строит крепче каменщика, корабельного мастера и плотника? [...] отвечай: могильщик. Его дома простоят до второго пришествия»²⁸.

Желтый дом есть гроб, это — уравнение, неожиданным образом решающее проблему удивляющего самого героя отсутствия радости.

Удивляясь тому, что сердце его не радуется, Адриян приближается к желтому домику, к *новоселью*. Слово «новоселье» же, обозначающее как новую квартиру, так и торжественное ее открытие, — это несколько раз встречающаяся в пушкинской поэзии метафора смерти.²⁹ Итак, переступая — как сказано в тексте — «за незнакомый порог», гробовщик как бы переступает за порог смерти. Тут всплывает смысл, создающий связь с эквивалентностью между домом и гробом. Таким образом, «желтый домик», т. е. новоселье того цвета, который в тексте два раза приписан мертвецам, оказывается мертвым домом, домом смерти. Теперь тот факт, что «последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги», приобретает новый смысл или же, точнее говоря, тот первоначальный смысл, который, по всей вероятности, при первом чтении этим словам придается, т. е. что кого-то хоронят.

Разве Прохоров не живет в новом доме, как в гробу, принадлежа больше смерти, чем жизни? Кухню и гостиную он уступил гробам, которые, как показывает известный рисунок Пушкина, нагромождены устрашающими горами и вытеснили всякую жизнь. Прохоров сидит целыми часами под окном, одиноко попивая чай. Погруженный в печальные размышления об убытках, об умирающей «в такую даль» Трюхиной, он, очевидно, никогда не смотрит на улицу, на прохожих и на «до-

²⁸ Слова, непосредственно предшествующие вышепротитированному диалогу между Гамлетом и Горацио («Гамлет», действие V, сцена I. Шекспир У. Указ. соч. С. 288).

²⁹ В «Словаре языка Пушкина» (В 4 т. М., 1956—1961) указаны три случая такого метафорического употребления.

мик, что против окошек», где живет приветливый сапожник Готлиб Шульц.

То, что Прохоров живет в гробу — это до сих пор лишь метафора. Но чем больше гробовщик превращает парадоксальность своей профессии в абсурд, чем самозабвеннее реализует он исковерканную пословицу о живых мертвецах, тем больше становится его жизнь похожей на смерть, до такой степени, что он почти буквально умирает.

Не предчувствие ли этой смерти, сначала метафорической, а потом почти буквальной, мешает сердцу гробовщика радоваться? То, что его безрадостность вызвана печальным предчувствием, подсказывается одним из подтекстов, который, будучи эксплицитно активизирован в другом месте³⁰, обнаруживает многообразную эквивалентность с пушкинской новеллой. Это фантастический рассказ Антония Погорельского «Лафертовская маковница» (1825). После смерти своей тети, безбожной ведьмы, честный почтальон Онуфрич переезжает в дом усопшей. Мебель погружена на двое роспусок, жена и дочь таскают в узлах «пожитки», и «маленький караван» отправляется в лафертовский дом, где семью ожидает разного рода колдовство и дьявольщина. Онуфрич объясняет, куда поставить привезенную мебель и каким образом он думает расположиться в новом жилище. Никогда не случилось ему жить так просторно. Все же он как-то не радуется:

«Не знаю, почему у меня сердце не на месте. Дай бог, чтоб мы здесь были так же счастливы, как в прежних тесных комнатах!»³¹.

Такое предчувствие, быть может, овладевает и приближающимся к новоселью Адряном Прохоровым.

Гроб-дом

Возникает еще один вопрос: почему Прохоров считает себя обиженным смеющимися немцами? Отметим, что обыкновенно угрюмый гробовщик на пирушке у Шульца сначала неплохо забавляется. Между тем как его дочери чинятся, Адрян не уступает своему соседу, будочнику Юрке, который ест «за четырех». Мало того, он пьет с усердием и до того «ве-

³⁰ См. об этом ниже.

³¹ Погорельский А. (Перовский А. А.) Лафертовская маковница // Русская романтическая повесть. М., 1980. С. 150.

селится», что сам предлагает какой-то «шутливый» тост. Это, впрочем, сближает его неожиданным образом с «веселыми» и «шутливыми» гробокопателями Шекспира и Вальтера Скотта.³² Но что же его потом расстраивает?

Прохоров мнителен. К особенной мнительности по отношению к своей чести располагает гробовщика его же нечестность. В этой связи показательно, что в авторских вариантах он уже хмурится после тоста булочника. А в одном из двух вариантов этого тоста говорится не об «unsere Kundleute», а об «unsere erste Praktike» (VIII, 630), т. е. о *первом* нашем клиенте. Гробовщику же этот безобидный тост напоминает, по всей вероятности, то, что он своему первому клиенту продал гроб сосновый за дубовый.

Но Прохоров считает себя обиженным еще и по другой, более глубокой причине. Если бы он думал только об обмане, то он вряд ли пригласил бы именно обманутых. Шутливое предложение Юрки выпить за здоровье его мертвецов затрагивает болезненное место в мышлении гробовщика, задевает его буквально за живое. Ведь Прохоров представляет себе своих мертвецов *живыми*, мало того: живущими в изготовленных им гробах. Здесь снова всплывает эквивалентность между домом и гробом. Живя в своем желтом доме как в гробу, Адриан мыслит о гробах как о домах, сделанных им для своих клиентов. Приглашая своих мертвецов на новоселье, гробовщик подразумевает не что иное, как то, что мертвецы живут в своих гробах как в домах и что они могут покидать свои гробы-дома. Поэтому бригадир в сновидении Адриана от имени всей честной компании объявляет, что «только те, которым уже невмочь, которые совсем развалились, да у кого остались одни кости без кожи» «остались дома» (93)³³.

В смехе немцев над оксиморонной шуткой Юрки гробовщику слышится сомнение в живости своих мертвецов. Конечно, ни путящий Юрко, ни смеющиеся немцы этого даже не подозревают. Им ведь не знакомо абсурдное мышление русского соседа. Итак, смеющиеся немцы колеблют онтологические основы Адрианова мышления. Подчеркнем: расстраивает Прохорова не шутка Юрки, которую он воспринимает все-

³² На эквивалентность атрибутов обратил внимание Эббингхаус (*Ebbinghaus A. Handlung und Ereignis in A. S. Puškins Erzählung «Der Sargmacher»*. С. 85).

³³ Курсив мой — В.Ш.

рьез, а смех немцев. Почему бы ему и *не* выпить за здоровье тех, которые живут в своих гробах-домах? Что тут смешного?

Теперь мы обнаруживаем неявную четвертую мотивировку приглашения мертвых. Адрияну нужно обратиться к самим мертвецам, но не с тем, чтобы они оправдали честь его ремесла, как предполагают многие исследователи, считающие профессию гробовщика высмеянной немцами. Прохоров, скорее всего, ожидает от мертвецов оправдания своего мышления, которое смеющиеся немцы, даже и не подозревая того, изобличили в абсурдности. Оправдать же его смещение атрибутов жизни и смерти, его буквальное понимание пословицы о мертвых, которые без гроба не живут, должно *существование* живых мертвецов, их явка на новоселье. Покойники же и покойницы действительно делают ему одолжение, доказывая свое существование и тем самым оправдывая его абсурдное мышление.

Теперь становится ясно, почему Прохоров «басурманам» противопоставляет «мертвецов православных». Называя немцев «басурманами», русский гробовщик упрекает их в отрицании правильной веры. Но как выглядит его православие? Защищает он не христианскую веру, поскольку не верует в посмертную жизнь *души*, а представляет себе, пренебрегая христианской дихотомией тела и души, мертвецов живущими в сделанных им гробах. Ругая немцев, он срывает свою досаду на тех, кто, даже того не подозревая, указал на нелепость его православия.³⁴ Проти-

³⁴ Истолковывая новеллу в христиански-национальном ключе, О. Поволоцкая приходит к такому выводу: смеющиеся немцы «исходят из предположения, что смерть есть абсолютный конец жизни» и полагают мастерство гробовщика «фатально плутовским». (Откуда берется такое объяснение? «Готлиб» [Бого-люб] Шульц и другие простые немецкие ремесленники, жизнь которых проходит под звон церковных колоколов, не могут быть ни представителями посюсторонности Ренессанса, ни вольтерианского вольнодумства, ни, по всей вероятности, даже масонства.) Православный же гробовщик, заключает Поволоцкая, который «не предполагает смерти как абсолютного конца жизни», приглашает мертвецов с тем, чтобы они засвидетельствовали достоинство его профессии. «Если упустить этот смысл его обиды, — уверяет Поволоцкая, — дальнейший сюжет повести останется непонятным и загадочным». Мораль «Гробовщика», по Поволоцкой, такая: встреча «нашего» гробовщика с иной культурой делает героя другим человеком. «Итак, встреча культур происходит на уровне самой глубинной, сокровенной жизни нации, итогом этой встречи и явился пушкинский сюжет из простонародной жизни, обнаруживший крепость и духовное здоровье нации, ее способность к самосознанию и развитию» (Поволоцкая О. «Гробовщик»: коллизия и смысл. С. 216). Такое патриоти-

вопоставляя «басурманам» «мертвецов православных», гробовщик выдвигает такое уравнивание: живущие есть басурмане, православные — это он да его мертвецы. Этим же Прохоров опять-таки показывает себя живущим в гробу.

То, что он живет в гробу, наконец подтверждается каламбурной констелляцией фигур. «Переплетчик, коего лицо „Казалось в красненьком сафьянном переплете“», вместе с булочником отводит подруки пьяного будочника в будку. Эта сценка, иллюстрирующая, как мы видели, половицу «Долг платежом красен», показывает еще и другую фигуру, а именно двукратный метонимический сдвиг. Тому, что переплетчик и будочник делают в трезвом состоянии, они, возвращаясь домой «навеселе», сами подвергаются. Объект профессии становится для ее субъекта местом присутствия. Переплетчик оказывается в переплете, будочника отводят в его будку. Не происходит ли такая же метонимическая инверсия и с третьим профессионалом, с гробовщиком, который, делая гробы, сам живет в гробу, мало того: который, возвращаясь домой *навеселе*, приглашает на свое *новоселье*? Нет ли еще больше общего между гробовщиком, с одной стороны, и переплетчиком и будочником, с другой? Не сводят ли мертвые клиенты гробовщика чуть ли не буквально в его «произведение», в гроб?

Юрко — московский Гермес

В сновидении гробовщика исполняются оба его желания. За ним посылают похоронить старую Трюхину, и мертвецы доказывают, что они живы. Первая часть сновидения, еще ничем не дающая знать о своем онирическом статусе, показывает работающего гробовщика. Целый день разъезжая с Разгуляя к Никитским воротам, Прохоров, хлопочущий о похоронах Трюхиной, как бы повторяет переезд на свое новоселье, для которого потребовалось четыре поездки именно с Разгуляя к Никитским воротам. К вечеру, все уладив, он идет домой пешком (как, впрочем, и после переезда). У Вознесения его окликает будочник, «знакомец наш Юрко», и желает ему доброй ночи.

Остановимся коротко на Юрке, самом загадочном персонаже новеллы. Будучи эпизодической фигурой, он все-таки представлен в этом ла-

ческое прочтение предполагает, однако, как мы убеждаемся, многочисленные волюнтаристские конъектуры.

коничном тексте удивительно подробно. Несмотря на свое «смирненное звание», будочник сумел приобрести «особенную благосклонность» Готлиба Шульца и знаком большей части немцев, живущих около Никитских ворот. Мы можем догадаться, что делает его столь популярным. При всей своей прозаичности Юрко является представителем властей, и согласно пословице «Долг платежом красен» он, вероятно, при случае готов смотреть сквозь пальцы. Адриан тотчас знакомится с ним, «как с человеком, в котором рано или поздно может случиться иметь нужду» (91). Это предположение впоследствии вполне оправдается, однако в скрытом для Адриана смысле. Он будет иметь нужду в Юрке не с тем, чтобы благополучно отделаться от своих обманов, как он, по всей очевидности, в тот момент представляет себе, а с тем, чтобы отправиться в тот путь, который его приведет от безрадостности к радости. Не вызови Юрко своей шуткой смеха немцев, то не спустился бы Адриан в царство мертвых, откуда он имеет радостную возможность вернуться в настоящую жизнь. Итак, будочник, лет двадцать пять служивший «в сем звании верой и правдою, как почталион Погорельского», не кто иной, как прозаично-московский Гермес. Но выступает этот бог здесь не столько в роли покровителя торговцев и воров, как мог бы себе того пожелать нечестно торгующий гробовщик, а как *Psychopompos*, проводящий людей из сего мира в потусторонний мир, а в некоторых случаях, как, например, в пушкинском стихотворении «Тень Фонвизина», и в обратном направлении. Около своей будки «с белыми колонками дорического ордена», указывающими нам на греческое происхождение бога, Юрко расхаживает как московский *Hermes Pylaios*, защитник ворот. А в руке у него секира, т. е. трансформированный посох, при помощи которого Гермес усыпляет и пробуждает смертных, устраивая переход в преисподнюю и возвращение из нее.

Не без иронии со стороны автора упомянуто, что как раз «у Вознесения»³⁵ собирающегося в преисподнюю героя «окликал его знакомец, наш Юрко, и, узнав гробовщика, пожелал ему доброй ночи». Здесь вновь активизируется роль Гермеса. Ведь в компетенцию этого проводника между мирами, посредника между сном и явью, входят и сновидения, которые он посылает людям своим посохом.

³⁵ В этой церкви Пушкин должен был венчаться.

В царстве скелетов

Во второй, «ночной» части Адрияново сновидение незаметно принимает фантастический характер. Новоселье, на которое приглашал пьяный и сердитый гробовщик, осуществляется как в буквальном значении этого слова, т. е. в смысле праздника, так и в его метафорическом значении, т. е. в смысле смерти. Однако связи между явью и сном для героя не существует. Видящий сон гробовщик не понимает, что сбывается теперь кошунственное его приглашение. Поэтому возвращающегося домсй героя удивляет подходящая «к его воротам» и скрывающаяся в «калитке» незнакомая фигура. Он думает, что это вор или любовник дочерей. Ему даже приходит в голову «кликнуть себе на помощь приятеля своего Юрку».³⁶ Эта мысль, впрочем, отнюдь не неуместна, поскольку Гермес заведует обоими кругами клиентов. Он покровитель воров, и эротическая сфера — как свидетельствуют гермы — является существенным признаком этого бога, который уже в лицейских стихотворениях Пушкина (I, 54, 114) фигурирует как отец Пана. Сверх того, *Hermes Pylaios* надлежит сторожить *pyle*, т. е. ворота, в данном случае Адриянову «калитку».³⁷

Даже второй пришелец не выводит из равновесия хозяина, который обращается к нему со свойственной торговцу вежливостью. Но когда Прохорову кажется, что по комнатам его ходят люди, православный герой думает о дьявольщине, а когда его глазам предстает компания мертвецов, ноги его подкашиваются.

Однако при всей своей фантастичности мир остается вполне прозаичным, целиком сохраняя свой социальный порядок. Как ни ужасна картина, открывающаяся Прохорову, «желтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные, полужакрытые глаза и высунувшиеся носы», он продолжает воспринимать мертвых как живых. Гробовщика, допускающего наяву абсурдное, т. е. живых мертвецов, нелепость сна удивить не может. Фантастичность сновидения только отражает абсурдное мышление яви.

«Дамы и мужчины» окружают хозяина с поклонами и приветствиями, повторяя поведение гостей на серебряной свадьбе Шульцев. Все

³⁶ См. лексическую и семантическую переключку этих слов с предыдущим — «окликал его его знакомец наш Юрко».

³⁷ Три раза подряд упомянутая «калитка» переключается фонически с глаголами «окликал» — «кликнуть».

одеты благопристойно, каждый согласно своему роду, званию и чину. Только один бедняк, недавно даром похороненный, стоит смиренно в углу, стыдясь своего рубища. Мы узнаем в нем фигуру, о которой говорил Прохоров, т. е. нищего мертвеца, берущего себе гроб даром. Несмотря на то, что собравшиеся «дамы и мужчины» — это «покойницы» и «мертвецы», на Адрияновом новоселье не происходит ничего противоречащего нравам и разуму. Тем самым «Гробовщик» явно отличается от «Лафертовской маковницы» Погорельского, где происходит всякого рода колдовство. У Погорельского фантастичность автономна, у Пушкина же — продукт сознания, одержимого абсурдной мыслью о живых мертвецах и, следовательно, не воспринимающего их фантастичность. Поэтому в пушкинской новелле мертвые, несмотря на их несколько редуцированное общее состояние, ведут себя совсем прилично, как при жизни. Они проявляют сначала благопристойность и любезность, но когда хозяин обращается с одним из них не так, как следует, они вступаются, опять вполне по-человечески, за честь своего товарища.

Сон отражает явь. Каждый мотив сна перекликается с определенным мотивом дня³⁸, будь он эксплицитно изложен или имплицитно в тексте подразумеваем. Перекличка эта чаще всего не прямая, а сдвинутая. Таким образом, чувство чести ночных защитников Курилкина отражает дневную обидчивость нечестного гробовщика. Решающую же для сюжета эквивалентность образуют пиры — серебряная свадьба Шульца и новоселье Прохорова. То, что происходит в полных гостями комнатах сапожника и гробовщика, обнаруживает сходство, однако, только к концу. Оба пира оканчиваются скандалом, приводящим к перипетии: на серебряной свадьбе Адриан, считающий себя обиженным живыми, приглашает мертвых; на своем же новоселье Адриан, считающий себя обвиненным мертвыми, так сильно отталкивает скелет Курилкина, что тот весь рассыпается. Последнее действие, умерщвление мертвого, можно рассматривать как отмену абсурда, как возвращение гробовщика из царства мертвых в жизнь.

³⁸ О композиционном параллелизме сна и яви см., напр.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 463—464; *van der Eng J.* Les récits de Belkin. Analogie des procédés de construction // *van der Eng J., van Holk A. G. F., Meijer J. M.* The Tales of Belkin by A. S. Puškin. The Hague, 1968. P. 48—51; *Бочаров С. Г.* О смысле «Гробовщика». С. 208.

Что случилось на новоселье? Маленький скелет Курилкина, несмотря на свое плохое общее состояние³⁹, не утерпел остаться дома. Очень уж хочется ему побывать у Адрияна. Продираясь сквозь толпу, он приближается к хозяину. Череп его ласково улыбается гробовщику. Не будучи узнанным, он напоминает о себе сам:

«Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому, в 1799 году, ты продал первый свой гроб — и еще сосновый за дубовый?» (94).

Эта речь часто понималась неправильно. В вопросе добродушного Курилкина нет никакого упрека, ни в том, что Прохоров его не узнал, ни в том, что он его обманул. Сержант гвардии за восемнадцать лет своего мертвого существования слишком уже изменился, чтобы рассчитывать на узнавание. Наивно радуясь тому, что он — первый клиент гробовщика, Курилкин упоминает об обмане, очевидно, только для того, чтобы помочь гробовщику узнать его. Как мало злопамятен Курилкин, доказывает то, что он простирает к Адрияну «костяные свои объятия».

Почему же тогда Прохоров наносит скелету смертельный удар, так грубо нарушая обязанности хозяина? Гробовщика, живого человека, несмотря на превращение парадокса в абсурд, несмотря на свою жизнь в гробу, ужасает, разумеется, объятие скелета. Ужас изобличает несостоятельность его православия, так как он верил в живых мертвецов.

Появление Курилкина должно доставить гробовщику особенную неприятность, намеченную уже в фамилии клиента. Ибо фамилия «Курилкин» напоминает о русской приговорке «Жив Курилка». Так говорят о том, кто еще живет, но должен бы, по мнению других, исчезнуть или прекратить свое существование.⁴⁰ Прохоров, строящий своим клиентам

³⁹ Курилкин (см. рисунок Пушкина) — это ответ на вопрос, поставленный в повести Бестужева-Марлинского «Вечер на Кавказских водах в 1824 году»: «Как могут жители того света возвращаться на землю, когда все их органы истлели? Как могут они ходить, говорить, иметь вид человеческий?» (*Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения* в 2 т. Т. I. М., 1981. С. 268).

⁴⁰ См.: «Словарь языка Пушкина». — Курилкин — это в метапоэтическом плане новеллы, как остроумно показали Бефей и Давыдов, никто иной, как Державин, «факел погасший» стихотворения А. Дельвига «На смерть Державина». Державин, которому А. П. продал свой первый гроб, т. е. стихотворение «Воспоминания в Царском селе», хотел, растроганный, обнять молодого поэта. Но тот убежал от восторженного мастера (*Bethea D. M., Davydov S. Pushkin's Saturnine Cupid. P. 16—18; Davydov S. Pushkin's Merry Undertaking. P. 45—46*).

как бы жилые дома, упоминание о низкосортности строительного материала воспринимает как укор и угрозу. Обвинение, которое слышится Адрияну в приветливых словах Курилкина, возникает, конечно, из-за угрызений совести, просыпающихся только во сне. Сами же мертвецы никого не упрекают, и тем самым иронический автор как бы доказывает их самостоятельное существование, независимое от видящего сон гробовщика. Они ведут себя вполне приветливо до тех пор, пока хозяин не обращается плохо с Курилкиным. Только тогда возмущенные непочтительным поведением хозяина гости пристают к нему «с бранью и угрозами». Адриан же, «оглушенный их криком и почти задавленный», теряет «присутствие духа», сам падает на кости отставного сержанта гвардии и лишается чувств.⁴¹

В авторском варианте вместо слов «упал на кости отставного сержанта гвардии» мы находим слова «упал *como corpo morte cadde*» (VIII, 636). Это цитата из дантовского «Ада», где потрясенный страшными переживаниями поэт «падает наземь, как падает мертвое тело» (*caddi come corpo morto cade*)⁴². Русскому ремесленнику, как и великому поэту, кажется, что он умирает. Гости-скелеты не только продемонстрировали, что мертвецы живут, они, вступаясь за честь своего товарища, чуть ли не заставили хозяина жить у себя. Второй мотив, сближающий русского гробовщика со средневековым поэтом, выражается в том, что и Адриан может покинуть ад.

Новая жизнь

Пробужденный ярким солнцем, гробовщик, в отличие от многих своих литературных предшественников, облегчения отнюдь не чувствует. Наоборот, «с ужасом» вспоминает он все «вчерашние» происшествия. Только после того, когда он из слов работницы понимает, что этого «вчера», этих суток его онирического календаря, в действительности не было и что даже Трюхина не умерла, он радуется. Только теперь он воскресает из мертвых. Легко перенесен коммерческий убыток, т. е. жи-

⁴¹ Это отсылает читателя, с одной стороны, к «Лафертовской маковнице», где героиня после страшной ночи «без чувств упала на землю» (Русская романтическая повесть. М., 1980. С. 143), а с другой — к «Вечеру на Кавказских водах в 1824 году», герой которого после встречи с дружелюбным покойником «пал бесчувствен в яму» (Вестужев-Марлинский А. А. Сочинения в 2 т. Т. I. М., 1981. С. 277).

⁴² Это последние слова Песни пятой из «Ада» Данте.

вую Трюхину, он обращается к жизни, которая уже дала о себе знать посетившими его соседями.

Реальность сновидения снята, но все, что видел гробовщик во сне, не может остаться для него без последствий. Не следует недооценивать Адрияна Прохорова. Он не такой этически глухой «демократический герой», с неразвитым самосознанием, как его не раз характеризовали.⁴³ Правда, в своем корыстолюбии он стал жертвой парадокса, заключающегося в том, что гробовщик живет смертью. Вытесняя в сознании мысль о своеобразии и особенности своей профессии, он хотел воспринимать себя как обыкновенного удачного торговца. Извращая заботу о клиентах, он мыслил и говорил о мертвых как о живых и рассматривал живых только как будущих своих благодетелей. Басурманами он считал тех, которые, по его мнению, не признают православия, т. е. его веры в жизнь мертвых. Но от других простых героев ранней русской прозы он уже отличается способностью самонаблюдения. В безрадостности его сердца мы обнаружили предчувствие того, что ему предстоит: переход в царство мертвых, где пребывают не тени, как это бывает в античном мифе или в поэзии Пушкина, а весьма прозаические скелеты. Гробовщик оказался способен к рефлексии; он мог удивиться безрадостности своего сердца. Можно ли предположить, что теперь он испытывает радость, не спрашивая о ее причине? В глубоком анализе нет нужды. Адриан, который мыслит во сне по закону яви, доводит это мышление до абсурда. На примере Курилкина, умершего два раза, он узнал, что такое смерть; да и на собственном опыте убедился, какие неприятности ему пришлось бы испытать, если бы его клиенты оказались вдруг живыми.

Ужасом и смертельным страхом гробовщик оплатил свой долг, долг перед жизнью. Долг платежом красен, как говорит центральная пословица новеллы. Удовлетворение, которое предвещает пословица, войдет как составная часть в новообетенную мрачным гробовщиком радость.

Мы не знаем, что узнал, чему научился Адриан в сновидении, какие выводы он может сделать из посещения преисподней сна, которая не что иное, как его собственное подсознание. Но финальная сцена позволяет нам сделать некоторые предположения. С трудом избежав смерти, Адриан будет больше ценить жизнь. Гробовщик, который всю жизнь

⁴³ См., напр.: *Поддубная Р.* Творчество Пушкина Болдинской осени 1830 года как проблемно-художественный цикл. Сентябрь. Статья первая // *Studia Rossica Posnaniensia*. Vol. 12. 1979. P. 16.

жил словно в гробу и даже пригласил мертвых к себе в гости, будет вероятно впредь действовать согласно девизу своего литературного предшественника Онуфрича, повелевшего жадной к деньгам жене: «Оставь мертвых в покое»⁴⁴. Мы вправе думать, что он перенесет гробы из кухни и гостиной в заднюю комнату, будет почаще звать дочерей к чаепитию да и в делах будет поступать почестнее. Не исключено даже, что на третьем празднике этой новеллы, т. е. на именинах у частного пристава, если опять поднимется безобидный смех над парадоксом его ремесла, он будет в состоянии смеяться с другими от всей души.⁴⁵

⁴⁴ Русская романтическая повесть. М., 1980. С. 150.

⁴⁵ На метапоэтическом уровне кошмар гробовщика — автопародия поэта, остранивающего метафорику смерти и потустороннего мира в своей поэзии. Пародия прежде всего направлена на античный образ смерти-новоселья и на поэтический миф о тени. Между тем как первый всерьез употреблялся только в ранней лирике, миф о тени сохранился и в поздней поэзии (см.: *Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики.* Вена, 1982. С. 217—243). Автопародия, однако, не разрушает этого поэтического мифа, который не следует путать с верой поэта. Из кризиса гробовщика русскому поэту, игриво насмехающемуся над самим собой, не нужно делать серьезных выводов, ни экзистенциальных, ни поэтических. Сразу после прозаической интермедии Пушкин снова вызывает тени «Заключением» (17 октября 1830) и приглашает статую («Каменный гость», 4 ноября 1830).

НЕВЕЗУЧИЙ ЖЕНИХ И ВЕТРЕННЫЕ СУЖЕННЫЕ

Подтексты и разворачивающиеся речевые клише в «Метели»*

Смена сюжетов и их героев

Новеллу «Метель» не раз критиковали за случайностную анекдотичность, но на самом деле она отличается глубокой содержательностью. Для того чтобы найти подход к осмыслению этой новеллы, целесообразно рассмотреть ее сюжет на фоне подтекстов и обратить внимание на распластывание и разворачивание в нем речевых клише. Новелла отсылает читателя к двум разным архи-сюжетам. Сначала она повторяет, казалось бы, схему романтического увода невесты, а потом оказывается реализацией другого, не менее условного сюжетного шаблона, а именно шаблона *qui pro quo* и взаимной любви не узнающих друг друга супругов. Как бы переключаясь от одного сюжета к другому, автор заменяет также и героя, неспособного завершить романтический сюжет. При смене сюжетов и их персонажей выживают только героиня и некоторые речевые клише.

Быстрыми штрихами иронический рассказчик набрасывает историю мнимой любви между «бледной и семнадцатилетней девицей» и «предметом, избранным ею», бедным прапорщиком Владимиром. Марья Гавриловна была «воспитана на французских романах, и, следовательно, была влюблена» (77)¹. «Само собою разумеется, — небрежно добавляет рассказчик, намекая на парадигматичность случая, — что молодой человек пылал равною страстию и что родители его любезной [...] запретили до-

* Настоящая статья была напечатана в сокращенном виде в сборнике: *Semantic Analysis of Literary Texts. To Honour Jan van der Eng on the Occasion of his 65th Birthday*. Ed. E. de Haard, Th. Langerak, W. G. Weststeijn. Amsterdam; New York; Oxford; Tokyo, 1990. P. 443—465.

¹ Все цитаты из сочинений и писем Пушкина даются по изданию: *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений*. М.; Л., 1937—1959. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу. Цитаты из «Метели» приводятся с указанием в тексте страницы тома VIII этого издания.

чери о нем и думать» (77). В своей переписке и во время тайных встреч влюбленные пришли к выводу, для рассказчика «весьма естественно[му]», что можно обойтись без воли «жестоких родителей», препятствующих их благополучию.

«Разумеется, что эта счастливая мысль пришла сперва в голову молодому человеку и что она весьма понравилась романическому воображению Марьи Гавриловны» (77).

Наконец Владимир Николаевич предлагает возлюбленной бежать с ним и венчаться тайно. Замысел Владимира, плод его литературных интересов, не осуществляется, но не оттого, что у его невесты не хватает решимости. Хотя ее мучат сомнения, угрызения совести и мысль, что она должна оставить навсегда «родительский дом, свою комнату, тихую девическую жизнь» (79), она все же отправляется сквозь воющий ветер в Жадрино. В крушении плана Владимира не виноваты ни кучер Терешка, который вовремя привозит барышню к церкви, ни священник и три свидетеля. Не находит пути в Жадрино только Владимир.

Среди многочисленных русских и зарубежных произведений, в которых речь идет о романтическом уводе невесты, имеется целый ряд возможных подтекстов «Метели». Один из них, в котором замысел увода, как и в пушкинской новелле, тоже не осуществляется — это «старинная повесть» А. А. Бестужева-Марлинского «Роман и Ольга» (1823).² В ней политический конфликт между свободным Новгородом и московским княжеством связан с любовным сюжетом. Симеон Воеслав, именитый гость новгородский, отказывается отдать свою дочь Ольгу благородному Роману Ясенскому, несмотря на все его заслуги перед городом и святой Русью. Жестокий отец констатирует «Одна беда [...] он беден»³ и запрещает Ольге даже и думать о Романи, а молодому человеку — ходить к нему в дом. Роман предлагает возлюбленной, без которой он жить не может, бежать с ним. Испуганная девушка сначала хочет отречься от любви, но Роману удается уговорить ее бежать. По замыслу Романа через три дня он будет ждать Ольгу под садовым окошком, быстрые кони умчат их, и на берегу чужой реки они найдут покой и счастье а, может статься, дождутся и благословения отеческого. Увод, однако, не состоится. Напрасно ожидая условного знака, и тронутая раскаянием, Ольга решает все же не огорчать родителей: «Пусть буду несчастна, за-

² См.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 554.

³ Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. I. С. 35.

то невинна!»⁴ В ту же ночь Роман без ведома возлюбленной с секретным поручением новгородского веча скачет в Москву. Там он попадает в плен и проводит больше года в темнице, где ему «одна невеста — смерть»⁵. Наконец освобожденный новгородцами, он спасает Симеона из рук московских воинов и получает в знак благодарности руку возлюбленной Ольги.

Между текстами активизирован прежде всего контраст. У пушкинского прозаичного прапорщика с поэтической склонностью нет заслуг перед государством и никому он не спасает жизни. Уезжая в 1812 году в армию, он, по всей видимости, думает менее об отечестве, чем о смерти, которая остается для него, как он пишет озадаченным родителям Марьи Гавриловны, «единою надеждою». Действительно под Бородиным он получает тяжелое ранение и вскоре умирает. Марья Гавриловна, однако, гораздо смелее, чем ее эквивалент в повести Марлинского. Несмотря на ужасный сон и угрызения совести, она собирается в дорогу; ее не останавливает ни метель, которая кажется ей «угрозой и печальным предзнаменованием», ни ветер, дующий ей навстречу и как будто силящийся «остановить молодую преступницу» (79). В то время как совесть сначала удерживает героиню Марлинского от «преступления», а потом торжествует при тщетном ожидании похитителя, в сердце Марьи Гавриловны она побеждается жаждой приключений. Родители пушкинской героини оказываются значительно менее жестокими, чем беспощадный отец Ольги, который смиряется даже с тем, что дочь, не желающая выходить замуж за другого, безрадостно увядает. Вслушиваясь в несообразные ни с чем слова говорящей в бреду Марьи, добрые родители предполагают — впрочем, совершенно правильно, как позднее оказывается — что любовь была причиной болезни их дочери, и больше ее желаниям уже не препятствуют. Этим же сюжет увода лишен своей основополагающей мотивировки.

План пушкинского Владимира формировался очевидно под влиянием повести Карамзина «Наталья, боярская дочь», первичного текста русских сюжетов о романтическом уводе. Наталья, единственная дочь боярина Матвея, прелестная внешностью и душой, восплавав любовью к незнакомому молодому человеку, соглашается бежать с ним и тайно венчаться. Супруги живут в пустынном домике в дремучем, непроходи-

⁴ Там же. С. 52.

⁵ Там же. С. 61.

мом лесу, где Алексей, сын неправдой преследуемого боярина, скрывается от своих врагов. Когда до него доходит известие о восстании литовцев против русского царства, Алексей вместе с Натальей, наряженной в панцирь, сразу отправляются в Москву и защищают родину, после чего отец Натальи прижимает его вместе с дочерью к своему сердцу, а растроганный государь констатирует, что любовники достойны друг друга.

Пушкинская аллюзия на Карамзина отмечена в нескольких планах. Тематические переключки очевидны.⁶ Время действия пушкинской новеллы, конец 1811 года, «эпоха нам достопамятная», является эквивалентом тех изображаемых Карамзиным времен, «когда русские были русскими»⁷. Прославленное во всей округе гостеприимство и радушие доброго Гаврилы Гавриловича повторяет в несколько прозаическом виде («соседи поминутно ездили к нему поесть, попить, поиграть по пяти копеек в бостон с его женою» [77]) «похвальное обыкновение» боярина Матвея, который в каждый великий праздник «звал к себе обедать всех мимоходящих бедных людей», садился сам между ними, беседовал и веселился с ними⁸. У Карамзина увод и тайное венчание также происходят зимой, в темную ночь, во время метели, порывы которой стучат в худое окно низенькой, занесенной снегом и слабо освещенной деревянной церкви. Но, несмотря на занесенные дороги, резвые кони летят как молния, и сквозь темный лес их правит уверенная рука Алексея, то и дело обнимающего и целующего свою супругу.

Аллюзии на «Наталью» можно обнаружить и в приемах изложения. Чувствительный повествователь Карамзина, часто прерывающий рассказ отступлениями, говорит о себе как о наследнике Л. Стерна, который был не единственным «рабом пера». При помощи метанарративного стернианизма он переходит от истории увода к описанию оставленного отца: «Но мы предупредим сего посланного и посмотрим, что делается в царственном граде»⁹. У Пушкина мы находим отклик на такой переход¹⁰:

⁶ См.: *Любович Н.* «Повести Белкина» как полемический этап в развитии пушкинской прозы // *Новый мир*. Т. 14. 1937. С. 263—265; *van der Eng J.* Les récits de Belkin: Analogie des procédés de construction // *van der Eng J., van Holk A. G. F., Meijer J. M.* The Tales of Belkin by A. S. Puškin. The Hague, 1968. P. 16—17.

⁷ *Карамзин Н. М.* Избранные произведения. М., 1966. С. 55.

⁸ Там же. С. 57.

⁹ Там же. С. 83.

¹⁰ См.: *Любович Н.* «Повести Белкина» как полемический этап в развитии пушкинской прозы. С. 265.

«Но возвратимся к добрым ненададовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается. — А ничего» (81).

Реплика Пушкина «А ничего» не только разыгрывает языковой прозаизм, но предупреждает и сюжетный прозаизм. Между тем, как Карамзин описывает в дальнейшем горькую горесть и благородную самоотверженность идеального отца, Пушкин представляет нам в домашней сценке семейного завтрака ежеутреннюю бессобытийность помещицкой жизни, в которой и головная боль Марьи Гавриловны, очень оправданная, как мы позже узнаем, объясняется самым прозаическим образом: «Ты верно, Маша, вчера угорела» (81). Увода как бы и не было. А о новом сюжете, начатом в бурную ночь, заинтересовавшийся читатель узнает не больше, чем ни о чем не догадывающиеся родители Марьи Гавриловны.

«Метель» предстает перед нами как прозаический контрафакт к сентиментальной идиллии Карамзина. Несчастная роль, которую играет пушкинский Владимир в войне с французами, представляется нам как прозаическая инверсия героизма, проявленного Алексеем при спасении родины от восставших литовцев. Обнаруживающиеся то и дело контрасты с совершенно лишенной психологии повестью сентименталиста подчеркивают в первую очередь сложность характеров в нарративном мире Пушкина. Интертекстуальное углубление психологии сказывается прежде всего на Марье Гавриловне. В противоположность наивной героине Карамзина, сразу обещающей незнакомому возлюбленному исполнить все его желания, Марья Гавриловна соглашается на план похитителя не без долгого колебания, и спрашивается, руководит ли ею действительно одна лишь любовь. Она, правда, не защищает родину с оружием в руках, как переряженная героиня Карамзина, но можно предположить, что вознаграждение победоносно возвращающихся на родину офицеров происходит не без ее участия. Ее «военные действия» против Бурмина, слишком долго не объясняющегося в любви, доказывают в конечном счете непобедимость ее оружия, т. е. оружия женщины.

Сновидения — психология и предвещения

В ночь перед побегом Марья Гавриловна видит ужасные сны:

«То казалось ей, что в самую минуту, когда она садилась в сани, чтобы ехать венчаться, отец ее останавливал ее, с мучительной быстротой тащил ее по сне-

гу и бросал в темное, бездонное подземелие... [...] то видела она Владимира, лежащего на траве бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться...» (78).

В этих снах, как и во многих сновидениях у Пушкина, активны две функции: во-первых, сон выражает неосознанные героиней опасения и надежды и, во-вторых, сон предвосхищает ход сюжета. Сюжетное значение мотива умирающего жениха понятно: Сюжет увода не может быть завершен Владимиром, и поэтому автор удаляет героя из игры. Сложнее же дело обстоит с мотивом жестокого отца. Он кажется на первый взгляд ни предвосхищением сюжета, ни воплощением действительно существующей боязни. Показательно, как быстро заботливые родители без малейшего сопротивления подчиняются желанию любимой дочери, и можно предположить, что Гаврила Гаврилович (по удвоенному имени своему — «человек божий») похож на мягкосердечного своего прототипа из повести Карамзина. Марья Гавриловна, по крайней мере, должна бы знать, что со стороны отца строгое наказание ей не грозит. Подземелием, в которое она во сне стремглав летит «с неизъяснимым замиранием сердца» (78), ей, вероятно, кажется брак с Владимиром, ею, по существу, не очень любимым. Таким образом, оба сновидения выражают одни и те же движения души: подсознательный страх перед связью с прапорщиком, не одаренным ни воображением, ни богатством, и тайное желание избавиться от такого жениха. Итак, не «жестокие родители» препятствуют браку с молодым человеком, как это было в традиционных сюжетах об уводе невесты, а подсознательные опасения самой невесты.

Первый сон, однако, имеет и некоторую сюжетную функцию. Ибо жестокость отца, бросающего дочь в «темное, бездонное подземелие», предвосхищает жестокость гусара, который, «подшутив» над Марьей Гавриловной в бурную ночь, бросает ее в безотрадную жизнь. Таким образом, подземелие предстает перед нами как двойной образ брака, как, со одной стороны, отражение устрашающего брака с Владимиром и, с другой, как предвосхищение печального брака с Бурминым.

Но и второй сон предвосхищает мотивы из сюжета Бурмина. Поскольку этот муж сразу после венчания бесследно исчезает, он также осуществляет для Марьи Гавриловны, превращая ее в девственную вдову, мотив умирающего жениха. Таким образом, оба сновидения, жестокий отец и умирающий жених, связаны с сюжетами как Владимира, так и Бурмина. Амбивалентные сны предвосхищают судьбы обоих героев, в

жизнь которых метель вмешивается разным образом. Однако, сходство сюжетов лишь частично. В геометрии сюжета преобладает в конечном счете асимметрия. В сюжете Бурмина темное подземелие и смерть жениха оказываются только промежуточными эпизодами на пути к счастливой развязке. Второй жених воскреснет и освободит невесту от ее безотрадной жизни в подземелии.

Умиравший жених у Бюргера, Жуковского, Ирвинга и Пушкина

Мотив умирающего жениха активизируется целым рядом межтекстовых отношений. Во-первых, его следует понимать как аллюзию на балладу Василия Жуковского «Светлана» (1812), из которой взят эпиграф новеллы, а «Светлана» — вторая после «Людмилы» (1808) обработка мотивов «Lenore» (1773) Г. А. Бюргера.

В крещенский вечер Светлана молчалива и грустна среди покоющих девушек: ее милый далеко, и уже целый год она не имеет вести о нем. Девушки советуют ей погадать: в полночь, перед зеркалом со свечой, она узнает свой жребий, и за вторым прибором будет сидеть ее милый. Друг Светланы действительно появляется и предлагает ей венчаться. Любовники садятся в ждущие у ворот сани. Кони мчатся по снегу, от их копыт поднимается вьюга над санями. Во время быстрой езды друг молчит, глядя бледно и уныло на лунный свет. Сани приближаются к одинокой церкви. Вихорь отворяет ее двери, и посредине Светлана видит черный гроб. Кони мчатся мимо. Друг продолжает молчать. Внезапно поднимается метелица. Борзые кони привозят любовников к хижине, занесенной снегом. Тут же из очей Светланы пропадают кони, сани и жених. Она остается одна посреди метели и входит в избушку. В ней гроб. Мертвец ее друг. Тут Светлана пробуждается от ужасного сна и видит в окно приезжающего по блестящему на солнце снегу жениха. В конце баллады ее смысл истолковывается таким образом:

Лучший друг нам в жизни сей
Вера в провиденье.
Благ зжидителя закон:
Здесь несчастье — лживый сон;
Счастье — пробужденье.¹¹

¹¹ Жуковский В. А. Избранное. Л., 1973. С. 160.

Противоречие между сном и явью, демонстрируемое Жуковским, не применимо к пушкинскому Владимиру. Снящееся Марье Гавриловне предсказание в реальной жизни вскоре сбудется. Пушкин, однако, не просто доказывает несостоятельность оптимистического подтекста. Оспаривая его христианский рационализм, Пушкин в то же время отрицает презрение к народному суеверию. Между тем, как Жуковский, описывая крещенские обряды девушек, до абсурда доводит веру в правдивость сновидений, Пушкин демонстрирует амбивалентность народного гадания. Предсказание и правдиво и ложно. У Жуковского мертвый и живой жених — одна и та же фигура в смене сна и яви. Пушкин же распределяет эти функции на две фигуры. Теряющемуся в метели Владимиру суждено умереть. На его место перед наложником станет Бурмин, и этот новый жених будет доставлять после разлуки Марье Гавриловне такую же радость, как герой Жуковского своей томящейся Светлане.

Такое разделение жениха на две фигуры, однако, уже состоялось в другом тексте, который входит в аллюзионный узел умирающего жениха, — в новелле американского прозаика Вашингтона Ирвинга «Spectre Bridegroom» («Жених-призрак», 1819)¹². Ирвинг же ссылается на балладу Бюргера. В «Леноре» (как и в «Людмиле» Жуковского) героиня предпочитает смерть жизни без умершего возлюбленного. Мертвый милый появляется в полночь и уводит свою невесту на холодное брачное ложе — в могилу.

Время действия новеллы «Жених-призрак» — средневековая Германия. Дочь барона фон Ландсхорта, прославленная красавица, заочно помолвлена с графом фон Альтенбург, имеющим свою резиденцию в Вюрцбурге. На пути в Оденвальд, где в замке фон Ландсхорта должна состояться свадьба, жениха убивают разбойники. Умирая он просит своего спутника, Германна фон Штаркенфауста, явиться в замок и объяснить причину своего отсутствия. Там все принимают фон Штаркенфауста за жениха, не дав ему что-либо объяснить. Впрочем, увидев прекрасную невесту, он и сам вполне готов сыграть навязанную ему роль. За столом отец невесты рассказывает о прекрасной Леноре, увезенной всадником-призраком, мертвым женихом. Дам эта ужасная история пу-

¹² Французский перевод: 1822, русские переводы: 1825 и 1828. На этот подтекст обращал внимание уже Берковский Н. Я. О «Повестях Белкина» (1960) // Берковский Н. Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 50—54. Современные критики упрекали Пушкина в подражании Ирвингу; см., напр.: Николай Полевой в «Московском телеграфе». 1831. Т. 42. Ч. 22. С. 254—256.

гает до смерти, но Фон Штаркенфауста, мнимого жениха, она наводит на прекрасную идею. Он оставляет свадебный пир преждевременно, объявляя, что он мертвый, что его ожидают черви и что он должен присутствовать на своем погребении в полночь в вюрцбургском соборе. На следующий день действительно доходит до замка известие о смерти графа фон Альтенбурга и о его похоронах в Вюрцбурге. Невеста находится в полном отчаянии:

«...if the very spectre could be so gracious and noble, what must have been the living man?»¹³

«Ведь если призрак его обладает таким изяществом и благородством, то чем был бы живой жених!»¹⁴

Ее, однако, утешает то, что жених-призрак по ночам появляется в замке и наконец ее уводит. Отцу не приходится долго горевать. Дочь скоро возвращается домой и бросается к его ногам. Ее сопровождает Германн фон Штаркенфауст в полном здравии и самой привлекательной наружности. Его тайна выясняется. Отец возмущается только тем, что зять позволил себе так подшутить над ним, но некоторые из старых друзей барона, которым в свое время пришлось побывать на войне, убеждают его в том, что «в любви простительна любая военная хитрость»¹⁵ («that every stratagem was excusable in love»¹⁶).

Нетрудно себе представить, что именно понравилось Пушкину в этом ироническом отклике на нравственную балладу Бюргера. Новелла американского прозаика показывает, как правильно заметил Берковский, «торжество индивидуума, его ума, предприимчивости, ловкости»¹⁷. Герой умеет пользоваться для своего счастья случаем, который идет ему навстречу. Пораженный внезапной любовью, он при помощи навязанного ему *qui pro quo* преследует свои интересы. В судьбу, исполняющую у Бюргера беспощадное наказание Всевышнего, у Ирвинга вмешивается остроумный, изобретательный человек. Поэтому вполне возможно согласиться с формулой, найденной для этой новеллы Берковским: «Личная инициатива — вот судьба»¹⁸. Решение же Пушкина

¹³ Irving W. The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent. London, 1823. Vol. I. P. 298.

¹⁴ Ирвинг В. Новеллы. Купер Ф. Последний из Могикан. М., 1983. С. 53.

¹⁵ Ирвинг В. Новеллы. С. 56.

¹⁶ Irving W. The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent. P. 304.

¹⁷ Берковский Н. Я. О «Повестях Белкина». С. 52.

¹⁸ Там же. С. 52.

ничуть не носит регрессивного характера, оно не отрицает новеллистического самоутверждения субъекта, как это суггерируется Берковским в своем социологистическом толковании новеллы. Социологист в этой новелле видит только случай, «консервативный» случай, который поддерживает старое, т. е. богатого Бурмина, и «язвительно обращается с людьми, которые пытаются внести новшества [sic!]¹⁹, т. е. с бедным Владимиром. Таким образом, Берковский приходит к заключению, противоречащему целостной смысловой интенции нарративного мира Пушкина; он считает, что в «Метели», как и в других новеллах, людьми управляет «социальная судьба», что судьба у Пушкина — «метафора для господствующего порядка вещей»²⁰.

Против такой интерпретации возразил уже Владимир Маркович, отметивший, что, хотя автор и не забывает сообщить об имущественном положении персонажей, социальная мотивировка, «снижающая и рационализирующая тему», не может ее «замкнуть». «В глубине подразумеваемого» вырисовывается, по мнению Марковича, «намек на присутствие универсального закона, повелевающего счастьем и несчастьем людей по какой-то своей, не сразу понятной (а, может быть, и вовсе не рациональной) логике»²¹.

В самом деле, в нарративном мире Пушкина действия человека ограничиваются силой некоей власти, для которой отдельные словесные мотивы этой новеллы подсказывают понятие судьбы. Пушкин утверждает такой мотивировочный фактор, полемизируя, с одной стороны, с идиллическими историями Карамзина и Бестужева, в которых чистое чувство и благородный ум преодолевают все препятствия, а, с другой, с доверием Ирвинга к остроумному и изобретательному автономному субъекту. Однако, в мире Пушкина судьба — это не слепой случай, не беспощадная предопределенность. Судьба наказывает и награждает человека за его мысли и желания, завершая лишь то, что он сам приводит в действие.

Власть судьбы представлена в мире Пушкина не только в виде осуществляющихся сновидений, но и речевых клише, пословиц и поговорок. Эти микротексты сбываются, расплываясь и развертываясь без ведома тех, кто их употребляет, превращаясь в конечном счете в сюжет.

¹⁹ Там же. С. 54.

²⁰ Там же. С. 55.

²¹ Маркович В. В. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIII. Л., 1989. С. 76.

Сбывающееся слово («С милым вместе — всюду рай»²²), исполняющееся в буквальном смысле желание («Lisch aus mein Licht, auf ewig aus!»²³ [«Погаси мой свет, погаси его навсегда»]), было продемонстрировано уже Бюргером и Жуковским (в «Людмиле»). У Пушкина же судьба осуществляется не так прямолинейно, и ее невозможно ясно предсказать, как это делается в балладах. Магическое, казалось бы, осуществление речевых клише совершается, как правило, только косвенно и достигает своей цели часто лишь так, что смысл, буквальный или же фигуральный, сдвигается с одного актанта на другой. К тому же судьба награждает человека не за христианскую добродетель и наказывает его не за нарушение морали.

Развертывающиеся речевые клише

В повести «Наталья, боярская дочь» навязчиво употребляются заимствованные из французской слезной комедии словесные формулы «броситься к ногам» («se jeter aux pieds») и «упасть к ногам» («tomber aux pieds»). При первом посещении дома возлюбленной Алексей «бросился к ногам Натальиным» (70)²⁴. Озабоченная участием оставленного отца, Наталья спрашивает похитителя: «Для чего нам не броситься к ногам его?» (72). Молодой человек ее успокаивает: «Мы бросимся к ногам его, но через некоторое время». Наталья повторяет няне слова Алексея, что они «скоро брос[ят]ся к ногам батюшкиным» (73). Приехавшему ее увезти возлюбленному Наталья «бросилась в [...] объятия» (74). Алексею, скрывающемуся в лесу, иногда хотелось бы «броситься к ногам государя» (80). Рассказывая о своей жизни, он напоминает, что он «упал к ногам» Натальи (82), и утешает тоскующую по отцу супругу тем, что бог им скоро пошлет случай «упасть к ногам [ее] родителя». В счастливой развязке прекрасная Наталья «брос[ается] в объятия» отца (91), а ее супруг хочет «броситься перед ним на колени» (92), но старик прижимает его вместе с милой дочерью к своему сердцу.

Фразеология преданности и покорности стала признаком нравоучительных историй об уводе. Еще у Ирвинга сохранились следы этой фра-

²² Жуковский В. А. Избранное. С. 145.

²³ Bürger G. A. Werke in einem Band. Berlin, Weimar, 1965. S. 62—63.

²⁴ Все цитаты из «Натальи» приводятся по изданию: Карамзин Н. М. Избранные произведения. В скобках указана страница.

зеологии, разумеется, иронические. Невеста так строго воспитана, что она даже на самого привлекательного кавалера не «бросила бы взгляда» («would not have cast a glance»), «нет, даже если бы он умирал у ее ног»²⁵ («no, not if he were even dying at her feet»²⁶). Наконец она «бросилась в ноги барона и прильнула к его коленям»²⁷ («falling at the Baron's feet, embraced his knees»²⁸). Пушкин явно иронически разыгрывает нравоучительные формулы.²⁹ В своих письмах Владимир Николаевич умоляет Марью Гавриловну,

«предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые, конечно, будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников и скажут им непременно: „Дети! придите в наши объятия“» (77—78).

Свое письмо родителям, изобилующее карамзинистскими гиперболами, Марья Гавриловна заканчивает тем, что «блаженнейшей минутой жизни почтет она ту, когда позволено будет ей броситься к ногам дражайшим ее родителей» (78). В ироническом рассказе речевое клише откликается каламбурным эхом. Запечатав письма к родителям и к чувствительной подруге тульской печаткой, я «бросилась на постель» (78). И в своем сновидении героиня развертывает ту же фразеологию: отец «бросал» (78) ее в темное подземелие.

Смена сюжетов лишает сентиментально-нравоучительное клише своей мотивировки. Владимир пишет ничего не понимающим родителям Марьи Гавриловны, что «нога его не будет никогда в их доме» (82). Но клише, заимствованное им из литературы и применяемое к сюжету увода, осуществляется в сюжете венчания, разлуки и узнавания, сдвигаясь с одного героя на другого. Молчание Бурмина изумляет окруженную искателями Марью Гавриловну. Она ему, по всей очевидности, понаравилась: «каким же образом до сих пор не видала она его у своих ног»

²⁵ Мой перевод — В.Ш. Печатный перевод несколько вуалирует имеющиеся в оригинале каламбурные структуры: «она не посмела бы взглянуть даже на самого красивого кавалера в мире — да, да! — не посмела бы, умирай он даже у ее ног» (Ирвинг В. Новеллы. С. 43).

²⁶ Irving W. The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent. P. 280.

²⁷ Ирвинг В. Новеллы. С. 55.

²⁸ Irving W. The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent. P. 302.

²⁹ См.: Любович Н. «Повести Белкина» как полемический этап в развитии пушкинской прозы. С. 264; van der Eng J. Les récits de Belkin: Analogie des procédés de construction. P. 18—19.

(84). Но стратегическая хитрость, прощительная в любви, как уверял Ирвинг, применяется Машей не без успеха. Счастливая развязка, узнавание супругов, реализуется в клише несчастного Владимира: «Бурмин побледнел... и бросился к ее ногам...» (86). Таким образом, общее место, руководящее героем первого сюжета, превращается в формулу второго сюжета.

Текст повести разыгрывает мотивы судьбы. Марья Гавриловна и Владимир «сетовали на судьбу» (77), пренебрегая русской пословицей: «Грешит, кто сетует на судьбу». (В вариантах автографа имеется в несобственно-прямой речи вопрос Марьи: «Какая судьба ожидала ее?» [VIII, 608]. В рукописи для места, где происходит венчание, предполагается название «Азарино» [VIII, 610], скорее всего образуемое от французского «hasard».) Победенный уже любовной тактикой Марьи Гавриловны, Бурмин признается: «Теперь уже поздно противиться судьбе моей» (85).

Мотивика судьбы активизируется поговоркой и пословицей. Эти паремии подготовлены в тексте словесными мотивами, разыгрывающими мотивику смерти. Заболевшая Марья Гавриловна находится две недели «у края гроба» (81). Из слов больной мать понимает только то, что Марья «смертельно» влюблена во Владимира Николаевича. Она советуется с мужем и с соседями, и наконец все единогласно решают, «что видно такова была судьба Марьи Гавриловны, что суженого конем не объедешь, что бедность не порок, что жить не с богатством, а с человеком, и тому подобное» (82). Рассказчик это так комментирует:

«[Пословицы и] нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы от себя мало что можем выдумать себе в оправдание» (82)³⁰.

Родители оказываются правы. Их клише действительно осуществляются в сюжете, хотя и в совсем неожиданном смысле. Родительское предсказание судьбы сбывается не для бедного Владимира (невезучего героя не получающегося сюжета) а для богатого Бурмина (который без ведома родителей вышел на сцену и завязал новый сюжет). Почему как раз Бурмин оказывается тем суженым, которого Марья Гавриловна в буквальном смысле «конем» не объезжает?³¹

³⁰ Слова в скобках находятся в рукописном варианте (VIII, 615).

³¹ Для Владимира же сбывается, не в фигуральном, а в буквальном смысле, пословица, правда, не появляющаяся в тексте: «Кто на борзом коне жениться поскачет, тот скоро поплачет».

Предопределенность, о которой говорит пословица «суженого и конем не объедешь»³², имеет здесь мотивировку в двух планах. Во-первых, Бурмин, в имени которого скрывается слово «буря»³³, кажется орудием судьбы, олицетворенной в зимней стихии. Он сам, по крайней мере, объясняет неразумный ночной свой отъезд таинственной силой:

«непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал. Между тем метель не унималась; я не вытерпел, приказал опять закладывать и поехал в самую бурю» (85—86).

Не следует, однако, в таинственной силе или судьбе, на которую люди ссылаются, видеть единственное оправдание совершенно неправдоподобного сюжета. Кто осмысливает метель как «стихию умную, мудрейшую самого человека» (Михаил Гершензон³⁴), тот признает только одну, поэтическую сторону мотивировки. Судьба несомненно является действующим фактором в мотивировочной системе нарративного мира Пушкина. Но с поэтической мотивировкой («судьба») в его прозе везде конкурирует прозаическое оправдание («человек»).³⁵ Как в других новеллах, так и в «Метели» хотение и действие человека обуславливает события. Спрашивается, например, действительно ли «судьбе» Бурмин не может больше противиться. Не имеет ли он в виду скорее «военные действия» молодой дамы? «Поручая» барышню «попечению судьбы и искусству Терешки кучера» (79), иронический рассказчик в комической зевгме сопрягает оба определяющих сюжет фактора: судьбу и человека. Когда Бурмин признается перед своей неузнанной супругой, что к его жестокой проказе привела его «непонятная, непростительная

³² Уже в повести Бестужева «Роман и Ольга» неизбежность суженого подтверждается пословицей «От судьбы на коне не ускачешь» (*Бестужев-Марлинский* А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. I. С. 55). Эта пословица встречается и в заглавии двух комедий XVIII—XIX вв.: в 1795 году в Петербурге была поставлена пьеса С. Апухтина «Суженого конем не объедешь», и с 1821 года в обеих столицах шла с большим успехом опера-водевиль Николая Хмельницкого «Суженого конем не объедешь, или Нет худа без добра» (см.: История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977—1987. Т. I. С. 467; Т. II. С. 526; Т. III. С. 318).

³³ Дело здесь, разумеется, не в этимологической связи, а в анаграмматической игре. Показательно, что герой в рукописном варианте при первом своем появлении носит фамилию *Бурлин*, происходящую от слова «бурлить», которое является, в конечном счете, производным от слова «буря».

³⁴ *Гершензон М.* Мудрость Пушкина. 2-ое изд. М., 1919. С. 134.

³⁵ Такое сосуществование обоих мотивировочных факторов явствует из двойной, психологической и сюжетной, функции пушкинских сновидений.

ветреность» (86), амбивалентное слово «ветреность», которое можно понимать как в буквальном, так и в фигуральном значениях, обозначает обе мотивировки: ветер, т. е. судьбу, орудием которой он является, и характер.

Теперь возникают три вопроса:

Во-первых — почему из восьми лиц, договорившихся встретиться в жадринской церкви, роковая метель сбивает с дороги только самого похитителя? Чем заслуживает этот незадачливый свою долю?

Во-вторых — чем заслуживает ветреный Бурмин то, что он через три года после венчания находит Марью Гавриловну совершенно случайно и даже влюбляется в ту, которая оказывается его супругой?

В-третьих — почему метель сводит Марью Гавриловну и Бурмина? Что делает их сужеными друг другу?

Похититель-педант

Печальная участь жениха не раз смущала исследователей.³⁶ Была сделана не одна попытка истолковывать Владимира как трагическую жертву несправедливого общественного строя. Однако, вопреки утверждению Берковского³⁷, герою препятствуют не русский быт и его социальный порядок, а скорее противоречие между поэтичностью романтических шаблонов, которые он старается превратить в жизнь, и прозаичностью его собственного характера.

Читатель, сначала сочувствующий бедному похитителю, постепенно начинает спрашивать себя: достаточно ли остроумно осуществляет Владимир свой план, почему он сам не увозит невесту, а поручает сделать это другому мужчине, кучеру Терешке; и вообще подходящий ли он жених для смелой и предприимчивой невесты и насколько истинны его чувства? Действительно, у Владимира в день похищения было много хлопот и дел, которые он исполнял крайне добросовестно. Но не забыл ли он при всем этом о самом главном, не должен ли он был прежде всего позаботиться о молодой барышне? Кучер Терешка, конечно же, надежный человек, но все же как мог похититель, а в этом он явно отличается от всех своих литературных предшественников, решиться на то,

³⁶ См., напр., *Гуасова А. Г.* Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М., 1949. 2-ое изд. М., 1973. С. 167.

³⁷ *Берковский Н. Я.* «Повести Белкина». С. 55—57.

чтобы не самому увезти невесту к венчанию? Ведь подготовлено тайное венчание, а не свадьба, где невесту торжественно подводят к ожидающему в церкви жениху. Как бы то ни было, но Владимир очевидно любовник не очень страстный, несмотря на то, что он писал невесте нетерпеливые письма и составил прекрасный авантюрный план увода; да и вообще, не питает ли он больше пристрастия к литературной невесте, чем к реальной?

Также не подходит к роли страстного похитителя его обстоятельность. Весь день он в разъезде. Утром — у жадринского священника, с которым он «насилу уговорился» (79). Не расчетливость ли жениха усложняет эту сделку? Ведь этот священник — человек гораздо более трезвого нрава, чем его эквивалент в повести Карамзина, не «подкупленный» Алексеем, а им «упрошенный», тронутый слезами.

Слишком много времени Владимир проводит в поисках свидетелей венчания. Первый из них, отставной сорокалетний корнет³⁸ Дравин, соглашается охотно, потому что приключение напоминает ему «прежнее время и гусарские проказы». Этот свидетель из времен романтических похищений даже уговаривает жениха у него отобедать. (Как долго продолжается обед за его воспоминаниями, и сколько алкоголя было при этом выпито?) Тотчас после обеда появляются другие свидетели (о которых впрочем позаботился не Владимир, а хозяин), землемер Шмит, «в усах и шпорах», и шестнадцатилетний сын капитан-исправника (!). «Они не только приняли предложение Владимира, но даже [«за стаканом пунша» — как сказано в рукописном варианте (VIII, 609)] клялись ему в готовности жертвовать для него жизнью» (79). В итоге, разумеется, не могли они обеспечить успеха щекотливой затеи Владимира. Из рассказа Бурмина явствует, что как раз эти свидетели звали его к церкви, крича «Сюда! сюда!», и что именно они сделали его проказу возможной. Жертвовать жизнью им конечно не понадобилось, но как исполнили они свою обязанность дружбы? «Трое мужчин и горничная поддерживали невесту и заняты были только ею» (86)³⁹. И когда жестокая шутка Бурмина обнаружилась, свидетели устремили на него только «испуганные глаза».

³⁸ В. Е. Хализев и С. В. Шешунова обращают внимание на то, что корнет — младший чин, который получали совсем юные мужчины (Хализев В. Е., Шешунова С. В. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989. С. 76).

³⁹ См.: Хализев В. Е., Шешунова С. В. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». С. 26.

Увод был рассчитан самым точнейшим образом. Владимир отправляет кучера за Марьей Гавриловной в Ненарадово «с своею тройкою и с подробным, обстоятельным наказом» (79). И с Марьей Гавриловной все договорено: она должна, не поужинав, своевременно удалиться в свою комнату и вместе с девушкой «выйти в сад через заднее крыльцо, за садом найти готовые сани, садиться в них и ехать за пять верст от Ненарадова в село Жадрино» (78).⁴⁰ Владимир же должен отправиться прямо в Жадрино, где часа через два он будет дожидаться своей невесты. Кажется, все ясно: «Дорога была ему знакома, а езды всего двадцать минут» (79). Метель, однако, вносит свои поправки в эту точную программу действий.

Для Владимира исход трагичен, но автор заключает этот эпизод комической в своем прозаизме сценой: русский мужик, озадаченный наивной просьбой отчаявшегося романтического похитителя о свежих лошадях, спрашивает в свою очередь: «Каки у нас лошади?» (81). Наконец, педантичность героя освещается тем, что он, найдя церковь запертой, все же не забывает расплатиться с проводником.

Особенно профилируются недостаточная пылкость и чрезмерная точность Владимира, если воспринимать героя на фоне повести Ирвинга. Граф фон Альтенбург, никогда не выдавший своей невесты, но получивший самые живые описания ее женских чар, совершает свой путь к венчанию —

«той легкой размеренной рысью, какая подобает человеку, едущему жениться и знающему, что благодаря заботам друзей он избавлен от хлопот и сомнений в исходе своего сватовства и его ждет невеста — ждет так же несомненно, как по окончании томительного пути его несомненно ожидает обед»⁴¹ («as certainly as a dinner at the end of his journey»⁴²).

Характер этого жениха может дать интертекстуальную конкретизацию мало определенному облику Владимира:

«Though not the most ardent of lovers, he was one of the most punctilious of men»⁴³

«Не будучи чересчур страстно влюблен»⁴⁴, он был человеком в высшей степени аккуратным»⁴⁵.

⁴⁰ Звуковая фактура этого наказа, явно разыгрывающая группу *с/з/ж + а + д/н*, подчеркивает эксплицитность и точность указаний похитителя.

⁴¹ Ирвинг В. Новеллы. С. 46.

⁴² Irving W. The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent. P. 285.

⁴³ Irving W. The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent. P. 287—288.

То, что Бурмина ждет совершенно неправдоподобный финал, показывает, что в неудаче поэтически настроенного Владимира в действительности виновата не общественная обстановка, не проза русской жизни, а проза его характера.

Спрашивается, впрочем, насколько оправдано отчаяние невезучего жениха. Какое счастье могло бы ожидать аккуратного теоретика любви в браке с предприимчивой Марьей Гавриловной? То, что на первый взгляд кажется наказанием, оказывается в конечном счете спасением. Беда только в том, что невезучие в мире «Повестей Белкина» (Владимир, Сильвио и Вырин) столь слепы и ослеплены, что они не могут понять, как им повезло в их мнимом несчастье. Но для того чтобы увидеть, этим слепым нужно бы перейти из одной модели мира в другую, а этого они не в состоянии сделать.

Ветреный Бурмин

Не мало подтекстов *qui pro quo* и опознавания супругами друг друга было обнаружено для сюжета Бурмина. Особенный интерес представляют две французские слезные комедии⁴⁶, в которых доказывалась совместимость любви и брака. Первая из них — «La Fausse Antipathie» («Ложная антипатия», 1733) Пьера-Клода Нивеля де Лашоссе (P.-C. Nivelle de la Chaussée), который считается родоначальником этого мещанского жанра.⁴⁷ Любовники, которые сначала уверены, что они обручены с партнерами, ими не любимыми, в конце обнаруживают, что на самом деле они женаты друг на друге. В сцене узнавания Дамон «бросается на колени» перед высоконравственной Леонорой («se jette à ses genoux»): «Найдите супруга в самом нежном любовнике» («Retrouvez un époux dans le plus tendre amant»). Леонора отвечает:

⁴⁴ В точном переводе: «не будучи самым пылким из любовников».

⁴⁵ Ирвинг В. Новеллы. С. 47.

⁴⁶ См.: Lednicki W. Bits of Table Talk on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgenev and Sienkiewicz. The Hague, 1956. P. 52—54.

⁴⁷ О пьесе Лашоссе см. тоже: Вольперт Л. И. Пушкин и Лашоссе (О сюжетном мотиве «Метели») // Временник Пушкинской комиссии 1975. Л., 1979. С. 119—121; *ее же* Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX: Л., 1979. С. 182—183; *ее же* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980. С. 152—155.

«O sort trop fortuné! C'est mon époux que j'aime»⁴⁸

«О, счастливая судьба! Тот, кого я люблю, — мой супруг».

В комедии Мишеля Гио де Мервиля (M. Guyot de Merville) «Les Époux réunis, ou La Veuve fille et femme» («Воссоединенные супруги, или Вдова-дева и жена», 1738) супруги, вступившие в брак детьми и встретившиеся через много лет, влюбляются друг в друга, не догадываясь о своей связи. И в этой пьесе прием «se jeter á genoux» смягчает сердце строгой вдовы.

В нравоучительных комедиях молодые супруги, вступившие в брак против своей воли, становятся жертвами чужого расчета. У Пушкина же в завязке участвуют собственная воля, сознательность и предприимчивость. Осознавая, что его принимают за жениха, Бурмин все же входит в церковь. Священнику, подходящему с вопросом «Прикажете начинать?», он рассеянно отвечает: «Начинайте, начинайте, батюшка» (86). Но как только он видит перед собой невесту, которая ему кажется «недурна», он становится рядом с ней перед налоем. В этой проказе он поступает так же, как мнимый жених в повести Ирвинга, который, пораженный красотой невесты, охотно принимает навязанную ему роль и остроумно ее продолжает.⁴⁹ Вообще Бурмин похож на героя Ирвинга, о котором сказано:

«His countenance was pale, but he had a beaming, romantic eye, and an air of stately melancholy»⁵⁰

«Лицо его покрывала бледность, глаза горели романтическим блеском, на всем его облике лежала печать благородной грусти»⁵¹.

Мы видели: героев «Метели» можно легче понять, если воспринимать их на фоне новеллы Ирвинга. Пушкин лишь намекает на то, что Ирвинг, характеризуя своих героев, прямо высказывает. Главную функцию пушкинской интертекстуальности следует видеть не в пародийном

⁴⁸ *Nivelle de la Chaussée P.-C. La Fausse antipathie. Utrecht, 1736. P. 84—85.*

⁴⁹ О возможных русских образцах такого дерзкого поведения, «истинных происшествий» «Кто бы это предвидел?» и «Отеческое наказание», напечатанных в журнале «Благонамеренный» за 1818 и 1819 годы, см.: *Турбин В. Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М., 1978. С. 67—68; Гиппиус В. В. «Повести Белкина» (1937) // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М., Л., 1966. С. 25; Вацуро В. Э. «Повести Белкина» // Пушкин А. С. Повести Белкина. М., 1981. С. 22; Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст. С. 73.*

⁵⁰ *Irving W. The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent. P. 290.*

⁵¹ *Ирвинг В. Новеллы. С. 48.*

уничтожении подтекстов, а в их активизации в целях обогащения текста Пушкина. Отдельные мотивы подтекстов могут либо по принципу сходства, либо по принципу контраста способствовать конкретизации того, что в тексте Пушкина не сказано, а лишь в той или иной мере подразумевается. Мы убедились уже в том, что описание графа фон Альтенбурга позволяет дополнить недосказанное в портрете Владимира. Таким же образом характеристика Германна фон Штаркенфауста включает в себе черты, годящиеся для определения не вполне ясного облика Бурмина. О Германне сказано у Ирвинга:

«...he was a passionate admirer of the sex, and there was a dash of eccentricity and enterprise in his character that made him fond of all singular adventure»⁵²

«...он принадлежал к числу страстных поклонников прекрасного пола, к тому же ему были свойственны эксцентричность и предприимчивость, так что любое приключение увлекало его до безумия»⁵³.

За такую предприимчивость и готовность к приключениям судьба Бурмина и награждает.

Нередко делались попытки объяснить счастливый исход истории Бурмина и Марьи Гавриловны их внутренним преображением. Конечно, Бурмин сам осуждает свою «преступную проказу», тем более, что ему приходится понять, что та, над которой он «так жестоко подшутил», теперь «так жестоко отомщена» (86). И Марье Гавриловне, по всей вероятности, приходят в голову мысли раскаяния. Если бы она, не оставляя все печальные предзнаменования без внимания, прислушалась к голосу подсознания, говорящему ей в страшных мечтаниях о темном подземелии и об умирающем женихе, она обошла бы безотрадную жизнь девственной вдовы. Не наказана ли она теперь за готовность выйти замуж за не любимого ею Владимира? Но это наказание оказывается временным, и безнадежности у ставших однажды легкомысленно перед налом приходит на смену супружеское блаженство.

Поэтому спрашивается, можно ли действительно говорить о «воспитательном романе в миниатюре», как это делает Нина Петрунина?⁵⁴ Из «ужасного повесы» Бурмин превращается, по ее мнению, «в человека, способного к истинному чувству» и к осознанию жестокости своей проказы. А Марья Гавриловна расплачивается за романические мечтания

⁵² Irving W. The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent. P. 288—289.

⁵³ Ирвинг В. Новеллы. С. 47—48.

⁵⁴ Петрунина Н. Н. Проза Пушкина. Пути эволюции. Л., 1987. С. 145.

осознанием того, что впереди ее ждет безрадостное одиночество. В осмыслении Петруниной, исходящей из того, что герой «Повестей Белкина» «должен прежде всего решить для себя вопрос о долге своем по отношению к „другому“ человеку»⁵⁵, судьба награждает Бурмина за исправление и самоусовершенствование. Однако, «связной и ясной „истории души“ повесть не создает», справедливо возражает В. М. Маркович, тем более что «прежний Бурмин остается почти неизвестным читателю»⁵⁶. К тому же Пушкину был совершенно чужд воспитательный морализм, которым отличалась чувствительная литература. Не может не иметь значения и то, что судьба соединяет не нравственно преобразившихся супругов, но свела их уже, когда они были озорными молодыми людьми.

При всем своем нравственном совершенстве Бурмин ничего бы не достиг у Марьи Гавриловны, не имея того ума —

«который нравится женщинам: ум приличия и наблюдения, безо всяких притязаний и беспечно насмешливый» (84).

Мало того, слухи о прежнем его легкомыслии не повредили ему во мнении Марьи Гавриловны —

«которая (как и все молодые дамы вообще) с удовольствием извиняла шалости, обнаруживающие смелость и пылкость характера» (84).

Обвиняя себя в «непонятной, непростительной ветрености», Бурмин, может быть, несколько преувеличивает свою сокрушенность. Можно даже рассматривать признание Бурмина как условное средство для победы над чувствительным сердцем Марьи Гавриловны.⁵⁷ В самом деле, признание вины характерно для героев слезной комедии как надежное средство смягчения сердец холодных красоток. Этот прием завоевания обнажается в пьесе «Воссоединенные супруги» Гио де Мервиль. Герой, сначала ухаживавший за прелестной вдовой, законной своей супругой, бросается в припадке раскаяния к ее ногам («se jette à genoux»). Он был намерен, по его собственному признанию, завоевать ее только из честолюбия, а не из-за истинной любви (действие II, явление 2). В следующей же сцене герой признается своему другу, что он играл роль раскаи-

⁵⁵ Петрунина Н. Н. Проза Пушкина. С. 161.

⁵⁶ Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст. С. 77.

⁵⁷ На такую возможность намекает *van der Eng J.* Les récits de Belkin: Analogie des procédés de construction. P. 21.

вающегося Казановы только для того, чтобы тем легче покорить сердце высоконравственной красавицы. Такая тактика должна была быть известна начитанному Бурмину.

Как бы то ни было, можно предположить, что судьба награждает Бурмина как раз за его очаровательную ветреность, за беспечную предпримчивость и за остроумную шаловливость. Награда же состоит в том, что судьба соединяет его с женщиной, которая не только умеет оценить эти качества, предпочитая их педантичной заботливости Владимира, но и со всеми своими достоинствами и недостатками оказывается его суженой.

Марья Гавриловна — жестокий стратег любви

Не отличается ли и Марья Гавриловна некоей ветреностью? Полученное после смерти отца в наследство имение ее не утешает. Не пользуясь приобретенной независимостью, она клянется никогда не расставаться с матерью, а причиной этому, по всей вероятности, является не только ее заботливость. Это, впрочем, не единственный контраст между благородным впечатлением, производимым Марьей Гавриловной, и более прозаичной ее сущностью.

После смерти Владимира «память его казалась священной для Маши; по крайней мере она берегла все, что могло его напомнить: книги, им некогда прочитанные, его рисунки, ноты и стихи, им переписанные для нее» (83). Ни одному из женихов, кружащихся вокруг нее, она не подает ни малейшей надежды. Соседи удивляются ее постоянству и с любопытством ожидают героя, «долженствовавшего наконец восторгаться над печальной верностью этой девственной Артемизы» (83). (Артемиза [Artemisia], будучи сестрой и супругой галикарнасского сатрапа Мавзола [Mausolos], образцом верной жены, неутешной в своем вдовстве, воздвигла мужу надгробный памятник — одно из чудес света — мавзолеей.) Итак, Маша-Артемиза создает тоже свой мавзолеей. Но действительно ее легендарная верность является верностью Владимиру, как все должны предполагать и предполагают? Разве не Бурмин, ветренный муж, — тот, кто волнует ее мысли и, быть может, уже успел пробудить в ней любовь, любовь новой Артемизы? В роковую ночь она, правда, едва увидев дерзкого самозванца, упала в обморок. Но нет ли в ее воспоминании наряду со всем возмущением против того, кто так над

ней подшутил, и других настроений — любопытства, тайного расположения к дерзкому захватчику, в конечном счете ведь спасшему ее от лишнего фантазии, чувства и денег прапорщика?

Сразу возникающее и, казалось бы, парадоксальное расположение Марьи Гавриловны к Бурмину подтверждается, впрочем, двойным образом. С одной стороны, на нее указывают слова матери Марьи, полагающей, что «любовь была причиной ее болезни». Сама того не подозревая, мать вполне права. Ошибается она только в том, что объектом этой любви считает Владимира. О встрече дочери с другим, более пылким мужчиной она, правда, не может знать. С другой стороны, можно обнаружить и интертекстуальное подтверждение спонтанной любви, а именно в водевиле Николая Хмельницкого «Суженого конем не объедешь, или Нет худа без добра», к которому читателя отсылает центральная пословица пушкинской новеллы. В этой пьесе суженым оказывается не жених («самый скучный и самый вялый молодой человек»⁵⁸), а случайно проезжающий гусарский офицер, дерзкое поведение которого так нравится невесте («самой живой и прелеселой девушке»⁵⁹), что именно за этого дерзкого буяна она хочет выйти замуж. Конечный куплет Лоры, героини Хмельницкого, прекрасно годится, если внести соответствующие изменения, для конкретизации того, что могла бы чувствовать пушкинская Марья Гавриловна:

Жених наш слишком опоздал,
И здесь другого я застала.
«Я в вас влюблен», — он мне сказал,
И я... ему отвечала.
Ошибка не моя вина:
Вы вспомните, что мне твердили:
Ты жениха любить должна!
И мы друг друга полюбили.⁶⁰

Своей верностью Владимиру, выставленной на показ, Марья Гавриловна, по всей вероятности, лишь скрывает тоску по ветреному мужу. С другой стороны, нельзя не заметить, что общий контекст повести подвергает некоему сомнению холодность героини Пушкина. Патристическим тоном рассказчик воспекает «время незабвенное» и говорит о бла-

⁵⁸ Старый русский водевиль. 1818—1849. М., 1937. С. 123.

⁵⁹ Там же. С. 123.

⁶⁰ Там же. С. 148.

годарности, оказанной русскими женщинами возвращающимся с войны солдатам:

«Женщины, русские женщины были тогда бесподобны. Обыкновенная холодность их исчезала. Восторг их был истинно упоителен когда, встречая победителей, кричали они: ура!

И в воздух чепчики бросали.⁶¹

Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградой?..» (83).

В это «блистательное время» Марья Гавриловна, правда, жила в деревне и не видела празднований в обеих столицах: «Но в уездах и деревнях общий восторг, может быть, был еще сильнее» (83). В таком контексте «постоянство» девственной вдовы выглядит уже не безусловным.⁶² А как же понимать то, что все искатели, окружавшие ее, «должны были отступить», когда появился в ее «замке» раненый гусарский полковник Бурмин, «с Георгием в петлице и с *интересной бледностью*» (83)?

Крайне двусмысленно интертекстуальное значение итальянских слов «*Se amor non è, che dunque?...*». Эти слова, во-первых, должны восприниматься как прямая цитата из 132 сонета Петрарки «*In vita di Madonna Laura*» («На жизнь Мадонны Лауры»). В таком межтекстовом отношении они ассоциируют выраженную в сонете идею о предназначенной судьбой любви. Но можно рассматривать эту строку и как цитату, отсылающую читателя к фривольным «*Ragionamenti*» («Рассуждения») писателя Возрождения Пьетро Аретино.⁶³ В «Третий день» разговоров куртизанок, на который Пушкин намекает также и в «Скупом рыцаре», эта строка поется кавалерами, которые проезжают мимо дома куртизанки Нанны, держа в руках «карманного Петрарку».⁶⁴ Кто эту аллюзию заметит, тот не сможет не сравнить холодную Марью Гавриловну с хитрой Нанной, притворяющейся холодной только для того, чтобы возбудить интерес кавалеров. Куртизанке эта стратегия приносит успех, и она

⁶¹ Эти слова — цитата из «Горя от ума» Грибоедова (действие II, сцена 5). В новом контексте слова Чацкого, обличающие обожание женщинами мундира, бросают некую тень на патристический восторг.

⁶² См.: *van der Eng J.* Les récits de Belkin. P. 20.

⁶³ См.: *Лернер Н. О.* Пушкин и Аретино (Пушкинологические этюды. VIII) // Звенья. 1935. № 5. С. 122—125; *Маркович В. М.* «Повести Белкина» и литературный контекст. С. 77.

⁶⁴ Имеется в виду карманное издание «*Canzoniere*».

констатирует: как вокруг хлебного амбара воробьи, так вокруг ее дома кружатся любовники, «чтобы всовывать свои клювы в [ее] хлебный амбар» («per volere porge il becco nel mio granaio»)⁶⁵. Как бы читатель ни захотел объяснить эквивалентности обеих дам, активизация фривольного подтекста непременно бросает некую тень на холодную Марью Гавриловну.

Не показывает ли страдающая от любопытства и нетерпения героиня в борьбе за «романическое объяснение» (84) молчаливого гусара крайней ветрености? Она пускает в ход все средства, чтобы побудить Бурмина, расположение к себе которого она не могла не заметить, признаться ей в любви, и это только затем, чтобы открыть ему, что она уже замужем. Не играет ли она с ним столь же жестоко, как он подшутил над ней в бурную ночь?

Так как Бурмин не собирается бросаться к ее ногам, она подготавливает «развязку самую неожиданную» (84). Бурмин, нашедший Марью Гавриловну «у пруда, под ивою, с книгою в руках и в белом платье, настоящей героиней романа» (85), наконец побежден «военными действиями» (84) женщины и начинает ей объясняться: «Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке, привычке видеть и слушать вас ежедневно...» (85). Марья Гавриловна вспоминает первое письмо St. Preux. В начальных строках романа в письмах Жана-Жака Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» домашний учитель Сен-Прё признается своей ученице Юлии, что он, который ежедневно с ней видится, должен бы избегать встреч с ней. Выражение же «милая привычка» («la douce habitude») находится у Руссо не в первом письме, а в начале самого длинного и для сюжета важного письма (часть III, письмо 18). Там есть и те мотивы, которые Пушкин, возможно, хотел активизировать в своей повести, а именно мотивы любви с первого взгляда и роковой предназначенности любовников друг другу. Юлия объясняет возлюбленному, что сердце ее принадлежало ему «с первого взгляда» («dès la première vue») и что они «сотворены друг для друга» («faits l'un pour l'autre»)⁶⁶. Полемизируя с С. Ричардсоном, который позволил себе насмехаться над расположением, возникающим с первого взгляда и основанным на «необъяснимых соответствиях» («conformités indéfinissables»), Руссо несколько раз за-

⁶⁵ Arétino P. *Sei giornate*. Bari, 1969. P. 94.

⁶⁶ Rousseau J.-J. *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*. Paris, 1960. P. 319.

ставляет своих героев излагать свою теорию любви.⁶⁷ Аллюзию на Руссо можно понять как намек на то, что беглый взгляд в слабо освещенной церкви, который позволяет Марье Гавриловне и Бурмину увидеть друг друга, кладет начало любви, основывающейся на тех «необъяснимых соответствиях», существование которых защищал французский писатель.

Цитируя Руссо, Бурмин, быть может, думает о противоречивых чувствах Сен-Пре, колеблющихся между долгом и любовью. Как принадлежащему к третьему сословию гувернеру, так и женатому гусару нужно было бы избегать встреч с возлюбленной. Но подобно своему предшественнику, Бурмин замечает, что поздно «противиться судьбе» своей. Ссылка на Руссо здесь подтверждает естественность и неминуемость любви.

Марья Гавриловна же, вспоминая первое письмо Сен-Пре, думает, скорее всего, о другом мотиве «Новой Элоизы». Хотя она замужем, она все-таки старается побудить молчаливого Бурмина к объяснению и, по всей очевидности, предназначает ему на будущее роль самоотверженного любовника. В романе Руссо возмущенный отец запрещает Юлии видеться с учителем и заставляет ее выйти замуж за дворянина. Сен-Пре, вернувшегося после длительной поездки вокруг света, супруги принимают в дом учителем. Вблизи верной мужу Юлии Сен-Пре ведет жизнь, посвященную самоотверженной любви. Такова и та роль, которую предназначает Марья Гавриловна Бурмину. Но и у Бурмина есть «ужасная тайна», которая воздвигает между ними «непреодолимую преграду» (85), и он, в свою очередь, намекает на мотив самоотверженной любви:

«воспоминание о вас, ваш милый, несравненный образ отныне будет мучением и отрадою жизни моей» (85)⁶⁸.

⁶⁷ См., например, часть I, письмо 1; I, 4; II, 1.

⁶⁸ Не придавая открытой аллюзии на Руссо особого значения, Ольга Поволоцкая приходит к выводу, что любовь, «властно и фатально управляющая фабулами жизни героев европейской литературы, оказалась не последним и все определяющим мотивом в поведении русских героев повести „Метель“ русского автора И. П. Белкина (sic!)» (*Поволоцкая О. «Метель»: коллизия и смысл* // Москва. 1989. № 6. С. 194). «У Марьи Гавриловны и у Бурмина — героев русской прозы — нашлись более высокие ценности, нежели их собственное личное счастье» (с. 193). Веруя в «предопределенную свыше природу брака», эти «новые люди России» «утверждают в своей жизни верность принципам народной нравственности» (с. 195). Итак, Пушкин демонстрирует «тайну русского миропонимания», «сacroвенный религиозный и

Не бедный прапорщик Владимир, слишком буквально превращающий литературу в жизнь, а ветренный, начитанный Бурмин оказывается суженым не менее ветреной любительницы литературы. Не доверяя литературным стереотипам, Бурмин и Марья Гавриловна все же пользуются ими каждый в своих целях. Психологическая и литературная дуэль любовников показывает, что они в буквальном смысле слова суженые.

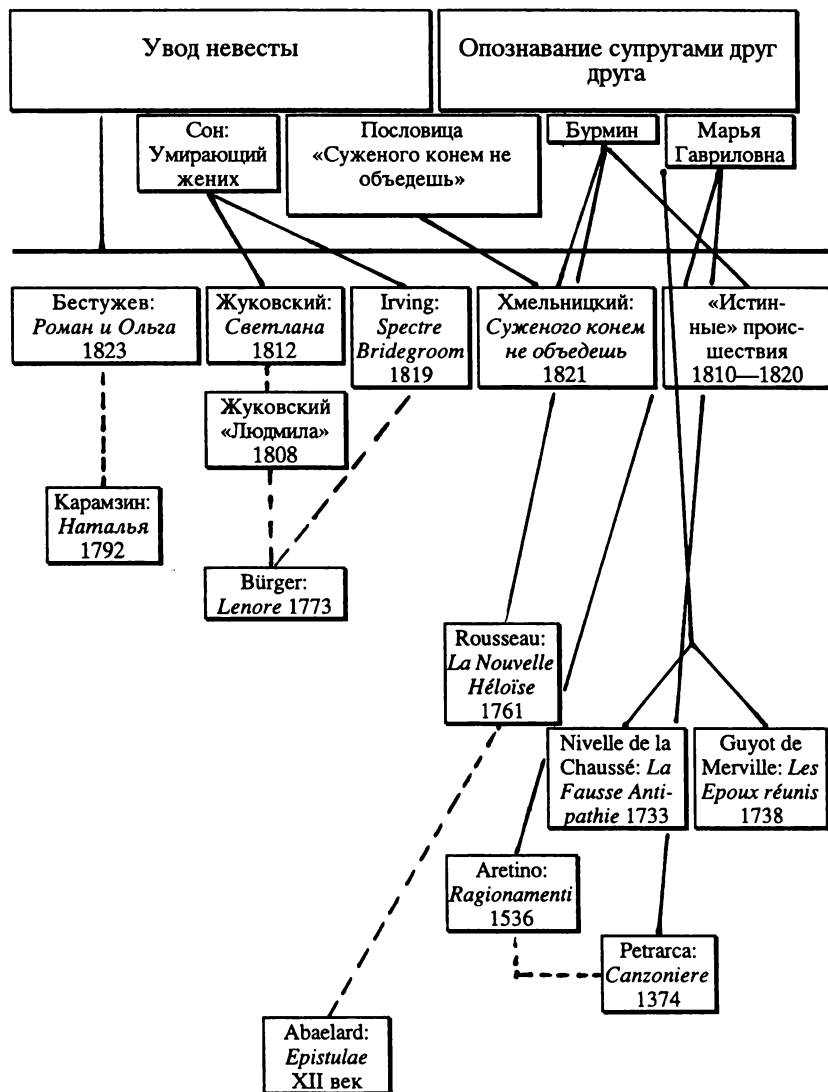
Из многочисленных условных мотивов Пушкин составил сюжет, который своей неправдоподобностью далеко выходит за рамки всех своих подтекстов. Выявляя в каждой детали прозу жизни, сюжет как целое ничего общего с каким-либо реализмом не имеет. Мало того, неправдоподобности, поднятые на смех уже современными критиками⁶⁹, он не только не пытается скрыть, а скорее даже подчеркивает. Шансы Бурмина найти незнакомую жену после переезда Марьи Гавриловны равны нулю. То, что Марья Гавриловна, переезжая в ***ское поместье, становится соседкой своего мужа, является слишком уже невероятной случайностью. Все эти невероятности нельзя отнести ни на счет чувствительной рассказчицы, ни на счет наивного Белкина. Пушкин, однако, не просто пародирует условные литературные приемы. Вышивая «новые узоры по старой канве»⁷⁰, он противопоставляет изжитым сюжетам увода невесты, *qui pro quo* женихов и опознавания супругами друг друга синкретический контрафакт, в котором сюжет мотивирован характером героев. Но характер не является единственной мотивировкой. Восстанавливая в их правах, определяемых, правда, новым образом, случайность и судьбу, старых законодателей новеллы, Пушкин исправляет и «истинные происшествия», которыми управляет одно лишь остроумие человека. Власть судьбы в повести «Метель» выражается прежде всего в развертывании речевых клише, сохраняющихся при смене сюжетов и сбывающихся в самом неожиданном смысле.

этический принцип нации, основу ее народной культуры» (с. 194). То, что можно ожидать в будущем от такой христианско-русской пушкинистики, явствует из предисловия статьи, написанного В. Непомнящим. Автор статьи там представляется как принадлежащая к «свежим силам, способным обновить и, в определенном смысле, оздоровить наш взгляд [...] на национальное литературное наследие» (с. 188).

⁶⁹ См. критику Р. М. (Ф. Б. Булгарина или В. М. Строева) в «Северной пчеле». № 192. 1834.

⁷⁰ См. известные слова Лизы в «Романе в письмах» (VIII, 50).

«Метель» и ее подтексты



СУДЬБА И ХАРАКТЕР

О мотивировке в «Капитанской дочке»*

Две мотивировки в прозе Пушкина

Пушкин вводит в русскую прозу психологическую мотивировку. Значит ли это, что Пушкин психолог? Да, это утверждение вряд ли может быть оспорено. Оно, однако, верно лишь со своего рода парадоксальной оговоркой. Пушкинский психологизм, по крайней мере в «Повестях Белкина», существует *in absentia*, в отсутствии, т. е. он скрыт, но скрыт именно на поверхности текста. На первый взгляд в тексте не имеется никаких психологических мотивов. Поэтому «Повести Белкина» могли восприниматься современниками как «анекдотцы» — по выражению Булгарина — или как «сказки и побасенки» — по словам Белинского.

Назовем вкратце некоторые случаи завуалированной психологической мотивировки, восполняя те пробелы, которые автор или оставил в тексте или же заслонил традиционными, литературными мотивами. Разумеется, эти дополнения будут иметь обостренно тезисный характер.

Не горе об ожидаемом несчастье блудной дочери, т. е. литературно заданное горе, сводит станционного зрителя в могилу, а горе по поводу очевидного счастья любимой заместительницы жены. Не из-за дьявольской мстительности и не из-за великодушия не застреливает Сильвио графа, а из-за робости, которую он с торжеством замечает в своем сопернике и которую в нем самом никто не заподозрил бы. В «Гробовщике» мы находим как скрытый психологический мотив героя превращение парадоксальности его профессии в абсурд.¹ В «Барышне крестьянке» решение молодого помещика жениться на крестьянке обусловлено не столько сентиментальным планом, сколько упрямством против отца, повелевшего жениться на барышне. Кроме того, в этом

* Настоящая статья представляет собой слегка переработанный вариант статьи, напечатанной в журнале: Russian Literature. Vol. 26. 1989. P. 495—508. См. также: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: Повести Белкина. СПб., 1996. С. 88—92, 226—237 (нем. оригинал: Schmid W. Puškins Prosa in poetischer Lektüre: Die Erzählungen Belkins. München, 1991. S. 96—99, 260—270).

¹ Подробнее см. статью «Дом-гроб, живые мертвецы и православие Адриана Прохорова» в настоящем сборнике.

рассказе всякие литературные маски и роли героев не скрывают, а открывают их настоящий характер, который складывается из разных, отчасти и противоречивых черт.² А в основе развязки «Метели» лежит, как мы видели, психологическая предназначенность суженых друг другу, соединяющая их ветреность.³

Последний рассказ, однако, является наглядным примером того, что одной психологической мотивировки не достаточно для того, чтобы объяснить весь сюжет. Счастливая развязка мотивирована здесь еще другой, сверхъестественной силой, помощником которой является метель. Эту двойственность психологической и фантастической мотивировок мы обнаруживаем во многих прозаических вещах Пушкина. Наиболее напряженный характер она принимает в «Пиковой даме». Все попытки последнего времени истолковать эту повесть исключительно с точки зрения психологии или даже фрейдистской психологии подсознательного обречены на неудачу. Сюжет «Пиковой дамы» нельзя удовлетворительно объяснить, если свести его только к тайным желаниям, мечтам и сновидениям героя. Интерпретации, которые не учитывают сверхъестественной мотивировки, остаются малоубедительными конструкциями, упрощающими сложный смысл этой повести.⁴

Мотивировочную двойственность «Пиковой дамы» интереснейшим образом комментировал Достоевский, назвав эту повесть «верхом искусства фантастического»:

«...вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем, в конце повести, то есть прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром [...] Вот это искусство!»⁵

Все это Достоевский пишет, однако, с точки зрения своей собственной поэтики, уже окончательно переместившей фантастическое «извне» «вовнутрь», т. е. в психологию героя. По сути дела, Достоевский не признает внележащего другого, фантастического мира. Об этом свиде-

² См.: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 226—237 (нем. оригинал: S. 271—294).

³ См. предыдущую статью в этом сборнике.

⁴ Подробнее см. нижеследующую статью «„Пиковая дама“ как метатекстуальная новелла».

⁵ Письмо Ю. Ф. Абаза от 15 июня 1880 г. // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. XXX. Кн. 1. Л. (АН СССР), 1988. С. 192.

тельствует, например, психологическое растворение романтической фантастики в «Двойнике» и в «Хозяйке». Как явствует из декларируемого им правила, Достоевский и фантастичность «Пиковой дамы» принимает только как кажущуюся, как искушение, в которое вводит нас автор:

«Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны почти поверить ему».⁶

Для Пушкина же это «почти» не действительно. Его фантастическому мы должны поверить на самом деле. Оно в такой же мере действенный фактор мотивировочной системы, как и психология, с которой оно неразрывно соединяется.

Это сосуществование обеих мотивировок, столь характерное для нарративного мира Пушкина, становится особенно ясным в пушкинских сновидениях. Хотя они и перерабатывают психический материал героев, их ожидания, надежды и опасения, они все же не вполне поддаются психологическому объяснению. Остается в этих «вещих» или «зловещих» снах что-то неразрешимое, с точки зрения реализма немотивированное, в котором или рассказчик, или сами герои видят, говоря словами Петра Гринева, «нечто пророческое»⁷.

Таким образом, в нарративном мире Пушкина есть два определяющих события фактора: характер и сверхъестественная сила, называемая на языке Пушкина *судьбой*. Но какая из этих противоположенных мотивировок оказывается решающей? Предстает ли пушкинский герой перед нами как дееспособный субъект, который в принципе в состоянии определить свою жизнь, или же жизнь в этом мире независимо от всех человеческих решений заранее предопределена? Рассматривая «Повести Белкина» и «Пиковую даму», мы можем заключить, что ни та, ни другая возможность в полной мере не реализована. Мы обнаруживаем здесь сложное взаимодействие или, лучше сказать, взаимоограничение обоих мотивировочных факторов. Человек вполне в состоянии решать и действовать свободно, но результаты решений и поступков соответствуют ожиданиям лишь тогда, когда хотение человека находится в согла-

⁶ Там же. Курсив — в оригинале.

⁷ Рассказчик «Капитанской дочки» апеллирует к читателю в этой вере в чудесное, «ибо [читатель], вероятно, знает по опыту, как сродно человеку предаваться суеверию, не смотря на всевозможное презрение к предрассудкам» (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1937—1959. Т. VIII. С. 289. В дальнейшем все цитаты из прозы Пушкина приводятся по этому изданию, с указанием в тексте страницы тома VIII).

сии с таинственной волей судьбы. Судьба же, хотя ее и нельзя предвидеть, не слепа и даже не своенравна. Напротив, она всегда осуществляет какую-то высшую справедливость. Капризная, казалось бы, и явно покровительствуя *счастливым*, т. е. Минскому, графу, ветреному Бурмину и самым возмутительным образом обделяя *невезучих*, т. е. Вырина, Сильвио, Владимира и Германна⁸, судьба при этом щедро вознаграждает и строго наказывает. Но — особо подчеркнем — она всегда лишь завершает то, что человек сам привел в действие.

В пушкинском сюжете действует, однако, еще и другая мотивировка, которая находится не в плане изображаемого мира, а в плане текста. Назовем ее условным термином *художественной* мотивировки. Она связана с поэтической стихией пушкинской прозы. Сюжетосложение у Пушкина сохраняет приемы, в которых выражается *поэтическое мышление*. К таким приемам относятся и *развертывание семантических фигур*, таких, как метафора, парадокс или оксиморон, и *развертывание речевых клише*, таких, как пословицы и поговорки. Семантические фигуры и речевые клише имеют в текстах Пушкина, казалось бы, только локальное, ограниченное значение. Но на самом деле они превращаются в целые сюжеты. При этом важно, что они как бы распластываются и развертываются без ведома тех, кто их употребляет.⁹

Развертывание речевых клише в «Повестях Белкина» создает впечатление, что сюжет определяется в первую очередь не излагаемыми событиями, не поступками героев, а скорее некоей абстрактной конструктивной логикой, которая берет свое начало не в изображаемом мире. С этой точки зрения сюжетосложение выглядит как самодовлеющий, уже не связанный с героями механизм. Такими конструктивными механизмами интересовались русские формалисты. Необходимо, однако, поставить вопрос и о том, как влияет конструктивно-художественная мотивировка на восприятие изображаемого мира. Хотелось бы выдвинуть такой тезис: сюжетная логика отображается в плане фиктивного мира как *фатум*, который предопределяет жизнь героев. Фаталистическая мотивировка, проистекающая из заданных конструктивных законов и налагающаяся на весь сюжет, действенна и там, где изображаемый мир ни в каком сверхъестественном объяснении не нуждается.

⁸ О противопоставлении в прозе Пушкина «шалопаяв» («scapegraces») и «козлов отпущения» («scapegoats») см.: Gregg R. A Scapegoat for All Seasons: The Unity and Shape of «The Tales of Belkin» // Slavic Review. Vol. 30. 1971. P. 748—761.

⁹ См. предыдущие статьи в настоящем сборнике.

С другой стороны нельзя не видеть, что развертывание пословиц и поговорок совершается не без участия героев. В некоторых случаях у нас даже создается впечатление, что герои подсознательно способствуют реализации народных речевых клише, невольно помогают тому, чтобы содержащиеся в них предсказания сбылись. Так, например, в «Станционном смотрителе» отец, употребляя поговорочную метафору («...его высокоблагородие не волк и тебя не съест: прокатись-ка до церкви»), будто бы наговаривает свою несчастную судьбу. Покинутый смотритель, обвиняющий себя потом в «ослеплении», заставляет нас вспомнить о том, что он сам — как сказано в тексте — «уступил ему [т. е. Минскому] свою кровать». Этот фразеологизм, происходящий из речи отца, можно понимать и в переносном смысле. И тот факт, что Вырин после открытия, что его дочь сбежала, «тут же слег в ту самую постель, где накануне лежал молодой обманщик», не может отменить участия отца в своем несчастье. Мало того, приравнивая Минского позже к библейскому волку и отождествляя этим же самого себя с пастырем добрым, пришедшим, чтобы «привести домой» свою «заблудшую овечку», смотритель впадает в еще большее «ослепление». Таким образом, исходя из рассмотрения художественной мотивировки, мы опять-таки обнаруживаем взаимодействие судьбы и характера, фаталистически-сверхъестественной и психологически-реалистической мотивировок.

Пословицы и поговорки в «Капитанской дочке»

«Повести Белкина» принадлежат к жанру анекдотической новеллы, издавна обладавшему тенденцией к осязаемому сюжетосложению и к таким приемам, как развертывание словесных мотивов. Однако как построен сюжет в серьезном историческом романе «Капитанская дочка»? У Пушкина нет другого текста, который был бы богаче развертывающимися речевыми клише, чем этот роман. Назовем лишь самые важные словесные мотивы, которые становятся генераторами сюжета.

Неумоимо повторяет народные клише дядька Савельич, посланный матушкой вместе с молодым Гриневым для того, чтобы окружить его заботой. В первый день путешествия он, отвлекшись на свои дела, недосмотрел за дитятей и поэтому сердится на себя: «Зашел к куме, да засел в тюрьме» (286)¹⁰. В этой пословице скрыта сюжетная формула. Оба

¹⁰ Курсив мой — В.Ш.

словесных мотива, здесь подразумевающихся фигурально, — «кум» и «тюрьма» — развертываются в конце романа. Они выступают, правда, в разных местах текста, но находятся в тесной причинной связи и оба равным образом транспонируются на судьбу Гринева. Ямщик Пугачева представляет Гринева царским караульным, которых принимает за пугачевцев, как «государева кума», в ответ на что царский вахмистр насмехается над молодым героем, называя его «бесовым кумом» (360). Подозрение в соучастии в мятежником приводит затем Гринева буквально «в тюрьму» (366).

В метель Савельич спрашивает нетерпеливого подопечного с укоризной: «Куда спешим? Добро бы на свадьбу!» (287). Действительно, Гринев, того не подозревая, спешит на свадьбу с Машей, еще не знакомой ему капитанской дочкой, и неузнанный вожатый позже предложит себя посаженным отцом. На опасном пути к освобождению Маши из власти Швабрина Савельич жалуется подобным образом: «Куда спешишь? Добро бы на пир, а то под обух» (307). Действительно, Гринев, перехваченный из-за медлительности дядьки, проведет не по своей воле вечер на пиру своего жестокого покровителя. Но орудие казни, предсказанное Савельичем, суждено тому, который явился Гриневу во сне как машущее топором чудовище. В эпилоге мы узнаем, что Пугачев был обезглавлен.

Неиссякаемым источником сюжетопорождающих клише является и капитанша Миронова. Ее слова «Стерпится, слюбится» (295) сбываются не по отношению к жизни Гринева в захолустье, с которой они должны примирить молодого человека. Из удрученного настроения, вызванного безвыходным положением, выводit героя, как это ни парадоксально, только «пугачевщина». Но пословица Мироновой выражает как формулу отношения Гринева к Маше, которая ему сначала «не очень понравилась» (297), так и его отношения к Пугачеву, к которому молодой дворянин, несмотря на все его зверства, начинает питать нескрываемую склонность.

Пугачев же способствует счастью своего любимчика сверх всякой меры, придерживаясь обычной «казнить так казнить, миловать так миловать» (333), или — в другом месте — «казнить так казнить, жаловать так жаловать» (356). Противоречивая природа кровожадного благотворителя, тщательно разработанная Пушкиным, предсказана, впрочем, уже описанием его первого появления в романном мире. В мутном кружении метели Гринев видит «что-то черное». Ямщик делает заключе-

ние: «Должно быть, или волк, или человек» (288). Пугачев, действительно, окажется и тем и другим, волком и человеком.

Обратимся теперь к двум центральным пословицам романа. На них уже указывалось в научной литературе. Как замечает Сергей Давыдов¹¹, весь роман можно рассматривать как иллюстрацию двух русских пословиц, в которых встречаются мотивы «платья» и «платежа». Давыдов обнаруживает, что Гринев, даря свой тулуп бродяге, нарушает отцовский завет «Береги платье снову, а честь смолоду» и тем же самым «высвобождает» силу второй пословицы, т. е. девиза своего посаженного отца «Долг платежом красен», и таким образом преодолевает все препятствия, не теряя своей чести.

Прием развертывания охватывает сюжет, однако, еще шире и глубже. Чрезвычайно сложный рисунок сюжетных линий, воплощающих в себе развернутые пословицы, приводит нас опять к начальному вопросу о мотивировке в прозе Пушкина.

Три блага

Старый Гринев заканчивает свое наставление сыну, отправляющемуся на военную службу в дальний гарнизон, словами: «Помни пословицу: береги платье снову, а честь смолоду» (282). Первый завет, подразумеваемый в переносном смысле, в сюжете так же активизирован в смысле буквальном, как и второй завет, который был предпослан всему роману как эпиграф.

К чести и платью, т. е. к имуществу, присоединяется еще третье благо, которое следует беречь, — «здоровье». Помимо двучленной формы пословицы, в русском языке есть и вариант, называющий три блага: «Береги платье снову, а здоровье и честь смолоду»¹². О здоровье, не названном — что характерно — отцом, у Пушкина напоминает мать: «Матушка [...] наказывала мне беречь мое здоровье» (282). Хотя мотив здоровья не появляется в пословице, на него как часть триады благ указывают пространный смежность и формальная, а также тематическая эквивалентность с мотивами чести и платья.

¹¹ Davydov S. The Sound and Theme in the Prose of A. S. Puškin: A Logo-Semantic Study of Paronomasia // *Slavic and East European Journal*. Vol. 27. 1983. P. 1—18.

¹² См.: Толковый словарь Даля: «беречь», и Павловский И. Я. Русско-немецкий словарь. 3-е изд. Рига, 1911: «беречь».

Все три мотива подвергаются в сюжете сходному развертыванию. Эти блага — честь, имущество и здоровье — выпущенный в жизнь молодой человек вполне бережет, но только очень косвенным путем, который не имели в виду его родители. Гринев сберегает их, вновь и вновь ставя их на карту.

Здоровье

Обратимся сначала к здоровью. Его «рачителем» назначен Савельич. Назначал его не отец, а мать, наказывая ему «смотреть за дитятей» (282). Много писалось об отцовских ролях Миронова, оренбургского генерала Карла Ивановича и, прежде всего, Пугачева. Но не было уделено внимания не менее важным материнским ролям Мироновой, царицы и, конечно, Маши, и даже не отмечено, что самой первой приемной матерью является дядька Савельич. Этому можно привести многочисленные доказательства. Например, матерински преувеличенная вечная забота о питании и платье вверенного ему «дитяти» и специфически «женская» тактика речи и действия, при помощи которой он пытается защитить юношу от Пугачева, в действительности же снова и снова подвергая его опасности. Но угрозы, причиной которых является Савельич, должны впоследствии обернуться спасением. И в конце концов вмешательству верного слуги Гринев обязан тем, что Пугачев узнает и щадит его.

Более, чем Екатерина, за супруга которой, Петра III, самозванец выдает себя, Савельич являет собой женскую противоположность приемного отца Пугачева. Мало того, можно наблюдать даже ревность, известное соперничество за расположение ребенка, которая, разумеется, вполне соответствует социальному соперничеству между беглым каторжником и преданным барину крепостным.

Не обращая ни малейшего внимания на вечные увещевания чрезмерно озабоченной второй матери, Гринев вновь и вновь подвергает свою жизнь всевозможным опасностям: в метель, на дуэли, как защитник белогорской крепости, как пленник Пугачева (не признавая его государем) и, наконец, при спасении Маши.

Причинно-следственная логика сюжета, однако, такова, что, если бы Гринев не рисковал своей жизнью, он ее совершенно точно потерял бы. Если бы он, например, в начале метели послушался Савельича и вер-

нулся назад, то не получил бы случая сделать обязанным себе Пугачева. Он действует согласно парадоксальному девизу: кто избегает опасности, от нее непременно погибает. На этот девиз намекают отдельные мотивы: между тем, как чиновники Оренбурга разумно решают действовать против Пугачева «оборонительно», а один остряк среди них советует действовать «подкупательно», Гринев настаивает на том, чтобы действовать «наступательно». Исход романа этот девиз оправдает.

Честь

Также и свою честь Гринев «бережет», только нарушая отцовский завет. Уже при первой остановке в своем путешествии он позволяет Зурину склонить себя к игре на деньги, вину и посещению Аринушки. Он изведывает те порочные наслаждения, от которых будто бы хотел уберечь его отец, посылая его не в Петербург, а в провинцию. Между тем, знакомство с Зуриным окажется позже весьма полезным. По существу, Гринев не нарушает подлинной чести человека и дворянина. Пушкин разделил фигуру перебежавшего дворянина Шванвича на два персонажа, на постоянного ренегата Швабрина и на чистого дурачка Гринева. Последний, однако, являет собой своего рода анти-Парсифаля: никем не наученный, он чудеснейшим образом умеет сберечь свою честь по отношению к обеим властям, к царице и к самозванцу. При этом он поступает таким образом, какой его отец может принять только за нарушение чести.

Андрей Гринев ушел с военной службы, по всей вероятности из верности к присяге, принесенной им Петру III. Однако выполнение долга чести действительно ожесточило его. Вдали от двора Екатерины в своей симбирской деревне он ведет замкнутую, скорбную жизнь, от чего семья страдает не меньше. Чтение Придворного Календаря, в который вносятся следовавшие за прошедший год повышения в чинах, производит в нем каждый раз «удивительное волнение желчи» (281), так что матушка старается «засунуть несчастную книгу как можно подальше». Его прощальные слова сыну, которые кружатся вокруг службы и напоминают о послушании, обнаруживают формальное, схематическое, архаическое понятие чести, ориентирующееся на скучный идеал человека, скромно сознающего свой долг:

«Служи верно, кому присягнешь; слушайся начальников; за их лаской не гоняйся; на службу не напрашивайся; от службы не отговаривайся» (282).

Строгий, непреклонный отец, который «не любил [...] переменять свои намерения» (281), в конце истории ставит себя в один ряд со своими предками, которые должны были пострадать за свою честь. Прадед его умер на лобном месте, за то, что «почитал святынею своей совести». Отец пострадал при Анне Иоановне в результате неудачной попытки удалить одного из фаворитов, и он сам отошел от армейской жизни как верный сторонник Петра III, свергнутого Екатериной. Но безрадостная жизнь, исполненная зависти к тем, кто повышен в чине, доводит до абсурда отцовское понимание чести. Время требует нового, человеческого понятия чести. Этические формулы XVIII в. более не справляются со сложной действительностью, для которой автор признает легитимность как притязаний царицы, так и самозванца, но легитимность, ограниченную справедливыми интересами противников.¹³ Петр Гринев — в вину которого беспощадный в вопросах чести отец верит до самого конца, и которого, несмотря на рассказ о происшедшем Маши и Савельича, подозревает в совершении преступления как «ошельмованного изменника» — в своей отважной верности обоим повелителям преодолевает схематическое понятие чести, опровергая те твердые, узкие жизненные правила, коими его напутствовал отец.

Платье, или Долги и платежи

Цепная реакция чудесных спасений вызвана нарушением третьего завета — беречь платье снову. *Платье* по сюжетной логикой тесно связано с *платежом*, с которым оно к тому же находится в этимологическом родстве. Мы пришли к той точке, в которой соприкасаются пословица из отцовского наставления и пословица-девиз приемного отца «Долг платежом красен» (350). Изложим вкратце цепь «долгов» и «платежей», образующую стержень всего сюжета.

¹³ Ю. Лотман подчеркивает, что Пушкин, в противоположность официальной историографии и точке зрения Просвещения, уже не оценивает оба лагеря в понятиях «анархия — порядок» и «законность — незаконность», а видит у каждой стороны собственную исторически и социально обоснованную правду (Лотман Ю. М. Идейная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 8).

За то, что вожатый указал дорогу сквозь метель, Гринев дает ему тройное вознаграждение: во-первых, стакан вина; во-вторых, полтину, которую мешают подарить скупой Савельич, приводя поговорку «Всякому давать на водку, так самому скоро придется голодать» (291); в-третьих, заячий тулуп. Это не плохая плата. Пугачев получает, возможно, даже больше, чем следовало бы за выполненную службу. Вместе с тем есть незаметные намеки на то, что подарки обходятся молодому барину не слишком дорого. Полтина — даже не полный рубль — ввиду карточного долга в 100 рублей, только что проигранных Гриневым, сумма не стоящая внимания. И не лисью шубу, оцениваемую Савельичем в 40 рублей, отдает Гринев, а только заячий полушубок, ценою всего в 15. К тому же, хотя Савельич и настаивает на том, что полушубок «почти новешенький» (291), а позже, что он «совсем новешенький» (329), мимоходом упоминается, что Гринев из него уже вырос. Как бы то ни было, бродяга называет «шубой» тулуп и остается чрезвычайно доволен вознаграждением с плеча их благородия, хотя он, надевая детский полушубок, к большому возмущению Савельича, распарывает его по швам.¹⁴

В соответствии со своим девизом «Долг платежом красен» (350) Пугачев сполна оплачивает за то, что считает своим долгом. Во-первых, после взятия белогорской крепости он избавляет Гринева от виселицы и отпускает его, даже не получив требуемого признания. Во-вторых, вдогонку Гриневу, отправляющемуся в Оренбург, к врагу, Пугачев шлет два символических подарка, которые очень точно — только с мельчайшим, возможно также символическим, отклонением — возмещают полученное ранее: полтину и овчинный (!) тулуп, именуемый по-

¹⁴ Ряд мотивов, противопоставляющих меньшую, половинную ценность «платы» или «платежа» более высокой, полной, Пушкин еще раз подхватил в пословице в пропущенной главе. За знаменитым предостережением от русского бунта первоначально следовало замечание, что те, кто замышляют в России невозможные перевороты, или молодцы и не знают своего народа, или уж люди жесткосердые, «коим чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка» (384). (Полушка до 1543 г. была половиной московской деньги, за ней — четверть копейки, самая мелкая монета Московского государства.) С этой пословицей перекликается опасение Пугачева, что его люди при первой неудаче «свою шейку выкупят [его] головой» (352; на эту перекличку обращает внимание: *Davydov S. The Sound and Theme in the Prose of A. S. Puškin. P. 13*). Действительно, предводитель мятежников, как мы знаем из «Истории Пугачева» (гл. VIII), был выдан своими людьми. Мотив корысти оппозиции половины и целого противопоставлен мотиву равного деления: при отъезде из Оренбурга Гринев хочет взять из кошелька с серебром, который Савельич спас от мятежников, только половину, а другую половину передать слуге.

сланным «шубой»: «Отец наш вам жалует [...] шубу с своего плеча» (337). Намного сверх своих долгов заботливый защитник реальный и весьма ценный подарок дарит — резвого башкирского коня, быстрота которого пригодится Гриневу в борьбе с мятежниками.¹⁵ В-третьих, Пугачев освобождает Машу из власти Швабрина и даже предлагает себя в посаженные отцы. Снова отказавшись признать узурпатора, Гринев вновь получает свободное передвижение.

К этой цепи приклепываются дальнейшие звенья долгов и платежей. Девизом Пугачева «Долг платежом красен» как будто заражены и другие персонажи. Податель трех подарков, явно лукавя, говорит, что потерял полтину на пути. Гринев отпускает ему долг, что впоследствии должно оправдаться с лихвой, так как казак в качестве платежа передает ему письмо страдающей в плену Маши. Впрочем, не заплати Гринев Зурину биллиардного долга, их позднейшая встреча, в трудную для Гринева минуту, прошла бы менее удачно.

По императиву пословицы «Долг платежом красен» (девизу самозванца) действует даже царица. В развязке сюжета она признается «в долгу перед дочерью капитана Миронова» и обещает сироте «устроить» ее «состояние» (374). Царское покровительство, подразумевается, принесет пользу и будущему мужу. Таким образом, Гринев — и опять-таки очень косвенным путем — выполняет отцовский завет «беречь платье». Мало того, связями с царицей Гринев улучшит общественное положение своей семьи. Не отход ли отца после захвата власти Екатериной исключил для сына обучение в сержантах гвардии в столице и не явилось ли это тайным, замаскированным нравственными соображениями основанием того, что юноша был послан в дальний гарнизон к бывшему единомышленнику отца? Как бы то ни было, но Петр Гринев «бережет» не только «здоровье» и «честь», но и «платье» (т. е. имущество) и обеспечивает возможность отцу, оказавшись ближе к двору, опять с большей радостью листать Придворный Календарь.

¹⁵ Савельич, разумеется, не доволен этими ответными подарками: «башкирская кляча да овчинный тулуп не стоят и половины того [опять встречается мотив половины! — В. Ш.], что они, мошенники, у нас украли, и того, что ты ему сам изволил пожаловать; да все же пригодится, а с лихой собаки хоть шерсти клок» (337).

Судьба, случай и ответственность

Стало ясно, что сюжетосложение этого исторического романа является сцеплением развертывающихся речевых клише, реализующихся без ведома тех, кто их применяет. Сюжетный механизм, не зависящий, казалось бы, от решений героев, отображается в плане изображаемого мира как предопределенная судьба, как фатум. Недаром удивляется Гринев «странному сцеплению обстоятельств» (329), когда в завоевателе белогорской крепости узнает своего вожатого. Аналогично, после того, как он второй раз попал в руки мятежников, он чувствует, что Пугачев «по странному стечению обстоятельств таинственно [...] с [ним] связан» (351). Поэтому счастливые веления судябы, которыми отмечен роман, многократно сравнивались с сюжетной логикой сказки.

Судьба является тезисом, поэтическим тезисом в нарративном мире Пушкина. Ему противопоставлена, однако, прозаическая антитеза, подразумевающая активное содействие дееспособных личностей. В «Капитанской дочке» власть судьбы ограничивается характером героя тем, что молодой человек в конце концов устраивает свою судьбу. Это явствует, как это ни парадоксально, как раз из того отрывка, где сам герой подкрепляет идею предопределенности жизни:

«Странная мысль пришла мне в голову: мне показалось, что провидение, вторично приведшее меня к Пугачеву, подавало мне случай привести в действие мое намерение» [т. е. спасение Маши — *В. Ш.*] (348).

Гринев, таким образом, видит себя в союзе с провидением, позволяющим ему осуществить его планы.¹⁶ Если же точнее присмотреться к данной ситуации, нельзя не заметить, что его свела с Пугачевым не столько сверхчеловеческая сила, сколько человеческая забота о слуге, захваченном людьми Пугачева. Ускакав от разбойников на быстром коне, подаренном ему Пугачевым, Гринев, однако, поворачивает назад и снова подвергает себя опасности — спасительной, как оказывается. Итак, новая встреча мотивирована в первую очередь не судьбой, а характером героя.

Показательно здесь сравнение печатного и рукописного вариантов. В последнем Гринев сразу, по собственной воле отправляется в лагерь самозванца, чтобы просить помощи для захваченной Маши. Пушкин изменил мотивировку не только по соображениям цензуры, как неодно-

¹⁶ Однако в рукописном варианте Гринев ссылается еще на «случай» (892).

кратно утверждалось. Это изменение должно было подчеркнуть честность молодого человека, который, с одной стороны, сохраняет этику дворянина, а, с другой стороны, проявляет заботу о слуге.

Есть даже недвусмысленные признаки того, что Гринев отнюдь не полагается на «провидение», но действует сознательно с девизом *corriger la fortune* («поправлять судьбу»). Гринев то и дело помогает своей счастливой судьбе, прибегая к хитрым уловкам. Шесть раз он спасает себя из безвыходных положений, когда разговор с жестоким бунтовщиком принимает крайне опасный поворот. Его тактика — обращаться к рассудку Пугачева и льстить его уму. Вместо того, чтобы прямо отвечать на недоверчивые вопросы, он заставляет подозрительного вопросителя решать все самому, приводя такие формулы, как: «Сам знаешь» (332), «Сам как ты думаешь?» (352), «Сам ты рассуди» (356):

«Рассуди, могу ли я признать в тебе государя? Ты человек смышленный: ты сам увидел бы, что я лукавствую» (332).

Таким образом, Гринев выражает амбициозному казаку то признание, в котором он должен был отказать самозванцу.

Мы видим — психологическое понимание человеческих слабостей и делает Гринева, как и счастливых белкинского цикла, т. е. графа, Дуню, Бурмина и Лизу, кузнецом своего счастья и способствует тому, чтобы все предсказания, скрытые в расплывающихся пословицах и поговорках, сбылись в положительном смысле.

Судьба — это несомненный фактор в мотивировочной системе пушкинского мира. И все жизнь человека не определяют ни безжалостная предопределенность, ни слепой случай, ни каприз судьбы. В конце концов решающим в жизни оказывается характер человека, точнее, то, за что ответственен — в понимании Пушкина — сам человек.

«ПИКОВАЯ ДАМА» КАК МЕТАТЕКСТУАЛЬНАЯ НОВЕЛЛА*

Жанры правят миром. Не бытие
определяет наше сознание, а жанры
этого бытия.

В. Н. Турбин¹

Фантастика и психология

«Пиковая дама» — это вызов интерпретаторам. Мало найдется произведений в русской литературе, которые окружала бы такая масса разных истолкований со столь разными подходами.² Герменевтическая привлекательность этой новеллы, кроме прочего, основана на том, что тут сопрягаются две друг друга исключающие мотивировочные системы. С одной стороны, действие мотивируется реалистически, психологией героя, а с другой стороны, в ход событий вмешивается сверхъестественная сила. Все главные мотивы объяснимы двумя разными способами, почти каждая деталь оправдывается двояким способом — и реалистическим, и фантастическим.³ Действуют и постоянная оппозиция модальных признаков, и равновесие противоборствующих мотивировок. Так, например, ночное появление мертвой графини, эпизод, наиболее спорный для

* Настоящая работа представляет собой русский вариант статьи: «Pique Dame» als poetologische Novelle (Die Welt der Slaven. Bd. 42. 1997. S. 1—33). Русский вариант был впервые напечатан в журнале: Русская литература. 1997. № 3. С. 6—28.

¹ Эти слова цитируются В. Шукиным в рецензии на книгу В. Н. Турбина «Незадолго до Водолея» (Новое литературное обозрение. № 15. 1995. С. 361—363).

² Обзор главных направлений интерпретации: Cornwell N. Pushkin's «The Queen of Spades». Bristol, 1993.

³ Колебание читателя между реалистическим и сверхъестественным объяснением рассказываемой истории восходит к литературе европейского романтизма. Шедвр такой структуры — «Песочный человек» Э. Т. А. Гофмана («Der Sandmann», 1817, русский перевод — 1830). В колебании, в неуверенности человека, признающего лишь естественные законы и сталкивающегося с событием сверхъестественным, заключается по Ц. Тодорову сущность фантастической литературы (Todorov T. Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970; см. также: Cornwell N. The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism. New York; London, 1990; Маркович В. М. О значении чудесного в русской литературе XIX века // Российский литературоведческий журнал. Т. 3. 1993. Вып. 4. С. 8—12).

толкователей, имеет столько же признаков галлюцинации Германна, сколько и признаков сверхъестественного явления. Ни реалистическая, ни фантастическая мотивировки сами по себе не могут оправдать действие удовлетворительно: после каждой попытки объяснения происходящего с точки зрения лишь одной из двух мотивировок остаются непонятные моменты. В частности, распространенные психологические и фрейдистские прочтения, жертвующие неразрешимым онтологическим синкретизмом новеллы для сомнительной однозначности, не могут объяснить по крайней мере два главных мотива — почему бродящий по Петербургу Германн вдруг оказывается перед незнакомым ему домом графини и почему три «верные» карты действительно выигрывают. Убедительного и удовлетворительного с художественной точки зрения ответа на эти вопросы ни один из «реалистических» интерпретаторов до сих пор не нашел.⁴ Исследователи же, признающие в рассказываемой истории существование сверхъестественных сил⁵, тяготеют к недооценке участия человека, изобретательности его воображения. Даже те интерпретации,

⁴ Поклонники реалистической интерпретации не раз обосновывали свою аргументацию тем, что Пушкин «с его трезвым умом, с его любовью к простому и реальному» (*Гершензон М.* Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 97) не мог всерьез рассматривать фантастическое как фактор действия. Между тем Пушкин, будучи учеником французского XVIII века, верил, как показывают некоторые его поступки в важных жизненных ситуациях, по крайней мере наполовину, в действие оккультных сил. Петр Гринев, оправдывающий свою веру в пророчество сновидения, пишет (также от имени автора): «Читатель извинит меня, ибо знает по опыту, как сродно человеку предаваться суеверию, не смотря на всевозможное презрение к предрассудкам» (*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1937—1949. Т. VIII. С. 289). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу. Цитаты из «Пиковой дамы» даются по тому VIII). Для Пушкина все сверхъестественное существует в модусе «может быть», см. его письмо Н. А. Осиповой от ноября 1830 года: «*Le bonheur... c'est un grand peut-être, comme le disaient Rabelais du paradis ou de l'éternité*» (XIV, 123).

⁵ Представитель этого направления Андрей Кодяк даже приписывает рассказчику «сверхъестественное познание человеческой судьбы и мира» и, понимая слова Германна о дьявольском договоре буквально, реконструирует такой договор между молодой графиней и «мефистофелем» Сен-Жерменом (*Kodjak A.* «The Queen of Spades» in the Context of the Faust Legend // *Alexander Pushkin. A Symposium on the 175th Anniversary of his Birth.* Ed. A. Kodjak, K. Taranovsky. New York, 1976. P. 100). Уже А. Л. Слонимский, часто критиковавший советскими «реалистами», указывал на реальность сверхъестественного и на колебание читателя между фантастическим и реалистическим осмыслением рассказываемой истории (*Слонимский А. Л.* О композиции «Пиковой дамы» // *Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова.* М.; Пг., 1923. С. 171—180).

которые учитывают как факторы действия и человеческую психику, и сверхъестественные силы, как правило, не согласуются друг с другом, поскольку они по-разному делят спорные события на фантастические и воображаемые.

В дискуссии о сверхъестественном и психологическом, продолжающейся и ныне, уделяется удивительно мало внимания метатекстуальному плану. «Пиковая дама», однако, новелла в высшей мере метатекстуальная. Нет другой повествовательной вещи Пушкина, где литература в самом широком смысле слова тематизировалась бы в таком объеме, как в этой новелле, которая более или менее явно изображает процессы создания текстов различных дискурсов и жанров, процессы их восприятия и действия.

Уже «Повести Белкина» представляли собой произведение, иронически изображающее восприятие мира сквозь призму литературы. В «Пиковой даме» авторефлексивность литературы достигает своего апогея. Это соответствует тяготению зрелого Пушкина к поэтологичности. В «Пиковой даме» автор отсылает читателя к разным литературным традициям и проводит своих персонажей по разнообразным дискурсам. Хотя в некоторых деталях можно обнаружить намеки на более или менее известные русские или западные произведения⁶, аллюзивность касается тут не столько отдельных текстов и даже не столько определенных сюжетных моделей, сколько жанров и дискурсов. В отличие от «Повестей Белкина», которые следует читать на фоне известных сюжетных шаблонов, прежде всего классического, сентиментального и романтического происхождения, в «Пиковой даме» восстановление отдельных подтекстов и сюжетных моделей играет лишь второстепенную роль. Вместо *интертекстуальных* связей, доминирующих в «Повестях Белкина», ведущую роль здесь играют *межжанровые* и *интердискурсивные* связи.

Смысловые потенциалы этих связей обнаруживаются в трех планах — в тексте, в эпиграфах и в рассказываемой истории. Поэтому настоящая работа делится на три части. В первой речь идет о различных дискурсах, к которым новелла отсылает читателя. Во второй части рассматривается метатекстуальная роль эпиграфов. В третьей, главной части освещается нарративная и метатекстуальная роль тех жанров и дискурсов, которые фигурируют в рассказываемой истории.

⁶ Об отдельных аллюзиях см. обзор: *Debreczeny P. The Other Pushkin. A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction. Stanford UP, 1983. P. 204—209.*

Текст и его поддискурсы

Текст «Пиковой дамы» включает в себя самые разные литературные и внелитературные дискурсы. Главный из них — дискурс карточной игры. История инженера, который по ошибке упускает надежное, казалось бы, счастье жизни, соответствует во многих мотивах бинаризму «фараона», т. е. карточной игры, в которой выигрыш зависит от того, выпадает ли карта направо или же налево.⁷ И сама онтологическая амбивалентность новеллы, ее колебание между психологической реалистичностью и фаталистической фантастичностью отражает механизм азартной игры. Дискурс карточной игры порождает и три выигрышные карты: тройка, семерка, туз — это карточные эквиваленты жизненного плана Германа, который намерен «утроить», «усемерить» свой наследственный капитал, чтобы получить, как он сам себе говорит, «покой и независимость» (235), но на самом деле, пожалуй, чтобы стать «тузом». Утроение и усемерение — это увеличения первоначальной ставки в фараоне по правилам игры.⁸ Германн пользуется для выражения цели своей жизни языком фараона.

⁷ Как и подобные же азартные карточные игры «штосс» или «банк», фараон был крайне популярен в пушкинскую эпоху. По своей простоте эта игра была, как пишет Э. Т. А. Гофман в своей повести «Счастье игрока» («Spielerglück», 1819; русский перевод — 1823), «игрой самой фатальной» (Гофман Э. Т. А. Избр. произв.: В 3 т. Т. 2. М., 1962. С. 80). Игрок (понтер) ставит на одну карту определенную сумму денег (ставку). Банкомет раскладывает из своей тали карты поочередно налево и направо от карты понтера. Как только одна из положенных банкометом карт совпадает по достоинству (масть не учитывается) с поставленной понтером картой, выходит выигрыш. Если карта понтера выпадает справа от банкомета, то выигравшим считается банкомет, а если налево, то понтер. Правая сторона и для банкомета, и для понтера является выигрышной (о подробностях см.: Чхайдзе Л. В. О реальном значении мотива трех карт в «Пиковой даме» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 3. М., Л., 1960. С. 456—458; Чхайдзе, однако, не упоминает немаловажного для «Пиковой дамы» факта, что масть в фараоне не учитывается). Г. Уильямс демонстрирует, как определяющие дворянский мир прочные формы условности и ритуала разлагаются азартной игрой и подразумеваемыми ею альтернативами (Williams G. Convention and Play in «Pikovaja dama» // Russian Literature. Vol. 26. 1989. P. 523—538).

⁸ Ср. выражения «trois et le va» и «sept et le va», обозначающие увеличение первоначальной ставки («le va») в три раза или в семь раз после второго и третьего выигрыша — $1 + (1 + 2) = \text{«trois et le va»}$; $1 + (1 + 2 + 4) = \text{«sept et le va»}$ (см. комментарий: Набоков В. // Eugene Onegin. Ed., transl. and comm. V. Nabokov. New York 1964. Vol. 2. P. 261). Подсчеты игры Германа, произведенные Пушкиным в рукопи-

Для того чтобы мотивировать выбор этих трех карт, необязательно прибегать к сложной цифровой кабалистике, которой текст, изобилующий числовыми данными, неизбежно отводит функцию сюжетного генератора. Разумеется, единица (количество очков на тузе), тройка и семерка фигурируют в разных культурных системах как особенно знаменательные числа. Но истолкования, приписывающие тексту числовую мистику или основанный на нумерологии масонский сюжет⁹, поднимают больше вопросов, чем они в состоянии решить.¹⁰ Мало того, такие интерпретации, как правило, недооценивают иронический подход автора к распространенной в литературе того времени кабалистической кодировке. С другой стороны, нумерология несомненно имеет определенное значение в повести. Но она влияет больше на композицию текста, чем на поведение героев.¹¹

Среди чисел часто приводится 60. Шестьдесят лет назад граф Сен-Жермен оказал молодой графине большую помощь в сложном для нее положении. Ровно шестьдесят лет Чекалинскому, противнику Германна в дуэли за карточным столом. Чекалинский объединен с Сен-Жерменом рядом общих черт — и тот и другой отличаются «почтенной наружностью» (228, 250), предстают как любезные светские люди, связанные особым образом с азартной игрой. То, что через шестьдесят лет Чекалинский в какой-то мере повторяет Сен-Жермена, перекликается с тремя другими мотивами — первый: размышления Германна о прокравшемся лет шестьдесят назад в спальню графини любовнике, второй:

си (VIII, 836), дают или увеличение первоначальной ставки в семь раз, или итоговую выигрышную сумму «sept et le va».

⁹ Ср. попытки масонской расшифровки текста: *Leighton L. G.* Pushkin and Freemasonry: «The Queen of Spades» // *New Perspectives on Nineteenth-Century Russian Prose*. Ed. G. J. Gutsche, L. G. Leighton. Columbus (Ohio), 1982. P. 15—25; *Weber H. B.* «Pikovaja dama»: A Case for Freemasonry in Russian Literature // *Slavic and East European Journal*. Vol. 12. 1968. P. 435—447.

¹⁰ Тем более, что наряду с единицей, тройкой и семеркой и другие числа играют важную роль, так, например, двойка и шестерка. О двойственности реального и воображаемого действия и о двойственности точек зрения см.: *Бочаров С. Г.* «Пиковая дама» // *Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина*. М., 1974. С. 186—206.

¹¹ См.: *Kodjak A.* «The Queen of Spades»... P. 90—94; *Leighton L. G.* Numbers and Numerology in «The Queen of Spades» // *Canadian Slavonic Papers*. Vol. 19. 1977. P. 417—443; *Falchikov M.* The Outsider and the Number Game: Some Observations on «Pikovaya dama» // *Essays in Poetics*. Vol. 2, 2. Keele, 1977. P. 96—106. Коджак замечает, что числовые знаки вне горизонта Германна и поэтому не могут быть обоснованы исключительно психологически.

слухи о том, что Германн побочный сын графини, и третий: план Германна стать любовником графини. Эротический подтекст в анекдоте Томского подсказывает мысль о том, что Чекалинский, «проведший весь век за картами» (249), — плод связи между графиней и Сен-Жерменом и сводный брат Германна. Таким образом, намечен виртуальный сюжет кровосмешения, матереубийства и борьбы братьев, характерный для популярного в то время в России европейского романа ужасов.¹² Русский читатель был знаком с «кошмарной» литературой по английскому «готическому» роману¹³, лучший образец которого, «Мельмот-скиталец» Ч. Р. Метьюрина, не раз упоминается Пушкиным и восхваляется им как «гениальное произведение» (VI, 193), по «*école frénétique*» «молодой Франции», т. е. по «неистовым» романам В. Гюго, Ж. Жанена¹⁴, О. де Бальзака и Э. Сю¹⁵, и, разумеется, по фантастическим повестям Э. Т. А. Гофмана¹⁶. Центральные мотивы «Пиковой дамы», например, увиденное Германном оживление игровой карты и ее усмешливое прищуривание, входят в репертуар литературы ужасов¹⁷, оживляющей пор-

¹² См.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 587.

¹³ Англичанин, который реагирует на слухи о Германне как побочном сыне графини «холодным» «Oh?» (247), представляет, по всей очевидности, родину литературы ужасов. На готические романы криптически указывают «готические ворота» (249), какими представляется герою во сне семерка (см.: Shaw J. Th. The «Conclusion» of the «Queen of Spades» // Shaw. J. Th. Pushkin: Poet and Man of Letters and his Prose. Collected Works. Vol. 1. Los Angeles, 1995. P. 144). О допускающей такую ассоциацию форме семерки на русских игральные картах того времени см.: Rosen N. The Magic Cards in «The Queen of Spades» // Slavic and East European Journal. Vol. 19. 1975. P. 261, 264.

¹⁴ Об оценке Пушкиным неистовых произведений Гюго и Жанена и об их жизни в русской литературе см.: Виноградов В. В. Из биографии одного «неистового» произведения: «Последний день приговоренного к смерти» // Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 63—75; *его же*. Романтический натурализм. Жюль Жанен и Гоголь. Там же. С. 76—100.

¹⁵ О переработке Пушкиным мотивов литературы ужасов см.: Simpson M. S. The Russian Gothic Novel and its British Antecedents. Columbus (Ohio), 1986. P. 51—63; Busch R. L. Pushkin and the Gotho-freneticist Tradition // Canadian Slavonic Papers. Vol. 29. 1987. P. 165—183.

¹⁶ О восприятии Пушкиным Гофмана см.: Passage Ch. E. The Russian Hoffmannists. The Hague, 1963. P. 115—139; Ingham N. W. E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia. Würzburg, 1974. P. 118—140; Ботникова А. Б. Е. Т. А. Гофман и русская литература: Первая половина XIX века. Воронеж, 1977. С. 89—106.

¹⁷ В готическом романе Гофмана «Эликсир дьявола» («Die Elixire des Teufels», 1816; французский перевод [1829] был в библиотеке Пушкина) играющий в фараон Медард узнает в червонной даме черты любимой Амалии.

третью и мертвецов.¹⁸ Восставшие из гроба мертвецы передают, как правило, вести или открывают тайны.¹⁹ В романе Метьюрина есть мотивы дьявольского договора и продажи души. Здесь есть и связь истории Фауста с Вечным жидом, за которого выдает себя в «Пиковой даме» Сен-Жермен.

Литература ужасов, над которой Пушкин иронизировал еще в 1824 году в «Онегине» («Британской музы небылицы» — VI, 56), подвергается в новелле явной насмешке. Графиня выражает желание, чтобы внук «Paul», который обычно снабжает ее книгами, принес ей «какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних», т. е. «такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери и где бы не было утопленных тел» (232). Графиня «ужасно» боится утопленников и не любит романы ужасов. Романов же без убийства родителей и без утопленников, по Томскому, нынче нет. Поэтому он предлагает бабушке русские романы, о существовании которых графине вообще не было известно, и она просит внука ей их присылать. В присланном Томским русском романе, откуда Лизавета Ивановна читает ей вслух две страницы, графиня находит только «вздор». Поэтому она велит отослать книги обратно.

Сюжет романа ужасов в «Пиковой даме» только намечен. Его линии не обведены автором и не должны быть обведены читателем. Те, кто рассматривает графиню как мать Германна и понимает намеки на желание кровосмешения безоговорочно, воспринимая новеллу на осно-

¹⁸ В «Лафертовской маковнице» А. А. Перовского-Погорельского (1825), первом «кошмарном» произведении русской литературы, которое Пушкин высоко оценивал и на которое он не раз намекал в «Повестях Белкина» (см.: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 278—279, 286—287, 290—291, 339—341), встречается мотив оживания мертвой — при похоронах ведьмы матери Маши кажется, что лежащая в гробу мертвая открывает рот, чтобы откусить ей нос.

¹⁹ В произведении В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти» («Le dernier jour d'un condamné», 1829) жандарм, полагаясь на компетентность выходцев с того света, обращается к осужденному перед самой казнью с просьбой прийти к нему на следующий день, чтобы дать ему «три лотерейных номера, три самых счастливых» (см.: Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Виноградов В. В. Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980. С. 189). Подобный мотив встречается в повести А. А. Бестужева-Марлинского «Вечер на Кавказских водах в 1824 году», на которую есть намеки в «Выстреле» и «Гробовщике» — раскачивающееся на виселице мертвое тело, приглашенное прохожим в полночь на веселую пирушку, пожимает ему «по-дружески» руку и рассказывает, где зарыт клад (см.: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 290).

ве глубинной психологии²⁰, не осознают игривости пушкинских аллюзий. Возможность «готического» или «неистового» прочтения, однако, ничуть не исключается. Такая неопределенность кодировки соответствует онтологической неопределенности рассказываемой истории.

*

В качестве главного эпиграфа тексту предпослано семантическое объяснение «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность», взятое якобы из «новейшей гадательной книги». Для этого жанра народного гадания характерны определенные значения игральных карт, их олицетворение. Такой установившейся семантикой руководствуется Германн, желающий стать тузом, узнающий в пиковой даме графиню и понимающий жаргонные слова банкмета Чекалинского «Дама ваша убита» (251) в буквальном смысле. Обладая тайной трех карт и надеясь на «фантастическое богатство», Германн расширяет идею о значимости игральных карт инверсией семиотического акта — не только карты означают людей, но также люди означают карты. Германн отождествляет «стройную» молодую девушку с «тройкой червонной» (249), седьмой час превращается для него в семерку, и всякий пузастый мужчина напоминает ему туза.²¹ Таким образом, мир людей вытеснен миром условных символов. В решающей третьей игре, выхватывая вместо туза пиковую даму, представляющую убитую графиню и обозначающую «тайную недоброжелательность», Германн становится жертвой олицетворенной игровой карты.²²

²⁰ См., например: Schwartz M., Schwartz A. «The Queen of Spades»: A Psychoanalytic Interpretation // *Texas Studies in Literature and Language*. Vol. 17. 1975. P. 275—288; Barker A. Pushkin's «Queen of Spades»: a Displaced Mother Figure // *American Imago*. Vol. 31. 1984. P. 201—209.

²¹ Текст подчеркивает мотивированность этих ассоциаций звуковыми перекличками: стройна — тройка, пузастый — туз.

²² Идея о картах как представителях людей имела уже в романе «Гюлленшэрна» («Arwed Gyllenstierna», 1816) немецкого писателя Франц-Карла ван дер Фельде (Franz-Karl van der Velde, 1779—1824), ставшего в переводах довольно известным в России. На этот роман Пушкин ссылается в рукописях четвертой и пятой глав «Евгения Онегина» (см.: Якубович Д. Литературный фон «Пиковой дамы» // *Литературный современник*. 1935. № 1. С. 212). Автора Пушкин называет в другом месте (XI, 363) среди подражателей Вальтера Скотта. В «Московском вестнике» за 1828 год был напечатан отрывок из «Арведа Гюлленшэрна» под заглавием «Смерть Карла XII». Там фигурирует одаренный сверхъестественными способностями толкователь снов Сведенборг, не только предсказывающий играющему в фараон Арве-

Реализация значимости игральных карт приводит к дискурсу метаморфозы. Текст изобилует фразеологизмами, обозначающими, если их понимать буквально, магические превращения. Все три главных лица, Германн, графиня и Лизавета Ивановна, «каменеют» (240, 245) или «леденеют» (245). В своем вольтеровом кресле старая графиня сидит «вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево», как будто это качание «происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма» (240).²³ Качание старухи направо и налево повторяет общее движение при игре в фараон: банкومت кладет карты направо и налево, и все игроки и зрители поворачивают голову поочередно направо и налево. Итак, графиня еще в состоянии мнимой смерти оказывается буквально «наэлектризованной» фараоном.

В своей известной работе о статуях у Пушкина Р. О. Якобсон указывает на сюжет оживания в трех произведениях, в оксиморонных заглавиях которых одушевленный субъект характеризуется мертвым материалом — «Медный всадник», «Каменный гость», «Сказка о золотом петушке».²⁴ Ю. М. Лотман увидел подобное же противоречие в заглавии «Пиковой дамы», которое обозначает и старую графиню, и игральную карту.²⁵ Метаморфоза, правда, не исчерпывается перевоплощением графини в карту и тем многократным чередованием между состояниями жизни и смерти, на которое указывает Лотман. Новеллу можно рассматривать и как сюжетное развертывание ее оксиморонного заглавия, как историю о «даме с пикой».²⁶ Распространенный в поэтике Пушкина при-

ду выигрышные карты, но и отождествляющий «убитого» игального короля с убитым шведским королем, от чего трезвый Арвед, не любящий «бабьи сказки», отмахивается как от «астрологических бредней» (см.: Якобович Д. Литературный фон «Пиковой дамы». С. 209—211).

²³ Гальванизм ассоциативно предполагает смерть графини, ибо явление сокращения мышц под влиянием электричества Луиджи Гальвани демонстрировал, как было известно Пушкину и его современникам, на мертвых животных, прежде всего на лягушачьих лапках.

²⁴ Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145—180.

²⁵ Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 2. Таллинн, 1992. С. 410.

²⁶ В этой связи небезынтересно, что в переводном романе «Пиковая дама. Сообщения из дома умалишенных в письмах. С шведского» («Pique Dame. Berichte aus dem Irrenhaus in Briefen. Nach dem Schwedischen». Berlin, 1826) немецкого писателя-романтика Ф. де Ламотт-Фуке (шведский оригинал: *Livijn Clas. Spader Dame, en berättel-*

ем буквального понимания условных выражений (фразеологизмов, речевых клише, пословиц, поговорок, семантических фигур и т. п.) касается здесь пиктограммы на игральной карте. С превращением условного символа в реальную конфигурацию «дама с пикой» приобретает значение пиковая масть — значение, которого не имеет карта в фараоне, где учитывается только достоинство, а не масть. Овеществленная, лишенная своей условности, превращенная из символа масти обратно в изображение оружия, пиктографическая эмблема «пики» обнаруживает те же признаки враждебности, которые связаны в русской фразеологии со словами «пика» и «пиковый»: «сделать кому-то что-то в пику», «пикироваться», «пиковое положение». Германн оказывается в конце истории «при пиковом интересе».

*

Еще один дискурс, который обыгрывается в новелле, — это сентиментальная литература. Лизавета Ивановна, «бедная воспитанница» графини, представлена рассказчиком как «пренесчастное создание» (233), «домашняя мученица» (234). В свете она играет «самую жалкую роль» (234), так как не удостоивается внимания молодых людей, «расчетливых в ветреном своем тщеславии», хотя она «сто раз милее наглых и холодных невест, около которых они увиваются». Обойденная, она проливает в своей «бедной комнате» горькие слезы. Особенно приходится Лизавете Ивановне страдать от ее «благодетельницы», которая, завидуя ее молодости и прелести, постоянно к ней придирается. Так, опасаясь, что одетая на прогулку девушка может понравиться молодым людям («Что за наряды! Зачем это?.. кого прельщать?..» — 233), ревнивая старуха велит при полном безветрии отложить готовую карету под предлогом, что дует прехолодный ветер. Лизавета Ивановна поначалу предстает как несчастная героиня сентиментальной повести. Но в эпилоге она оказывается удачливой устроительницей своего счастья: она вышла замуж за «очень любезного молодого человека» с «порядочным состоянием» (252), приобретенным, по всей вероятности, его отцом, бывшим упра-

se i bref, funne på Danviken. Stockholm, 1824) герой Шенандер среди всех мастей предпочитает пики, «потому что они означают копыя и оружия» («Speere und Waffen»); об этой цитате и о вопросе, мог ли Пушкин знать это произведение, см.: *Nabokov Vera and Barabiarlo G. A Possible Source for Pushkin's «Queen of Spades» // Russian Literature Triquarterly. No. 24. Ann Arbor, 1991. P. 43—62.*

вителем графини. И все свои обиды Лизавета Ивановна может возместить на бедной родственнице, которая у нее воспитывается.

Два дискурса состоят в постоянной конкуренции. Это язык любви и язык азартной игры. Романтическая, казалось бы, история сверкающих глаз, краснеющих щек, умоляющих писем молодого человека, бьющегося сердца и выражающей согласие улыбки бедной девушки оказывается средством для достижения счастья игрока, грезящего о беспрестанном выигрыше и безмерном богатстве. Конкуренция дискурсов обнаруживается в центральных мотивах сюжета. Связанные фоническим сходством ключевые слова «дама», «соблазн», «страсть», «счастье» и «тайна», в которых скрещиваются языки любви и игры, становятся в высочайшей мере амбивалентными.²⁷ Конкуренция дискурсов начинается тогда, когда Германн в одном из окон дома графини видит «черноволосую головку», «свежее личико и черные глаза» девушки. «Эта минута решила его участь» (236), гласит текст, намекая на мотив французской литературы «*coup de foudre*», роковой любви с первого взгляда. Германн становится ревностным автором страстных писем, русским Вертером.²⁸ Между тем как его первое письмо «слово в слово взято из немецкого романа» (237), в дальнейших письмах он говорит, «вдохновенный страстию», «языком, ему свойственным» (238), выражая в них и «непреклонность своих желаний» (что свидетельствует скорее о военных, чем об эротических целях), и «беспорядок необузданного воображения» (что бросает тень на солидность и надежность его намерений).²⁹

²⁷ В «червонной тройке», с которой Германн отождествляет всякую стройную девушку, также совпадают дискурсы любви и игры. Эта игральная карта содержит три изображения сердца, эмблемы любви, и конstellация этих трех сердец становится изображением женского тела. С другой стороны, название масти перекликается с теми «грудями червонцев» (236), которые Германн выигрывает во сне (об этой ассоциации и о форме червонной тройки в пушкинские времена см.: *Rosen N. The Magic Cards in «The Queen of Spades»*. P. 261—262). В связи с двусмысленностью ключевых выражений приобретает значение и тот факт, что во время всех трех игр Германна женские карты ложатся, между тем как мужские карты выпадают: «Направо легла девятка, налево тройка» (250), «Валет выпал направо, семерка налево» (251), «Направо легла дама, налево туз» (251).

²⁸ Об этом намеке см.: *Shrayer M. D. Rethinking Romantic Irony: Puškin, Byron, Schlegel and «The Queen of Spades»* // *Slavic and East European Journal*. Vol. 36. 1992. P. 402.

²⁹ Выражение «необузданное воображение» отсылало читателей Пушкина к повести А. А. Перовского-Погорельского «Пагубные последствия необузданного воображения» (напечатанной под «Вечером третьим» в цикле «Двойник, или Мои ве-

То, что военный инженер не столько отдал свое сердце молодой девушке, сколько намерен приобрести с ее помощью богатство, становится явным, когда он в роковую ночь проходит не через левую дверь, ведущую в комнату Лизаветы Ивановны, а через правую, ведущую в кабинет старой графини. Выбирая между двух дверей, Германн принимает решение по логике фараона, ибо в этой игре выигрышной является правая сторона. Конкуренция дискурсов снимается, как кажется, в однозначной развязке Лизаветы Ивановны:

«Итак эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовь! Деньги, — вот чего алкала его душа! Не она могла утолить его желания и осчастливить его! Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы ее благодетельницы!...» (244—245)

Трезвое заключение обманутой девушки завершает конкуренцию дискурсов любви и игры, но не для читателя. Ниже мы увидим, что эротический дискурс в игре остается.

Дискурсу любви свойственна еще одна двойственность, ибо некоторые выражения и мотивы текста можно осмысливать и в эротическом, и в религиозном плане. На похоронах графини молодой архиерей представляет усопшую «в простых и трогательных выражениях» как «праведницу», долгая жизнь которой была «тихим, умирительным приготовлением к христианской кончине» (246). «Ангел смерти обрел ее, — продолжает оратор, — бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного» (246). На самом же деле «в мутных глазах» старухи «изображалось совершенное отсутствие мысли», как несколько раньше (240) подчеркнул рассказчик. И религиозный эвфемизм о «праведнице», ведущей тихую христианскую жизнь, резко контрастирует как с шумной парижской жизнью *Vénus moscovite*, так и с существованием властной, брюзгливой старухи, участвующей, несмотря на ее возраст, «во всех суетностях большого света» (233).

Надгробное слово оратора развертывает целую сеть комических эквивалентностей и интерференций дискурсов. Образ полунощного жениха, обозначающего в религиозном дискурсе Христа Спасителя, отсылает нас к притче о мудрых и неразумных девах (Мт. 25, 1—13). Своенравная старуха тем самым отождествляется с бодрствующими мудрыми девами.

чера в Малороссии», 1828), слабому подражанию гофмановскому «Песочному человеку».

Действительно, ее комната освещена, после того как были вынесены свечи, «одною лампадою», т. е. тем светильником, с которым встречаются мудрые девы, вовремя запасшиеся маслом, приходящего в полночь жениха, чтобы войти с ним на брачный пир. Германну же ассоциативно приписываются вряд ли совместимые роли. С одной стороны, он «ангел смерти», с другой же — «полуночный жених».³⁰ Но для Лизаветы Ивановны, давно уже с нетерпением ожидающей «избавителя» (234) и вошедшей в роковую ночь в свою комнату «с трепетом», «надеясь найти [его] там, и желая не найти его» (243), Германн не оказывается ни «полуночным женихом» (несмотря на то, что в ее комнате «сальная свеча» горит в медном шандале), ни спасителем, а после ее перехода к дискурсу ужасов превращается в «чудовище» (245).

Игра дискурсов заходит еще дальше. Оппозиция эротического и религиозного дискурсов снимается, если мифологическое имя торжествующей в Париже графини *Vénus moscovite* понимать буквально, ибо Венера — богиня (религиозный дискурс) любви (эротический дискурс). Между тем Германн проявляет интерес (так кажется кое-когда) не столько к этой богине, сколько к одной из ее «коллег» в римском пантеоне. Овладев тремя верными картами, он ведь думает совершить путешествие в Париж, где хочет в игорных домах «вынудить клад у очарованной фортуны» (249), словно можно у богини счастья позаимствовать клад насильственно.³¹

Сосуществование различных дискурсов в одном тексте делает их понятиями относительными. Переплетение этих языков создает комизм. Однако мы не вправе говорить здесь о пародийности. Пушкинская ирония не связана с деструкцией. Употребляемые дискурсы до конца остаются в игре как возможные выигрышные карты в семантическом фараоне текста. Ни один из предлагаемых автором дискурсов со свойствен-

³⁰ Ангел смерти, не встречающийся, разумеется, у Матфея и не являющийся вообще каноническим еврейским или христианским образом, а возникающий как фигура (*malach ha-mavet*) только в послебиблейском иудаизме под влиянием персидского дуализма, фигурирует в народных рассказах иудейского происхождения, где он бывает связанным с мотивом свадьбы, на которой он появляется, чтобы увезти жениха или невесту в потусторонний мир (см.: *Encyclopaedia Judaica*. Vol. 1. Jerusalem, 1971. Columns 952—956). Пушкин мог познакомиться с этим мотивом у масонов, в обряде которых встречается кружащийся над головами собратьев ангел смерти.

³¹ Угроза применения силы («так я ж заставлю тебя отвечать» — 242) была безуспешной в отношении уже немой графини, которая для Германа была также и хранительницей клада.

ным ему смыслом не выбывает из игры, но в то же время ни один дискурс сам по себе не способен охватить в полной мере историю Германна.

Эпиграфы

В отличие от эпиграфов к «Повестям Белкина», отсылающих читателя к тем произведениям, которые играют более или менее заметную роль для смысловой конституции новелл, нелитературные, прозаические эпиграфы отдельных глав «Пиковой дамы» мало способствуют подобной цели. Хотя они и находятся в некоей связи с действием той главы, которой они предпосланы, они вряд ли выполняют функцию указателей смысла. В качестве эпиграфов фигурируют: 1) «рукописная баллада» — как она названа в черновом автографе (834) — об игроках в фараон, повидимому принадлежащая самому Пушкину; 2) фривольный «светский разговор» на французском языке о свежести камеристок, услышанный Пушкиным от Дениса Давыдова; 3) два отрывка из «переписки», опять на французском языке, первый с жалобой на слишком большое количество слишком быстро написанных любовных писем, второй с выражением возмущения «человеком, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого»; 4) незасвидетельствованный отрывок из записок Сведенборга с пуантом, что слова привидения исчерпываются тривиальной мещанской формулой приветствия; 5) разговор между банкометом и знатным понтером о подобающей первому форме обращения к последнему.

В истории восприятия «Пиковой дамы» наблюдается тенденция толковать прозаические эпиграфы как модальные указатели прозаического, т. е. вполне нефантастического, смысла новеллы. Эта традиция восходит к В. Б. Шкловскому, по которому «подчеркнуто бытовые» эпиграфы «как бы снижают рассказ и делают его более бытовым».³² Еще недавно один из пушкинистов утверждал, будто почти все эпиграфы делают содержание данного эпизода тривиальным и что, например, банальность выдуманной цитаты из Сведенборга указывает на банальность сверхъестественного в современной Пушкину литературе, более того — что «поддельность» этой цитаты обращает внимание на «поддельность» фан-

³² Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937. С. 59.

тастического рассказа вообще.³³ (Если бы дело действительно обстояло так просто, непонятно, почему столько толкователей ломают голову над «Пиковой дамой» и ее эпитафиями.) Иначе решает «несоответствие» между эпитафиями и содержанием глав, ими предваряемых, М. Н. Виролайнен: «эпитафии „Пиковой дамы“ — это несостоятельные схемы, опрокидывающиеся самим содержанием повести».³⁴ Но можно ли только перенаправлять детерминацию?

Функция эпитафий, заключающаяся в предвосхищении чего-то существенного для следующего за ними рассказа, в «Пиковой даме» сохранена. Но не следует видеть в тривиальном содержании эпитафий указание на нефантастический характер рассказываемого. Прозаический эпитафий не просто предваряет в поэтике Пушкина прозаический мир. Пушкин нередко пользовался определенными приемами с целью уравновешения одной стихии стихией ей противоположной. Вводя, например, прозаические элементы в поэзию или поэтические в прозу, он не ослаблял жанровой основы, а делал ее таким образом более ощутимой. В качестве предвосхищения действует в эпитафиях «Пиковой дамы» не столько их содержательная, сколько жанровая характеристика. За исключением поддельной цитаты из Сведенборга, все эпитафии новеллы принадлежат к светской коммуникации на французском языке, к той речевой сфере, которая правит рассказываемой историей. Отрывки из переписок и светских разговоров предвосхищают прежде всего сюжетную и метатекстуальную роль тех дискурсов, к которым они сами относятся, т. е. дискурсов большого света.

³³ Doherty J. Fictional Paradigms in Pushkin's «Pikovaya dama» // Essays in Poetics. Vol. 17, 1. 1992. P. 61. Интересные сами по себе размышления автора об анекдоте Томского как тексте в тексте, страдают от того, что он слишком прямолинейно исходит из наличия в «Пиковой даме» только одной, нефантастической реальности, которую Германн воспринимает не так, как следовало бы. Такой рационализм мало подходит к плодотворной трактовке новеллы как «иронического, игривого текста», который, представляя собой гораздо больше, чем пародию фантастического рассказа, «равным образом осмеивает самого себя, наше восприятие и даже писание его Пушкиным» (p. 63).

³⁴ Виролайнен М. Н. Ирония в повести Пушкина «Пиковая дама» // Проблемы пушкиноведения. Сборник научных трудов. Л., 1975. С. 173.

Сюжетная роль дискурсов

Рассказываемые события приводятся в действие Томским, который рассказывает анекдот о тайне своей бабушки графини. Обратим внимание на прагматику этого рассказа. Анекдот Томского в беседе утомленных ночной игрой офицеров — превосходная степень удивительного. Услышав жалобу осторожно понтирующего и все-таки вечно проигрывающего Сурина и слова одного из гостей, указывающего на неиграющего игрока Гермманна, Томский старается перешеголять предыдущие парадоксы еще более удивительным парадоксом, т. е. историей о своей бабушке, которая не понтирует, чего он никак не может понять. Возбудив интерес усталых слушателей, Томский рассказывает свой анекдот так, что молодые игроки «удваивают» внимание (229), как подчеркивает рассказчик, употребляя выражение фараона. И дойдя в своем рассказе до тайны, открытой Сен-Жерменом, он усиливает напряжение, закуривая трубку.

Анекдот — это жанр, в котором важна не столько степень соответствия истине, сколько занимательность. Здесь действителен закон: «*se non è vero, è bene trovato*» («даже если и не правда, то хорошо выдуманно»). В анекдоте желательна крайняя четкость, и это обуславливает тенденцию к фиктивности. Насколько маловажна в анекдоте установка на содержание и какую роль играет самодовлеющая развлекаемость, явствует из окончания рассказа Томского. Посмотрев на часы, Томский прерывает рассказ о выигрыше Чаплицкого, и молодые люди допивают свои рюмки и разъезжаются. Желание получить дополнительные сведения о таинственных обстоятельствах рассказываемого нарушило бы законы жанра, к которому все слушатели, за исключением Гермманна, относятся не слишком серьезно.

Жанр анекдота встречается в новелле еще раз, и на этот раз подчеркивается другой из его признаков. Рассеянный Томский упоминает в беседе с бабушкой, что одна из ее ровесниц, о которой графиня говорит как о живой, умерла уже семь лет тому назад. С большим равнодушием принимая весть, которую до тех пор от нее таили, графиня начинает рассказывать анекдот о том, как царица приняла ее вместе с этой же подругой, когда они были пожалованы в фрейлины. В тексте сам этот анекдот не дается. Упоминается только, что графиня рассказывает его внуку «в сотый раз» (232). Анекдот — это жанр, предполагающий повторения. Возможность обновлять одно и то же событие в любой момент ли-

шает его установки на действительность, ослабляет его референтность, отгораживает его содержание от хода реальной жизни.

На анекдот Томского о тайне графини следует реакция слушателей. Один из гостей говорит «Случай!». Германн замечает: «Сказка!». Третий подхватывает: «Может статься, порошковые карты?» (229). Все три реакции имеют метатекстуальный характер. Случай и порошковые карты, часто употребляемые мотивировки в богатой литературе об игре в карты того времени, отрицают чудесное и исключают какую-либо тайну. Кто говорит «случай», объясняет счастье игрока капризом судьбы, произволом фортуны. Порошковые карты — это средство того, кто хочет «*corriger la fortune*». Но инженер Германн реагирует иначе: он не дает объяснения чуда, а называет жанр. Его ответ означает: анекдот Томского — это сказка и ничего больше. Этим же он категорически исключает релевантность анекдота для себя самого. Но между тем как на обоих «реалистов» анекдот очевидно не оказывает никакого действия, человек с техническим образованием очень взволнован услышанным.

Как это ни странно, тому, кого Томский называет «расчетливым» (227) и кто сам ссылается на «расчет» как одну из своих верных карт (235), идея приобрести богатство при помощи расчета, т. е. математического вычисления верных карт, даже и в голову не приходит. Литература того времени изобиловала игроками, стремящимися к счастью путем вычисления выигрышных чисел или карт.³⁵ В библиотеке Пушкина имелись книги по теории вероятности³⁶, применяемой игроками к азартной игре. Такая идея, вокруг которой кружилась фантазия многих игроков, Германну, повторяем, в голову не приходит.

Итак, «расчетливый» инженер доверяет не расчету, а чуду. Отмахиваясь от анекдота Томского как от сказки, он всё же полагается на логику сказки. Правда, он некоторое время сомневается, можно ли верить анекдоту, противопоставляя чуду свои «три верные карты» — «расчет, умеренность и трудолюбие» (235). Но как он осуществляет эти добродетели? «Расчетливым» Германн оказывается только в переносном, характерологическом значении этого слова. Над его «излишней бережливос-

³⁵ См. в этой связи историю игрока в «Голландском купце» («*Der holländische Jude*», русский перевод в «Сыне отечества» за 1825 год) К. Г. З. Гейна (К. G. S. Heun, известный под псевдонимом Heinrich Clauren), где математический расчет дает тройку и семерку как верные карты (см.: *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы». С. 187—189).

³⁶ См.: *Лотман Ю. М.* «Пиковая дама» и тема карт... С. 400.

тью» товарищи имеют причину посмеяться «редко» (235). С «умеренностью» противоборствует его «необузданное воображение». И о каком «трудолюбии» может идти речь, если он до пяти утра сидит с игроками и смотрит на их игру?

Формула, которой он обосновывает свое воздержание от игры — якобы его состояние не позволяет ему «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» (235), — также опровергается действительным его поведением. Германи живет «одним жалованьем», не касаясь процентов отцовского наследства, не говоря уже о капитале. Но, когда он в полночь ждет графиню, чтобы выведать ее тайну, его сердце бьется «ровно, как у человека, решившегося на что-нибудь опасное, но необходимое» (240). Следовательно, необходимым является для него не отцовский капитал, который он в первой игре ставит на одну карту, а тайна графини.

*

Представление о существовании трех верных карт формируется в «Пиковой даме» постепенно. Томский прямо не говорит о тайне *карт*. Связь тайны с тремя картами *подсказывается* Томским, но устанавливается его слушателями. Томский только замечает, что Сен-Жермен открыл молодой графине «тайну, за которую всякий из нас дорого бы дал...» (229).

Перед этим он представил своим слушателям обладателя этой тайны, известного авантюриста и алхимика, так, что должны возникнуть сомнения по отношению к этому лицу. О графе Сен-Жермене рассказывают «много чудесного». «Он выдавал себя за вечного жида, за изобретателя жизненного эликсира и философского камня, и прочая. Над ним смеялись, как над шарлатаном, а Казанова в своих Записках говорит, что он был шпион» (228). Томский характеризует таинственного героя своего анекдота сначала только косвенно, через слухи, задевающие его честь, ссылаясь на то, что всем известно («Вы слышали»; «Вы знаете» — 228). Давая оценку Сен-Жермена от своего собственного имени, Томский не поддерживает, но и не опровергает сомнения, возбужденные отрицательными слухами, — Сен-Жермен «имел почтенную наружность, и был в обществе человек очень любезный» (228). Здесь мы наблюдаем в маленьком масштабе присущее всей новелле смысловое движение — сначала чудесное подвергается сомнению, а затем это сомнение рассеивается, причем, что тоже характерно для этой светской повести, чудес-

ное оправдывается не с точки зрения истины, а по принципу «comme il faut» в большом свете.

Вернемся к возникновению тайны трех карт. Закурив трубку, Томский говорит, что его бабушка отыгралась совершенно, поставив три карты одну за другой. Даже теперь он эксплицитно не устанавливает причинной связи между тайной Сен-Жермена и выигрышем графини, а, скорее, смягчает ее перерывом своего рассказа. Первым эксплицирует такую связь Нарумов: «Как! [...] у тебя есть бабушка, которая угадывает три карты сряду, а ты до сих пор не перенял у ней ее кабалистики?» (229). А верными, т. е. выигрышными в любой ситуации, три карты становятся окончательно уже в воображении Германна:

«Анекдот о трех картах сильно подействовал на его воображение, и целую ночь не выходил из его головы. — Что, если, думал он на другой день вечером, бродя по Петербургу: что, если старая графиня откроет мне свою тайну! — или назначит мне эти три верные карты! Почему ж не попробовать своего счастья?..» (235).

*

Какое счастье Германн собирался попробовать? На первый взгляд кажется, что он имеет в виду счастье в игре. Но если он овладеет тремя верными картами, счастье в игре ему уже станет ненужным. Прежде всего Германн имеет в виду другое счастье, счастье в любви. Попробовать свое счастье — для Германна означает: «представиться ей [т. е. графине — *В. III.*], подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником» (235). Если он сам и сомневается в возможности исполнения этого плана, то отнюдь не оттого, что ему ясно, что восьмидесятилетняя старуха в любовницы не годится. Как будто награждая Германна за слепоту и поощряя его вожделения, старуха, сидящая в вольтеровых креслах как мертвая, обнаруживает удивительное оживление, увидев его в своей спальне: «Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться, глаза оживились» (241). Такая метаморфоза свидетельствует не столько о страхе, который в старухе вызывает незванный гость, сколько о возбуждении, которое бывшая «*Vénus moscovite*» все еще испытывает при виде «незнакомо́го мужчи́ны».³⁷ Не соответствующий возрасту туалет, который снимает графиня перед зер-

³⁷ «Неизъяснимое» изменение графини имеет, по всей очевидности, ту же причину, как и «трепет неизъяснимый» (234), который охватывает Лизавету Ивановну при виде стоящего у подъезда молодого инженера.

калом, как, впрочем, и ее ревнивость к прелестной воспитаннице, доказывает, что графиня все еще к обольщению готова, мало того — что слова об «ожидании жениха полунощного» можно понимать и в буквальном смысле. И то, что графиня при виде незаряженного (о чем она, конечно, не может знать) пистолета Германна показывает «во второй раз сильное чувство» (242)³⁸, не лишено некоторой двусмысленности.

Нет, Германн, в своей карточной мании умножающий возраст восьмидесятилетней еще на семь (!) лет, сомневается не в ее готовности к любви, а в осуществимости календарного плана: «...но на это все [т. е. на три фазы любовной интриги — *В. III.*] требуется время — а ей восемьдесят семь лет, — она может умереть через неделю, — через два дня!..» (235).

Возникает теперь вопрос о характере главного героя. В какой мере Германн поддается соблазнам богинь Венеры и Фортуны? Кто он, любовник, игрок? Текст соединяет, как было показано выше, признаки реалистичности и фантастичности, заставляя читателя постоянно колебаться между этими исключаящими друг друга мотивировочными системами. Таким образом, онтологическая характеристика текста отражает бинаризм фараона, где банкет раскладывает карты поочередно на правую и на левую сторону и где все участники смотрят попеременно направо и налево. Такое колебание мы обнаруживаем и в характеристике отношения Германна к любви и к игре.

С одной стороны, инженер кажется равнодушным к женским чарам («ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его» — 245). С другой стороны, мы видим признаки эротического интереса. Почему он, прежде чем войти в правую дверь, ведущую к графине, отворяет левую, зная, что она ведет в комнату бедной воспитанницы? Почему он смотрит на «узкую, витую лестницу», прежде чем возвращается и входит «в темный кабинет» (240)?³⁹ Возникают еще и другие вопросы — действительно ли для Германна графиня только орудие для его материальной цели? Не занимает ли его

³⁸ Впервые черты графини изобразили «сильное движение души» (241), когда Германн напомнил ей о Чаплицком.

³⁹ О возможных эротических побуждениях Германна см.: *Williams G.* 1) *The Obsessions and Madness of Germann in «Pikovaja dama»* // *Russian Literature*. Vol. 14. 1983. P. 383—396; 2) *Convention and Play in «Pikovaja dama»*. О витой лестнице как эротическом символе см.: *Debreczeny P.* *The Other Pushkin*. P. 238.

старуха, раздевание которой он так внимательно наблюдает⁴⁰, еще в другом плане?⁴¹ Если Германн рассматривал графиню исключительно как обладательницу тайны о трех картах, как следует понимать то, что он, после неудачного предприятия сходя по темной лестнице, думает, «волнуемый странными чувствованиями»:

«По этой самой лестнице [...] может быть лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час, в шитом кафтане, причесанный à l'oiseau royal, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой счастливец, давно уже истлевший в могиле, а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться...» (245).

Н. О. Лернер эти мысли, по его мнению, «психологически недопустимые» для Германна, приписывает автору.⁴² Германн мог в данном случае думать только о «невозвратной потере тайны» (245). Но мог ли Пушкин действительно допустить такой психологический ляпсус?

Для Германна старая графиня обладает, по всей очевидности, странной притягательной силой. Но, спрашивается, относится ли его увлечение к реальной женщине, которая в спальнной кофте и ночном чепце кажется ему «менее ужасна и безобразна» (240), чем в ее дневном наряде, или же к афродитической фигуре в анекдоте Томского. И если последнее правильно, трудно решить, обожает ли Германн в этой фигуре богиню любви и красоты или обладательницу тайны трех карт. Точно так же, как автор сопрягает реалистическую и фантастическую мотивировки, он характеризует отношение Германна к Венере противоречивыми признаками. С одной стороны, Германн использует дискурс любви как орудие для своих целей, с другой, он обнаруживает неутоленное эротическое вожделение.

Неоднозначным оказывается и отношение Германна к игре. С одной стороны, он входит в рассказ, уверяя, что «игра [его] занимает сильно» (227), и рассказчик подтверждает, что он «в душе игрок» (235), что он просиживает «целые ночи [...] за карточными столами, и след[ует] с

⁴⁰ Обнаруживается здесь интересная оппозиция мотивов — в Париже был свидетелем обнажения молодой графини отказывающийся от платежа муж, в Петербурге становится «свидетелем отвратительных таинств туалета» (240) старой графини жадный к деньгам Германн.

⁴¹ Об одержимости Германна «Vénus moscovite» см.: Williams G. The Obsessions and Madness of Germann in «Pikovaja dama».

⁴² Лернер Н. О. История «Пиковой дамы» // Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 144.

лихорадочным трепетом за различными оборотами игры» (235). (Следовательно, Германн вуаер не только у женщин, но и в игре.) С другой стороны, его сон обнаруживает, что в фараоне привлекает его не цекотание нервов, не вызов судьбе, не борьба со случаем, не страсть к азартной игре, а только выигрыш. Не будучи готовым примириться со случайностью игры и не будучи в состоянии наслаждаться ее процессом⁴³, Германн вполне полагается на оксиморон верных карт и, таким образом, принадлежит целиком ко второму из различаемых Э. Т. А. Гофманом в повести «Счастье игрока» разрядов игроков:

«Есть два рода игроков. Иным игра сама по себе, независимо от выигрыша, доставляет странное неизъяснимое наслаждение. Диковинное сплетение случайностей, сменяющих друг друга в причудливом хороводе, выступает здесь с особенной ясностью, указывая на вмешательство некой высшей силы, и это побуждает наш дух неудержимо стремиться в то темное царство, в ту кузницу Рока, где вершатся человеческие судьбы, дабы проникнуть в тайны его ремесла [...] Других привлекает только выигрыш, игра, как средство разбогатеть».⁴⁴

Третий мотив, оставленный нерешенным, это интерес Германна к тайне. Рассмотрим еще раз сопряжение тайны и карт в размышлении Германна: «...что, если старая графиня откроет мне свою тайну! — или назначит мне эти три верные карты!». Союз «или» указывает на то, что

⁴³ В дневнике А. Н. Вульфа записаны слова Пушкина: «Страсть к игре есть самая сильная из страстей» (А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М., 1985. С. 455). Друзья Пушкина свидетельствуют, что он сам мог поступать по примеру петербургской молодежи, «забывая балы для карт и предпочитая соблазны фараона обольщениям волокитства» (249). Об отношении Пушкина к карточной игре см.: *Парчевский Г. Ф.* Пушкин и карты. СПб, 1996.

⁴⁴ *Гофман Э. Т. А.* Избр. произв. В 3 т. Т. 2. М., 1962. С. 85—86. Подобные слова о столкновении игрока с «диковинными сплетениями и связями, сплетенными той таинственной силой, называемой случайностью» говорит в «Эликсире дьявола» князь Медарду-Леонарду (часть I, отд. 4). Даже если Пушкин и соглашается с определением Гофмана, то «Пиковая дама» представляет собой ироническую корректировку «Счастья игрока», где некий благородный Зигфрид «против правил хорошего тона» упорно воздерживается от фараона, предпочитая предаваться «игре фантазии» и писательству, и только для того, чтобы не прослыть скупцом, однажды понтирует, после чего он, будучи счастлив во всем, не перестает выигрывать. Успех Зигфрида вдохновил, как кажется, Германна мечтать о «беспрестанном выигрыше», но повесть Гофмана не оканчивается таким образом, что Германн мог бы извлечь из нее вдохновляющий пример. Очарованный все больше и больше не выигрышем, а игрой, вынужденный веровать в магическую силу, приближаясь поневоле к «краю гибели», Зигфрид знакомится с историей жизни разорившегося счастливица и больше не поддается «всем соблазнам обманчивого счастья игрока».

открытие тайны не идентично называнию трех верных карт. С позиции автора можно в этой дизъюнкции видеть намек, ставящий под вопрос проведенное слушателями анекдота отождествление тайны и карт. В сюжетном плане странная альтернатива дает нам знать, что Германну важно не открытие тайны, а приобретение трех карт. Мир чудесного ему безразличен. Не в фантастическое он хочет проникнуть, он заинтересован лишь в «фантастическом богатстве» (236).⁴⁵ Но вместе с тем рассказчик подчеркивает в Германне «сильные страсти и огненное воображение» (235), и отказ от расчета выявляет в нем некую слабость к чудесному.

Таким образом, отношение Германа к любви, к игре и к тайне внутренне противоречиво. Да и структура его характера вряд ли поддается однозначному определению. С одной стороны, Германн, «сын обрусевшего немца» (235), производит впечатление, будто живут, по словам Гете, «две души в его груди», и текст обнаруживает в нем иногда разлад в стиле Гофмана — между расчетом и воображением, холодностью и страстностью, твердостью и заблуждением. С другой стороны, характер Германа сводится к одной лишь прозаической черте, делающей его сравнимым с Жюльеном Сорелем из романа Стендаля «Красное и черное». Это жадность к деньгам, для достижения которых любовь, игра и тайна служат только средствами.⁴⁶ С одной стороны, Пушкин, иронически разоблачивший в «Выстреле» и в «Гробовщике» романтическую раздвоенность характера, второй болдинской осенью вряд ли мог бы всерьез допустить романтически-загадочный контраст внутри характера. С другой же стороны, честолюбивый мещанин, стремящийся в большой свет, был в это время уже слишком неоригинальным литературным типом, чтобы Германн с ним мог совершенно слиться. Итак, и в характерологии мы тоже наблюдаем нарративную реализацию бинарности кар-

⁴⁵ В слове «фантастический» скрещиваются два значения: 1) «созданный фантазией, не существующий в действительности», 2) «чрезвычайный». Германн превращает первое значение, которое актуально, когда он, проснувшись, вздыхает о потере своего «фантастического» (т. е. увиденного во сне) богатства, во второе значение, уже не связанное с онтологической оговоркой.

⁴⁶ Неопределенность и открытость для различных конкретизаций являются основными чертами характерологии в прозе Пушкина. Неопределенными были характеры и их мотивы уже в «Повестях Белкина». См.: *Маркович В. М.* «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 13. Л., 1989. С. 63—87; *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 17—21, 194—195.

точной игры. Колебание между двумя сторонами, двумя возможностями структуры характера соответствует движению игры фараона между правой и левой сторонами.

*

Ненадежный в своих немецких добродетелях, Германн превращает занимательный анекдот, воспринятый им как сказка, в надежную реальность. Нельзя его упрекать в том, что он верит в возможность чудесного. Ошибка Германна заключается, скорее, в том, что он недооценивает онтологическую индифферентность анекдота как жанра и что он возможное чудесное расценивает как несомненную реальность. Он верит не только в существование трех верных карт, но, будучи во власти «множества предрассудков», и в то, что «мертвая графиня [может] иметь вредное влияние на его жизнь» (246).

«Необузданное воображение» делает Германна даже писателем. Как автор любовных писем он нуждается в чужом языке только вначале. Он становится автором целого романа, составляя фиктивную любовную «интригу», которая его «занимает очень» (238). В спальне графини Германн выступает красноречивым соблазнителем. Сначала он умоляет старуху на языке сентиментальных и романтических дискурсов, взывая к ее «чувствам супруги, любовницы, матери» (241), потом прибегает к литературному мотиву «дьявольского договора», и наконец, переключившись на язык религии, обещает ей, что не только он, но и его дети, внуки и правнуки «благословят [ее] память и будут [ее] чтить как святыню» (242). Видение, в котором графиня открывает ему свою тайну, свидетельствует опять о сильном воображении героя, и только одна деталь, прозаическое шарканье призрака туфлями, обнаруживает у героя некую неуверенность стиля. Таким образом, инженер Германн все более и более становится писателем-фантастом. Он даже записывает свое видение и предстает как пишущий духовидец, второй Сведенборг, карьеру которого он как бы повторяет. Сведенборг начал как естествоиспытатель, был военным инженером и стал видящим духов мистиком.⁴⁷

⁴⁷ См.: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 29. СПб., 1900. С. 75—80. Для пушкинского времени легендарный Сведенборг был толкователем снов и видений, специалистом по карточной игре, героем гадательных книг и даже их автором (см.: Шарыгин Д. М. Вокруг «Пиковой дамы». 2. Эпиграф к главе V // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 131—138). К. Р. Зигстед, не называя источника, рассказывает анекдот о посещении Сведенборга покойной родствен-

Новелла «Пиковая дама» не только демонстрирует «пагубные последствия», когда возможному чудесному навязываются безусловность и безоговорочность научно-технического мышления, она также показывает, насколько могут стать опасными жанры и дискурсы, если не учитывать их модальности и законов их действия. Германн делает из анекдота сказку, превращает ее в реальность, но пренебрегает логикой и распределением ролей в этом жанре.⁴⁸ Ему надо было бы учесть, что в сказке наказывается жадность и что даже положительным героям приходится преодолевать злую волю отрицательных актантов. Если он называет живую, но молчаливую графиню «старой ведьмой» (242), как же может он рассчитывать на то, что тайна, доверенная ему ее призраком, сделает его счастливым?

На другое, весьма прямое предостережение Германн также не обращает внимания. Живая графиня, принужденная им выдать свою тайну, говорит ему единственные и последние свои слова: «Это была шутка, клянусь вам! это была шутка!» (241). После слов «случай», «сказка», «порошковые карты» — это четвертое и несомненно самое убедительное объяснение анекдота Томского. Не должна ли была тайна трех карт в большом свете скрыть другую тайну, а именно любовную связь графини с Сен-Жерменом? Такая связь по крайней мере подсказывается симметрией действий. Муж, против своего обыкновения взбунтовавшись, начисто отказал раздевающейся в это время графине заплатить ее проигрыш. Графиня дала ему пощечину и легла спать одна. Разве не могла щедрость Сен-Жермена, к помощи которого графиня прибегает, вызвать противоположную реакцию «московской Венеры»?

То, что тайна трех карт не что иное, как шутка, кажется несовместимым с тем фактом, что графиня называет их Чаплицкому. Но имеются два фактора, смягчающих или даже снимающих очевидное противоречие. Во-первых, и в этом случае тайна трех карт могла заместить тайну

ницей, бывшей светской красавицей и богатой вдовой, особой хитрой, властной и эгоистичной: «Сведенборг говорит, что он беседовал с ней через три дня после того, как она умерла, и что она его глазами наблюдала собственные похороны» (*Sigestedt C. R. The Swedenborg Epic. The Life and Works of Emanuel Swedenborg. London, 1981. P. 256*). Этот анекдот, по всей очевидности, лежит в основе как эпиграфа пятой главы, так и видения Германна.

⁴⁸ О сюжетных структурах волшебной сказки в «Пиковой даме» см.: Петрунина Н. Н. 1) Пушкин и традиция волшебносказочного повествования: К поэтике «Пиковой дамы» // Русская литература. Т. 23. 1980. С. 30—50; 2) Проза Пушкина: Пути эволюции. Л., 1987. С. 229—240.

другого рода. Что побудило графиню, «которая была всегда строгая к шалостям молодых людей» (229), «как-то сжалиться» над Чаплицким, проигравшим около трехсот тысяч? Какими, если не эротическими мотивами, можно объяснить это «как-то»?⁴⁹ Во-вторых, жанр и его нарративный контекст бросают тень на правдоподобность эпизода с Чаплицким. Между тем как Томский рассказывает о выигрыше бабушки, не ссылаясь на источники и свидетелей, история о выигрыше Чаплицкого принадлежит дяде Томского, графу Ивану Ильичу. Читателю ничего о дяде не сообщается, кроме того, что тот считает нужным «уверить» слушателей «честью» (229) в истинности случившегося. Кроме того, история о выигрыше Чаплицкого вплоть до отдельных деталей слишком уж похожа на историю о выигрыше графини, чтобы было исключено дублирование первого эпизода вторым или подражание того и другого эпизода общему образцу историй о сказочном счастье игроков.

Все названные аргументы, казалось бы, подтверждают правдивость графини, говорящей о шутке, и ставят существование тайны трех верных карт под сомнение. Но, с другой стороны, нельзя не заметить мотивов, отрицающих правдивость графини и тем самым свидетельствующих в пользу реальности чудесного. К ним принадлежит упоминание о другом жанре бытового рассказа. Когда молодая графиня появляется в Версале, не оплатив своего предыдущего карточного долга, она «в оправдание [сплетает] маленькую историю» (229). Это указывает, во-первых, на то, что она в случае надобности всегда находит отговорку (что релятивизирует ее ссылку на «шутку»), во-вторых, на то, что она от Сен-Жермена не получила денег.

⁴⁹ Разрешение тайны как чистой мистификации, долженствующей скрыть, что Сен-Жермен оплачивает карточный долг молодой графини, а стареющая графиня долг молодого Чаплицкого за эротическую любезность, проводится радикально и безоговорочно некоторыми исследователями; см. прежде всего: Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 97—112; Labriolle F. de Le «Secret des trois cartes» dans la «Dame de Pique», de Pushkin // Canadian Slavonic Papers. Vol. 11. 1969. P. 261—271. В таком рационалистическом ракурсе выигрыши графини и Чаплицкого оказываются ничем иным, как вымыслом, и в том, что в трех играх Германа действительно выпадают три верные карты, можно увидеть только слепой случай. Для Гершензона в «галлюцинации» Германа «нет и тени фантастики» (с. 101), и для Лабриолл во всей новелле «нет и тени магического элемента» (с. 270). Не то чтобы аргументы, выдвинутые в пользу мистификации, были сами по себе малоубедительны — наоборот, но каждому отдельному аргументу в пользу исключительно психологического прочтения можно противопоставить аргумент в пользу фантастики.

Но на вопрос, в чем точно состоит тайна, ответа не дает ни анекдот Томского, ни новелла Пушкина. Таким образом, новелла заставляет нас колебаться между магическим «за» и реалистическим «против», или, говоря на языке фараона, между правой и левой сторонами, на которые банкومت Пушкин кладет свои карты перед читателем. Однако сорвать банк автора, т. е. вырвать у новеллы ее окончательный смысл нам, жадным понтерам, вряд ли удастся.

*

Говоря о шутке, графиня упоминает игривый жанр светской коммуникации, вполне соответствующий жанру анекдота. То, что анекдот Томского и шутка графини по содержанию противоречат друг другу, в речевой сфере светского общения большой роли не играет. Маленькая история, сплетенная графиней в Версале, и слухи о Германне как о побочном ее сыне, распространенные «близким родственником покойницы», также указывают лишний раз на неопределенную референтность светской коммуникации. Но такая относительность, несущественность обозначаемой реальности чужда разночинцу Германну. Инженер настолько уже убежден в несомненной реальности чудесного, что не допускает возможности отрицания магии: «Этим нечего шутить» (241).

Германн настолько сосредоточивается на референтности дискурсов, что пренебрегает их модальностью и их прагматикой. Именно в этом смысле следует понимать слова рассказчика, что «две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе», что «тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи» (249). В этом же заключается тонкая месть графини. Называя Германну три верные карты, мертвая графиня побуждает его к исключительной сосредоточенности на референтности ее слов. Такой дар является типичным мотивом сказки — это дар, который, если его неправильно употребить, приводит не к счастью, а к гибели. Германн употребляет дар графини не так, как следует, потому что он овеществляет коммуникат, пренебрегая прагматикой, т. е. не думая ни о дарителе, ни о ситуации.

В связи с прагматикой новеллы следует учесть, что роковой для Гермманна анекдот рассказывает не кто иной, как Томский, побуждаемый общей потребностью в развлечении и своим желанием превзойти приве-

денные в беседе парадоксы. Томский, сам того не подозревая, становится для инженера, и только для него, соблазнителем и искусителем.⁵⁰

М. Гершензон нашел в рассказе Томского «художественную ошибку» в мотивировке: «рассказ Томского о бабушке по деталям превосходит, но именно как рассказ Томского он не может быть оправдан».⁵¹ Однако Пушкину, пожалуй, важно было дать Томскому характеристику опытного рассказчика, владеющего всеми жанрами *de la causerie du beau monde*. Вспомним, как драматургически искусно Томский пользуется закуриванием трубки. Менее искусному рассказчику и не удалось бы пленить уставших от ночного фараона игроков своим повествованием. «Проще, грубее» — как того требует Гершензон⁵² — Томский не должен был рассказывать уже потому, что его анекдот за шестьдесят лет существования во всех своих нарративных поворотах и деталях успел так оформиться, что для его репродукции не нужно большого искусства. Не автор выступает на месте рассказчика (так характеризует вслед за Гершензоном господствующую здесь нарративную точку зрения С. Г. Бочаров⁵³), а — если варьировать известное выражение Томаса Манна — «дух анекдота».

Томский вообще является агентом литературы и текстов. Анекдотом про свсю бабушку он соблазняет Германна. Графиню он снабжает романами. И для Лизаветы Ивановны Томский выполняет функцию искусителя. На балу Томский оказывает особенное внимание воспитаннице бабушки лишь потому, что мстит молодой княжне Полине, которая на этот раз кокетничает не с ним. Его жанр — шутка. Он шутит над страстием Лизаветы Ивановны к инженерам, и некоторые из его шуток так удачно направлены, что бедная девушка думает, что ее тайна ему известна. В своем злобном настроении Томский «набрасывает портрет» Германна, намекая на модную литературу:

⁵⁰ О роли Томского как «искусителя» и «мелкого беса» см.: Burgin D. L. The Mystery of «Pikovaja dama»: A New Interpretation // Mnemozina. Festschrift V. Setchka-rev. Ed. J. T. Baer, N. W. Ingham. München, 1974. S. 46—56; Žekulin G. And in Conclusion, Who Is Tomsky? (Rereading «The Queen of Spades») // Zapiski ruskoj akademičeskoj gruppy v SŠA. Vol. 20. New York, 1987. P. 71—79.

⁵¹ Гершензон М. Мудрость Пушкина. С. 111.

⁵² Там же.

⁵³ Бочаров С. Г. «Пиковая дама». С. 186—206.

«Этот Германн [...] лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния. Как вы побледили!...» (244).

Рассказчик смягчает ужасное значение этих слов указанием на жанр: «Слова Томского были не что иное, как мазурочная болтовня» (244). Мазурочная болтовня — это тоже жанр светской коммуникации. А этот жанр так определяется прагматикой и имеет такую слабую установку на референтность, что Лизавете Ивановне после возвращения Томского на свое место не удастся «возобновить прерванный разговор», который «становился мучительно любопытен» для нее (244), ибо мазурка к тому времени кончилась и графиня уезжает.⁵⁴

Портрет, набросанный Томским, потому глубоко запечатлевается в душе Лизаветы Ивановны, что он сходится, как подчеркивает рассказчик, «с изображением, составленным ею самою» (244). А «изображение» это является продуктом литературы. Лизавета Ивановна, хотя и не знает немецкого романа, откуда Германн списал свое первое любовное письмо, оказывается все-таки знатоком европейского готического и неистового романа. В своем пристрастии к этому жанру, с которым она как чтица графини должна быть хорошо знакома, Лизавета Ивановна увлечена совсем не оригинальным типом героя: «благодаря новейшим романам, это уже пошлое лицо пугало и пленяло ее воображение» (244).

Итак, «ветренный» Томский, прозаично-таинственная центральная фигура новеллы, играет роль агента жанров и дискурсов, но сам не находится во власти их фикции. Поэтому он, упомянутый в эпилоге после Германна и Лизаветы Ивановны, замыкает новеллу как самый счастливый из ее персонажей.⁵⁵ Князь Павел Томский, виновник всех заблуждений, произведен в ротмистры и женится на той самой княжне Полине, холодность которой на балу вызвала его на роковую для Лизаветы Ивановны мазурочную болтовню.

Примирение *Paul et Pauline*, т. е. двух полов и половинок, осуществляется по законам азартной игры и механики танца. Их счастье основывается на преимуществах игорного дома и бального зала. Полина — одна

⁵⁴ Слова Томского, характеризующие Германна как расчетливого немца («вот и все!» — 227), были также продиктованы ситуацией. Нетерпеливый Томский хотел рассказать свой анекдот, чтобы он вызвал большее удивление, чем парадокс не играющего игрока.

⁵⁵ Об эпилоге и роли в нем Томского см.: *Shaw J. Th. The «Conclusion» of the «Queen of Spades»*. P. 142.

из трех дам, которые на балу подходят к Томскому с условным вопросом «*oublié ou regret*» (244). Своим ответом Томский должен выбрать дам на танец. В данном случае выигрыш падает, возможно не совсем случайно, на Полину. Томский выбирает ее как карту в игре. В тексте сказано: «Дама, выбранная Томским, была сама княжна ***» (244). Все остальное — дело двух круговых движений: «Она успела с ним изъясниться, обежав лишний круг и лишний раз повертевшись перед своим стулом». Этот образ двух кругов, большого и маленького, вызывающий представление о циферблате, обнаруживает часовой механизм светского мира.⁵⁶

Paul et Pauline, расчетливый молодой человек и наглая, холодная невеста, — это типичные представители большого света, о которых говорит рассказчик, описывая не удостоенную вниманием Лизавету Ивановну.⁵⁷ В связи *Paul et Pauline* торжествует *beau monde*, собирающийся в великолепных комнатах Чекалинского. Генералы и тайные советники, играющие в вист, молодые офицеры, развалившиеся на шгофных диванах, кушающие мороженое и курящие трубки, все заполняют гостиную и обступают удалого понтера при его третьей игре.

Свет — это та речевая сфера, характерными жанрами которой являются анекдот, шутка, сплетенная маленькая история, тайна и мазурочная болтовня, т. е. те жанры, которые оказываются роковыми для новых героев, одаренных сильным воображением.

⁵⁶ Механизм примирения напоминает механику автоматов в произведениях Гофмана, обнажающих пустоту условного общественного существования, см. повести «Автомат» («*Die Automate*», 1814), «Песочный человек» и подражающую «Песочному человеку» повесть А. А. Перовского-Погорельского «Пагубные последствия необузданного воображения» (см. прим. 29). Танец княжны Полины заставляет вспомнить о механических танцах кукол-автоматов Олимпии («Песочный человек») и Аделины («Пагубные последствия»). За повестью Погорельского следует в обрамляющем диалоге двойников замечание, которое могло побудить Пушкина к созданию кукольнообразной фигуры княжны Полины: «Есть ли какое-нибудь в том правдоподобие, чтоб человек влюбился в куклу? [...] Взгляните на свет: сколько встретите вы кукол обоего пола, которые совершенно ничего иного не делают и делать не умеют, как только гуляют по улицам, пляшут на балах, приседают и улыбаются. Несмотря на то, частехонько в них влюбляются и даже иногда предпочитают их людям, несравненно достойнейшим!» (Погорельский А. Двойник. Монастырка. М., 1960. С. 84).

⁵⁷ На это тождество указал *Shaw J. Th.* The «Conclusion» of the «Queen of Spades». P. 146.

*

Господство света связывает эпохи. «Пиковая дама», может быть, развешивает, как было не раз указано, маленькую философию истории.⁵⁸ Однако 1770-е и 1830-е годы не только образуют тот контраст, который неоднократно подчеркивался в процессе толковании этой новеллы. В сопоставлении эпох выявляется прежде всего их сходство. Оппозиция магии и технического прогресса, подсказываемая противопоставлением времен, при ближайшем рассмотрении смягчается. Германн становится эквивалентом Сведенборга. В той и другой эпохе увлеченность техникой сопряжена с соблазном чудесным. Теснее всего эпохи связаны фараоном, начинающим и кончающим как анекдот Томского, так и новеллу Пушкина. Игра релятивизирует все контрасты между эпохами, снимая движение времени. Недаром после крушения Германна игра продолжается: «Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом» (252).

Особое значение в «Пиковой даме» имеет восприятие героями времени. Германн, опасющийся за жизнь престарелой обладательницы тайны, остро ощущает, как проходят дни, часы, четверти, но не обращает внимание на прошедшие годы и десятилетия. Ориентация персонажей во времени создает странную эквивалентность между графиней и Германном. Графиня сохраняет «все привычки своей молодости, строго след[ует] модам семидесятых годов, и одева[ется] так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад» (231). Сосредоточенность на прошлом и невнимание к настоящему характеризуют и Германна. Он хочет стать вторым Чаплицким, и его очаровывает эпоха молодости графини: он внимательно рассматривает собранные в спальне графини предметы, художественные произведения и дамские игрушки, «изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом» (240). Подробное описание графининой спальни не является «серьезным художественным промахом», как считал Гершензон⁵⁹, и перечисление изобретений из парижских времен графини оправдано не только «привычным инженерным взглядом» Германна, о чем пишет М. П. Алексеев, защищая Пушкина от «неспра-

⁵⁸ См., например: *Emerson C.* «The Queen of Spades» and the Open End // *Puškin Today*. Ed. D. Bethea. Bloomington, 1993. P. 31—37.

⁵⁹ *Гершензон М.* Мудрость Пушкина. С. 111.

ведливого» вывода Гершензона.⁶⁰ Изобретения Гальвани и Месмера не были для пушкинской поры несомненными научными фактами, а были овеяны ореолом таинственности, магии и шарлатанства.⁶¹ Между алхимиком Сен-Жерменом и основателями точных наук, какими позднее были признаны Гальвани и Месмер, тогда не было большой разницы. Внимательный взгляд Германна на детали спальни свидетельствует не столько об инженерной специальности героя, сколько о его слабости к чудесному времени молодой графини, безразлично, основывается ли эта слабость на тайном тяготении к сверхъестественному или просто на жажде денег.

За упоминанием Месмерова магнетизма скрывается, скорее всего, аллюзия. Магнетизм австрийского врача Франца Месмера был ранней формой гипноза, известной и использовавшейся в России с конца XVIII века.⁶² Не указывает ли автор на то, что Германн, часами пристально, не отрываясь смотрящий в окно Лизаветы Ивановны, своими черными глазами магнетизирующий девушку, в свою очередь загипнотизирован анекдотом Томского? Подобно клиентам Месмера, находящимся под воздействием магнетизма, Германн оказывается в плену анекдота и его тайны. На это указывает и другой словесный мотив — второй смысл слова «кабалистика», которое употребляется Нарумовым. Германн попадает в «кабалу» анекдота и тайны.⁶³

Сверхъестественное в «Пиковой даме» не разрешается, а сохраняется в статусе возможного. Ненадежная тайна трех верных карт, на которую Германн полагается, несомненно действует. Свою несостоятельность обнаруживает не тайна, а игрок. Его неудача имеет характер

⁶⁰ Алексеев М. П. Пушкин и наука его времени: Разыскания и этюды // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 1. М.; Л., 1956. С. 80, 82.

⁶¹ См.: *Debreczeny P.* The Other Pushkin. P. 323.

⁶² Ср. упоминание магнетизма в оде Г. Р. Державина «На счастье» (1789), где говорится о том, что счастье «магнизирует» девиц и дам, варит из камней золото, играет «в шашки, то в картеж» и является таким прихотливым, как «легкий шар Монгольфьера», который упадет куда случится (*Державин Г. Р.* Сочинения. Л., 1987. С. 90—96; о названных мотивах см.: Алексеев М. П. Пушкин и наука его времени. С. 82). Магнетизм фигурирует как дьявольский гипноз в повестях Гофмана «Магнетизер» («*Der Magnetiseur*», 1813, русский перевод 1827) и «Таинственный гость» («*Der unheimliche Gast*», русский перевод 1831), и во фрагменте А. А. Перовского-Погорельского «Магнетизер», напечатанном в 1830 году в «Литературной газете».

⁶³ На двойной смысл слова «кабалистика» указал Г. Уильямс (*Williams G.* *Convention and Play in "Pikovaja dama"*. P. 53—54), не обратив, однако, внимания на порабощающее действие тайны.

оплошности, вызываемой, как ему кажется, мертвой графиней. После того как «мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» — так, по крайней мере, ему показалось, — Германн «оступается» и падает навзничь об землю (247).⁶⁴ После того как Германн «обдернулся», ему снова кажется, что пиковая дама, которую он по ошибке поставил вместо туза, прищуривается и усмехается (251).

*

В «Пиковой даме», где скрещиваются разные дискурсы эпохи, повествуется о создании и о восприятии текстов. Новелла учит: у каждого дискурса и каждого жанра, будь то анекдот, сказка, шутка или надгробное слово, есть своя семантика, своя онтология, своя фикция. *La causerie du beau monde* с ее редуцированной референтностью и ненадежной истинностью не поддается прямому применению к реальности. У каждого жанра, как бы фантастично ни было его содержание, есть свои законы, которые следует учитывать. А Германн этих законов не учитывает. Гадание, магия, кабалистика и волшебство, с которыми, быть может, ловко обращается *Saint-Germain*, имя которого уже указывает на сверхъестественное, не подчиняются «непреклонности желаний» инженера Германна. Наказывается герой за его неправильное обращение с волшебными дискурсами именно тем, что их магия подтверждается.

В нарративном мире резко ощущающего жанровость Пушкина превращение литературы в жизнь, как правило, губит героев. Это пришлось испытать трагическим героям «Повестей Белкина», Владимиру, Сильвио и Самсону Вырину, постаравшимся устроить свою прозаичную жизнь по литературным образцам. И герои «Пиковой дамы» наказаны не за нарушение нравов, а за неправильное отношение к текстам. Лизавете Ивановне приходится определенное время страдать, потому что она, влюбленная в пошлого уже героя готического романа, проявляет плохой литературный вкус. Германн же погибает оттого, что ему не хватает ощущения жанра.

Гибель героя, загипнотизированного анекдотом как Месмеровым магнетизмом, можно осмысливать как метатекстуальное предупреждение в адрес читателя: Кто пытается разрешить онтологическую двузнач-

⁶⁴ Случайное, казалось бы, совпадение, что «в то же время», когда поднимают грянувшегося об землю Германна, выносят Лизавету Ивановну в обмороке на паперть, для современников Пушкина свидетельствовало о магнетической связи («гарпорт») между этими героями.

ность «Пиковой дамы», ее колебание между противоположными полюсами онтологии и характерологии в пользу однозначного, окончательного смысла, тот реагирует на новеллу Пушкина так же неадекватно, как Германн на анекдот Томского. Не лишен высшей металитературной справедливости исход повести: тот, кто не хотел признавать двусмысленности анекдота, настаивая на его однозначной, безусловной и безоговорочной референтности, обречен бесконечно повторять на языке фараона две альтернативные, исключаяющие друг друга возможности: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!...».

Приложение

Сен-Жермен, Казанова, Томский, Пушкин — маги рассказывания*

В метатекстуальной новелле «Пиковая дама» следует обратить внимание на цепь чудесных рассказчиков, которую можно проследить в тексте, и на метанарративные мотивы, которые в этой цепи обнаруживаются.

Чудесное выступает впервые в анекдоте Томского, а там оно берет свое начало с Сен-Жермена. Граф Сен-Жермен, историческая фигура, был авантюристом и алхимиком. С 1750 г. он под разными именами появлялся при европейских дворах, между прочим и при дворе Людовика XV, где его поддерживала стареющая маркиза де Помпадур, с тем чтобы он своими алхимическими опытами развлекал уставшего от исполнения всяческих обязанностей и вечно скучающего короля. О Сен-Жермене ходили по всей Европе разные слухи, которые делали его воплощением многих тайных учений и искусств XVIII века. Наряду с названными Томским чертами ему приписывали и искусство гадания, кабалистику и масонство.⁶⁵ К противоречивым легендам, создаваемым вокруг него, принадлежит засвидетельствованная хотя и сомнительными источниками история о его активном участии в русском государственном перевороте 1762 года на стороне Екатерины.⁶⁶ Трудно судить о том, предпола-

* Настоящее приложение является сокращенным вариантом статьи с тем же заглавием в журнале: *Die Welt der Slaven*. Bd. 43. 1998. S. 153—160.

⁶⁵ О подробностях жизни Сен-Жермена и о легендах вокруг него см.: *Der Graf von St.-Germain // Geheime Geschichten und rätselhafte Menschen. Sammlung verborgener oder vergessener Merkwürdigkeiten*. Ed. F. Bülow. Bd. 1. Leipzig, 1850, 1863. S. 340—349; *Der Graf von Saint-Germain. Das Leben eines Alchimisten nach größtenteils unveröffentlichten Urkunden*. Herausgegeben und eingeleitet von G. B. Volz. Dresden, 1923; *Langeveld L. A. Der Graf von Saint Germain. Der abenteuerliche Fürstenerzieher des 18. Jahrhunderts*. Berlin; Haag, 1930. 2. Aufl.: Höhr-Grenzhausen, Saint Germain-Starczewski Verlag (!), 1993; *Tetzlaff I. Unter den Flügeln des Phönix. Der Graf von Saint-Germain: Aussagen — Meinungen — Überlieferungen*. Marschalkenzimmern, 1978, 1992; *ее же*. *Der Graf von Saint Germain. Licht in der Finsternis*. Stuttgart, 1980.

⁶⁶ О знакомстве Сен-Жермена с княжной Анхальт-Цербстской и о его пребывании в России см.: *Langeveld L. A. Der Graf von Saint Germain*. Kap.: «*Odar, Thronrevolutionär Petersburg 1762*». S. 104—131; *Tetzlaff I. Unter den Flügeln des Phönix*. S. 56—62. Критически обсуждает легенду об участии Сен-Жермена в событиях 1762 г.

гал ли Пушкин участие Сен-Жермена в российском перевороте. Примечательно, однако, что в «Пиковой даме» пребывание Сен-Жермена в Париже имеет место в семидесятые годы, т. е. как раз в то время, когда исторический прототип давно уже покинул Францию и жил, если верить легенде, в России. Кроется ли за этой очевидной исторической ошибкой всегда точного Пушкина политический намек на российские события?⁶⁷

С Сен-Жерменом ассоциировался у современников Пушкина и другой авантюрист XVIII века — Джузеппе Бальзамо, называвший себя разными именами, но известный под именем Графа Александра Калиостро (1743—1795). Калиостро был мистик, чародей-шарлатан, утверждавший, как и Сен-Жермен, что он владеет философским камнем. Он пленил Екатерину II и ее двор и слыл учеником Сен-Жермена. Как и Сен-Жермен, Калиостро пользовался в Париже славой великого мага. В «*Mémoires authentiques pour servir à l'histoire du Comte de Cagliostro, par M. de Beaum...*» (Paris, 1785) рассказывается о визите супругов Калиостро к Сен-Жермену. Но эти воспоминания — сатирическая фальсификация.⁶⁸ Тем не менее, после них утвердилась некая связь между двумя знаменитыми авантюристами. Однако скрытое присутствие Калиостро в тексте основано также на явной эквивалентности — с пушкинским Сен-Жерменом Калиостро сближает специфический и релевантный для «Пиковой дамы» мотив, а именно — искусство угадывания чисел. Сен-Жермен предсказывает, если верить анекдоту Томского или, вернее, следовать его восприятию слушателями, три карты фараона. В упомянутом жизнеописании Калиостро имеется рассказ о том, как он безошибочно предсказал пять «номеров» для лотерейной игры.⁶⁹ Этот рассказ Л. П. Гроссман даже считает основой рассказа о тайне графини: «Из этого зерна пустила, видимо, свои ростки пушкинская новелла»⁷⁰. Калиостро жил отчасти на деньги, заработанные тем, что он посредством

Г. Б. Фольц, указывая на то, что Сен-Жермен к этому времени жил в Нидерландах, а на территорию России вступил значительно позже (*Volz G. B. Einleitung // Der Graf von Saint-Germain. Ed. G. B. Volz. S. 20—23*).

⁶⁷ Можно конечно и спросить, не является ли парижская *Vénus moscovite* эквивалентом петербургской императрицы.

⁶⁸ Их автор — J. P. L. de la Roche de Maire, Marquis des Luchet. См.: *Der Graf von Saint-Germain. Ed. G. B. Volz. S. 100—109*.

⁶⁹ См.: Гроссман Л. П. Этюды о Пушкине. Пг., 1923. С. 68. Данные Гроссмана уточняются в статье: *Rosen N. The Magic Cards in «The Queen of Spades» // Slavic and East European Journal. Vol. 19. 1975. P. 271. Note 8.*

⁷⁰ Гроссман Л. П. Этюды о Пушкине. С. 68.

кабалистического расчета предсказывал для других выигрышные «нумера» для лотереи.⁷¹ Знал ли Пушкин фальсифицированные «Mémoires» или другие источники, решить трудно, но во всяком случае, ввиду высокого интереса в пушкинские времена к мемуарной литературе, тем более к мемуарам знаменитых авантюристов, можно исходить из того, что для автора и его современников связь между этими шарлатанами была очевидна. Само собой разумеется, ассоциация с Калиостро, преследовавшимся как маг-обманщик, не раз наказанным и проводившим конец жизни (1789—1795) в крепости, правдивость Сен-Жермена не повышает.

Мотив отгадывания выигрышных карт связывает с загадочными персонажами новеллы еще одну личность эпохи, которая эксплицитно обозначается в другом месте текста. Это Эмануэль Сведенборг (1688—1772), которому приписан тривиальный по своему содержанию эпиграф пятой главы. Сведенборг, окруженный в пушкинское время множеством чудесных легенд⁷², вплетен в канву сюжета тем, что он послужил образцом как для Сен-Жермена, так и для Германа: Во-первых — исторический Сен-Жермен продолжал кристаллографические исследования Сведенборга.⁷³ Во-вторых — пушкинский Сен-Жермен имеет способность предсказать, как заставляет полагать Томский, выигрышные карты подобно фиктивному Сведенборгу, фигуре романа «Арвед Гюлленшэрна».⁷⁴ В-третьих — Германин, записывающий свое видение мертвой графини предстает, как мы видели, как второй Сведенборг.⁷⁵

⁷¹ Cagliostro // *Geheime Geschichten und rätselhafte Menschen. Sammlung verborgener oder vergessener Merkwürdigkeiten*. Ed. F. Bülow. Bd. 1. Leipzig, 1850, 1863. S. 316. Эта статья основывается на разных источниках, между прочими — и на «Compendio della vita e delle geste di Giuseppe Balsamo, denominato il Conte Cagliostro». Roma, 1791. Немецкий перевод: Zürich, 1791. О предсказании Калиостро четырех «нумеров» для лотереи повествует: Кузмин М. К. Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро. Пг., 1919. Репринт: М., 1991. С. 67.

⁷² См. выше, прим. 47.

⁷³ См.: *Tetzlaff I. Unter den Flügeln des Phönix. Der Graf von Saint-Germain*. S. 77. Этот факт, должно быть, был известен Пушкину.

⁷⁴ См. выше, прим. 22. — О том, что почтенный Сведенборг как легендарная фигура ассоциировался у современников Пушкина с такими авантюристами, как Калиостро, свидетельствует, например, заглавие книги «Калиостро, или Гадание по картам. Новый и совершенно неизвестный способ гадания, вполне удовлетворяющий желания загадывающих особ, одобрен знаменитыми гадателями Ленорманом и Сведенборгом» (М., 1843) — цит. по: Шарыпкин Д. М. Вокруг «Пиковой дамы». С. 135. Прим. 41.

⁷⁵ См. выше, стр. 126.

Представляя своим слушателям сомнительного Сен-Жермена, Томский ссылается не на кого иного, как на самого знаменитого авантюриста XVIII века, Джованни (Жака) Джакомо Казанову де СENGальта (1725-1798), мемуарами которого зачитывались современники Пушкина.⁷⁶ В библиотеке Пушкина сохранилось 10 томов издания «Мемуаров» Казановы: *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt, écrits par lui-même. Edition originale, la seule complète. Bruxelles, 1833.*⁷⁷ Все полностью разрезаны. Пушкин купил их весной-осенью 1833 г. в книжном магазине Беллизара.⁷⁸

Томский черпает из Казановы только отрицательную характеристику Сен-Жермена: «Казанова в своих Записках говорит, что он был шпион». Но желание поколебать репутацию Сен-Жермена — это, как мы убедились, характерная черта двустороннего отношения к этому авантюристу Томского. Если присмотреться к соответствующим словам в оригинале, то видно, что Казанова ничуть не называет Сен-Жермена шпионом:

«Le duc de Choiseul avait fait semblant de disgracier St-Germain en France, pour l'avoir à Londres en qualité d'espion» (II, 700).⁷⁹

⁷⁶ См.: Рейсер С. А. Пушкин и мемуары Казановы // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979. С. 127.

⁷⁷ См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. СПб., 1910. С. 185. После первого, немецкого издания (*Aus den Memoiren des Venetianers Jacques Casanova de Seingalt, oder sein Leben, wie er es zu Dux in Böhmen niederschrieb. Bearbeitet von W. v. Schütz. 12 Bde. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1822—1828*) и обратного перевода с немецкого на французский (*Mémoires du Vénitien Jacques Casanova de Seingalt. 14 tt. Paris: Toumarchon-Molin, 1825—1829*) вышло в свет первое полное французское издание, обработанное по рукописи (*Mémoires de J. Casanova de Seingalt, écrits par lui-même. Édition originale. Leipzig: F. A. Brockhaus; Paris: Ponthieu et comp. 12 vol. 1826—1838*), которое впоследствии послужило прототипом для дальнейших переизданий, среди них и брюссельского издания, которым пользовался Пушкин (см.: Pollio J. *Bibliographie anécdotique et critique des œuvres de Jacques Casanova. Paris, 1926; Рейсер С. А. Пушкин и мемуары Казановы. С. 127*). Первое научное издание вышло в свет относительно недавно: *Histoire de ma vie. [Mémoires]. Édition intégrale. Vol. I—VI. Wiesbaden: Brockhaus; Paris: Plon, 1960—1962.*

⁷⁸ См.: Абрамович С. Л. Пушкин в 1833 году: Хроника. М., 1994. С. 190. — В своих редких (всего четырех) упоминаниях «Мемуаров» Казановы Пушкин отзывался о них по-разному. Наряду с тем, что в заметке, написанной предположительно в 1829 г., Пушкин причисляет их к «бесстыдным запискам» (XI, 94, 366), в заметке 1835 г. он отзывался об «оригинальности» Казановы (X, 295).

⁷⁹ Все цитаты из «Мемуаров» Казановы даются по изданию: *Casanova de Seingalt Jacques. Histoire de ma vie. Suivie de textes inédits. Edition présentée et établie par Francis*

«Герцог де Шоазёль сделал вид, что Сен-Жермен потерял его доверие во Франции, для того чтобы пользоваться им в качестве шпиона в Лондоне».

Из всего контекста явствует, что Казанова вообще мало интересовался политическими ролями Сен-Жермена (его тайной потерпевшей крах дипломатической миссией в Нидерландах по поручению маркизы де Помпадур и за спиной премьер-министра де Шоазёля и его бегством в Англию). Как это часто бывает у Пушкина, для интертекстуального осмысления релевантен не ограниченный потенциал отдельного мотива, к которому отсылает данный текст, а потенциал всего претекста. Пушкинская интертекстуальность не локальная, а экспансивная, контекстуальная, т. е. она заставляет читателя распространить интертекстуальное восприятие на весь претекст, идти в претексте, исходя из мотива, с которым текст устанавливает контакт, во все стороны. Итак, рассмотрим поближе к тем местам, где Казанова делится своими впечатлениями о Сен-Жермене.

В пятом из 12-ти томов (*volumes*) Казанова описывает первую встречу с Сен-Жерменом (1757) в Париже у маркизы де Юрфе и поведение Сен-Жермена в обществе (II, 95). Второе упоминание содержит эпизод 1758 г. в салоне маркизы де Юрфе с рассказом о фанфаронстве Сен-Жермена и сообщением о том, как Сен-Жермен очаровал сначала маркизу де Помпадур при помощи *eau de jeunesse* и потом скушающего короля Людовика развлечением искусством химии (II, 145—146). В 5 и 6 томах следует ряд упоминаний Сен-Жермена — с характеристикой его поведения (II, 164), описанием встреч в Гааге в 1760 г. и разговоров о нем (II, 216—219, 228, 235, 239, 240, 242). В 8 томе, где мемуарист сообщает о дальнейших парижских приключениях, содержатся несколько упоминаний о Сен-Жермене в связи с его тайным появлением в Париже после краха нидерландской миссии (II, 696, 698, 700). В 10 томе Казанова сообщает о последней встрече с Сен-Жерменом в австрийских нидерландах (1764)⁸⁰, где алхимик попытался экспериментально убедить его в своей способности превратить простую монету в золото (II, 324—326).

Какой образ Сен-Жермена создает в своих мемуарах Казанова, завоевавший себе в Париже положение магией и спекуляциями? Без всяко-

Lacassin. Tome I: Vol. 1—4. Tome II: Vol. 5—8. Tome III: Vol. 9—12. Paris: Robert Laffont, 1993. В тексте римская цифра обозначает *tome*, арабская — страницу этого издания. Русский перевод мой — В. III.

⁸⁰ На самом деле эта встреча должна была произойти еще в 1763 г.; см.: Der Graf von Saint-Germain. Éd. G. B. Volz. S. 284.

го сомнения, мемуарист относится крайне скептически к очевидным неправдам («ses rodomontades, ses disparates et ses mensonges») и чрезмерным странностям лжемага Сен-Жермена, недвусмысленно давая при этом понять, что он не верит ни в одно из его чудес. Но, с другой стороны, мемуары Казановы не дают ни малейшего основания предполагать у него что-либо похожее на презрение, ненависть или соперничество. Не по праву утверждает С. А. Рейсер, что «Сен-Жермен был ненавистным и постоянным соперником Казановы в самых различных областях их разнообразной деятельности».⁸¹ Наоборот, Казанова относится к «этому знаменитому и знающему обманщику» («ce célèbre et savant imposteur»; II, 326) не без одобрения. Он признает его образованность, широкое владение языками, музыкальные способности и знания по химии, подчеркивает его приятную наружность и называет его мастером привлечь к себе всех женщин.⁸² Особо Казанова подчеркивает способность Сен-Жермена словами обворожить и обольстить людей:

«Tout ce qu'il disait était fanfaronnade, mais tout était noble et rempli d'esprit. Je n'ai jamais de ma vie connu un plus habile et plus séduisant imposteur» (II, 164).

«Все, что он говорил, было фанфаронство, но все было благородно и полно блеска. Я в жизни не знал более умелого и более обольстительного обманщика».

Но прежде всего и не однажды Казанова отдает дань искусству Сен-Жермена рассказывать:

«Cet homme, au lieu de manger, parla du commencement jusqu'à la fin du dîner; et je l'ai écouté avec la plus grande attention, car personne ne parlait mieux que lui [...] dont l'éloquence et les fanfaronnades m'amusaient. Cet homme qui allait souvent dîner dans les meilleures maisons de Paris, n'y mangeait pas. Il disait que sa vie dépendait de sa nourriture, et on s'en accomodait avec plaisir, car ses contes faisaient l'âme du dîner» (II, 95).

«Этот человек вместо того, чтобы кушать, говорил с начала до конца обеда; и я слушал его с самым большим вниманием, потому что никто не говорил лучше его [...] красноречие и фанфаронство его забавляли меня. Этот человек, который часто ходил обедать в самые лучшие дома Парижа, ничего там не ел. Он

⁸¹ Рейсер С. А. Пушкин и мемуары Казановы. С. 130. Автор ссылается на неизвестную мне работу: Barthold F.-W. Die geschichtlichen Persönlichkeiten in Jacob Casanovas Memoiren. Beiträge zur Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Bd. 2. Berlin, 1846. S. 90—94.

⁸² «Il avait un ton décisif, qui cependant ne déplaisait pas, car il était savant, parlant bien de toutes les langues, grand musicien, grand chimiste, d'une figure agréable, et maître de se rendre amies toutes les femmes» (II, 95).

говорил, что его жизнь зависит от его пищи, и все с этим с удовольствием примиралось, потому что его рассказы были душой обеда».

Искусством рассказывания объяснимы многие легенды, распространяемые вокруг Сен-Жермена, между прочим и легенда о его библейском возрасте, которую подтверждает Казанова:

«Cet homme très singulier, et né pour être le plus effronté de tous les imposteurs, impudemment disait, comme par manière d'acquit, qu'il avait trois cents ans» (II, 95).

«Этот весьма странный человек, рожденный для того, чтобы быть самым наглым из всех обманщиков, безнаказанно утверждал, говоря как бы между прочим, что ему триста лет».

Однако наглость таких небылиц смягчается в изложении Казановы двумя способами. Во-первых, вранье Сен-Жермена было всегда занимательно:

«Il contait effrontément des choses incroyables qu'il fallait faire semblant de croire, puisqu'il se disait ou témoin oculaire, ou le principal personnage de la pièce; mais je n'ai pu m'empêcher de pouffer quand il conta un fait qui lui était arrivé dînant avec les Pères du Concile de Trente» (II, 145-146).

«Он нагло рассказывал недостоверные вещи, и слушатели должны были притворяться верящими ему, потому что он утверждал, что был или очевидцем, или главным персонажем рассказа. Но я не мог не расхохотаться, когда он стал рассказывать о чем-то, случившемся с ним во время обеда с Отцами Тридентского собора».

Во-вторых, утверждение библейского возраста смягчается Казановой тем, что Сен-Жермен рассказывал о давно прошедших событиях так подробно, так внушительно, с такими мелкими деталями, как будто он физически присутствовал. Таким образом, очевидное и наглое вранье оправдывается искусством занимать позицию «внутринаходимости» относительно прошедших событий, превращать мертвое прошлое в живое настоящее, в чем и заключается магия рассказывания.⁸³

⁸³ Ср. воспоминания барона Карла фон Глейхена: «Рассказывая о временах Карла V простоверу, Сен-Жермен поверял открыто, что он там лично присутствовал. Когда же он говорил с менее доверчивыми, то он довольствовался описанием малейших обстоятельств, жестов и выражений лиц говорящих, вплоть до описания комнаты и места, где они стояли, с такими подробностями и с такой живостью, что получалось впечатление, что рассказывает очевидец» (*Souvenirs de Charles Henri Baron de Gleichen*. Paris, 1868. P. 122 seq.; цит. по: *Der Graf von St.-Germain*. Ed. F. Bülow. S. 346—347; *Der Graf von Saint-Germain*. Ed. G. B. Volz. S. 49).

Искусство рассказывания предполагает также способность учитывать реакцию слушателей и предвосхищать возможные возражения. Как известно по нескольким источникам, Сен-Жермен сам всеми силами способствовал возникновению легенд вокруг себя, но, будучи внимательным, не увлекающимся рассказчиком, он в присутствии критической публики свои магические достижения релятивизировал. Подлинной сущностью «жизненного элексира», например, оказывался тогда чай, основным компонентом которого были листья остролистной кассии, т. е. слабительное, впоследствии получившее имя *Thé Saint-Germain*.⁸⁴

Итак, в рассказе Казановы, который в старости, когда писал «Мемуары», совместно с графом Валленштейном сам занимался кабалистикой и алхимией, все чудесное и магическое с Сен-Жермена «облупливается». Остаются лишь чудесный рассказчик и магия его искусства.

Если понимать намек Пушкина на Казанову не локально, а контекстуально, то Сен-Жермен предстает перед нами как маг рассказывания, как прототип литературного автора. Сен-Жермен — первое звено в цепи магов-рассказчиков этой новеллы. Казанова с восхищением внимает недостоверным рассказам Сен-Жермена. Томский, читавший Казанову, не всегда достоверный источник, рассказывает свой анекдот, который роковым образом обольщает Германа. Пушкин передает рассказ Томского и историю Германа, обольщая читателя и заставляя его колебаться между фантастическим и психологическим прочтениями. Читатель зачитывается новеллой Пушкина, становящегося в один ряд с ненадежными рассказчиками-авантюристами.

В чем заключается тайна Сен-Жермена? Существует ли магия карт? На эти вопросы метатекстуальная новелла «Пиковая дама» ответа не дает. На вопрос о существовании чудесного Пушкин отвечает: «Авось». Но, без сомнения, существует цепь сомнительных в своей истине магов рассказывания, в которую Пушкин, способный к ироническому автопортрету, включает и самого себя.

⁸⁴ См.: Volz G. B. Einleitung // Der Graf von Saint-Germain. Ed. G. B. Volz. S. 31—32.

ОБ ЭВОЛЮЦИИ ПОЗДНЕЙ ЭЛЕГИИ

А. С. ПУШКИНА*

«Le bonheur... c'est un grand *peut-être*,
comme le disait Rabelais du paradis ou
de l'éternité. Je suis l'Athée du bonheur;
je n'y crois pas, et ce n'est qu'auprès de
mes bons et anciens amis que je suis un
peu sceptique».¹

Полемика с Ленскими

После «Сельского кладбища» (1802), первого перевода Жуковским Греевой «Элегии, написанной на сельском кладбище», элегия выдвигается на центральное место в русской поэзии.² В эпоху классицизма она влачила скромное существование на периферии жанровой системы. Под знаменем же сентиментализма, предромантизма и романтизма она стала не только ведущим жанром, но и окрасила собой всю систему поэзии.³

Однако в середине двадцатых годов русская элегия оказалась в положении, описываемом многими исследователями как кризисное.⁴ В 1823 г. О. Сомов в своей третьей статье «О романтической поэзии» констатирует элегическую унификацию всех жанров:

* Русский вариант статьи, напечатанной в сборнике: *Periodisierung und Evolution*. Ed. W. Koschmal. Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 32. Wien, 1994. S. 89—113.

¹ Письмо П. А. Осиповой от ноября 1830 г. из Болдино (XIV, 123). Все цитаты из сочинений и писем Пушкина приводятся по изданию: *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений*. М.; Л., 1937—1959. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

² Разумеется, это произошло не сразу. Лазарь Флейшман обращает внимание на то, что «выход элегии на магистральные пути русской поэзии» следует датировать не 1802 г., а серединой 10-х гг. (Флейшман Л. С. Из истории элегии в пушкинскую эпоху // Ученые записки Латвийского гос. университета. Т. 106. Рига, 1968. С. 30).

³ См. синхроническое рассмотрение жанровой системы русской романтической поэзии: Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 8. Wien, 1982. S. 121—138. На элегическую стихию в не-лирических произведениях Пушкина указывает: Сендерович С. Пушкинская повествовательность в свете его элегии // Russian Literature. Vol. XXIV. 1988. P. 375—388.

⁴ См.: Медведева И. Н. Пушкинская элегия 1820-х гг. и «Демон» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 6. М.; Л., 1941. С. 51—71.

«Все роды стихотворений теперь слились почти в один элегический: везде унылые мечты, желание неизвестного, утомление жизнью, тоска по чему-то лучшему, выраженные непонятно и наполненные без разбору словами, схваченными у того или другого из любимых поэтов»⁵.

В 1824 г. вышла в свет статья В. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие»⁶. В ней архаист выступает против элегии и за оду. Элегия здесь раскритикована за ничтожность ее предмета и за ее «умеренность, посредственность»⁷. По мнению критика сосредоточенность на самом стихотворце и его «скорбях и наслаждениях», предопределяющая тихий, плавный и обдуманный характер элегии, исключает восторг и ликование. Особенно резко Кюхельбекер критикует стереотипность элегии:

«Картины везде одни и те же: луна, которая — разумеется — уныла и бледна, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляют заходящее солнце, вечерняя заря; изредка длинные тени и привидения, что-то невидимое, что-то неведомое, пошлые иносказания, бледные, безвкусные олицетворения [...] в особенности же — туман: туманы над водами, туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя».⁸

Статья Кюхельбекера вызвала резкую дискуссию в журналах. Хотя и его аргументация в пользу оды находила у современников лишь частичное согласие, неудовольствие элегией соответствовало общему настроению в середине двадцатых годов.

И Пушкин находился, как кажется, под впечатлением Кюхельбекера-критика. Так, по крайней мере, считают многие исследователи. Действительно, эпиграмму «Соловей и кукушка», с которой, впрочем, согласился и Баратынский⁹, можно было понять как решительный уход от элегии:

⁵ Somov O. Selected Prose in Russian / Ed. J. Mersereau, Jr. and G. Harjan. Michigan Slavic Materials 11. Ann Arbor, 1974. P. 182.

⁶ Кюхельбекер В. К. Сочинения. Л., 1989. С. 436—442. О содержании статьи и о вызванной ею полемике см.: Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Пушкин и его современники. М., 1969. С. 95 сл.

⁷ Кюхельбекер В. К. Сочинения. С. 437.

⁸ Там же. С. 440.

⁹ «Как ты отделал элегиков в своей эпиграмме! — Тут и мне достается — да и поделом; я прежде тебя спохватился и в одной ненапечатанной пьесе говорю, что стало очень приторно „Вытье жеманное поэтов наших лет“» (цит. по: Томашевский Б. В. Пушкин. Книга вторая. 1824—1837. М.; Л., 1961. С. 377).

В лесах, во мраке ночи праздной
Весны певец разнообразный
Урчит и свищет, и гремит;
Но бестолковая кукушка;
Самолюбивая болтушка,
Одно куку свое твердит,
И эхо вслед за нею то же.
Накуковали нам тоску!
Хоть убежать. Избавь нас, боже,
От элегических куку!

(II, 431)

Во второй главе «Онегина» Ленский представлен так же, как представляет себе элегиков Кюхельбекер:

Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль,
[...]
Он пел поблеклый жизни цвет,
Без малого в осьмнадцать лет.

(VI, 35)

Сама элегия Ленского «Куда, куда вы удалились, / Весны моей златые дни?» из шестой главы «Онегина» (строфы XXI-XXII), написанной в 1826 г., характеризуется повествователем такими словами:

Так он писал *темно и вяло*
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут ни мало
Не вижу я; да что нам в том?)

(VI, 126)

Выделенные в пушкинской рукописи слова «темно» и «вяло» являются, скорее всего, цитатой.¹⁰ Они, впрочем, совпадают и с критическими замечаниями Пушкина на полях «Послания И. М. М. А.» Батюшкова: «вяло — темно!» (XII, 276).¹¹

¹⁰ Л. Гинзбург предлагает видеть тут цитату из Языкова (*Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 153—157*). Ю. Лотман рассматривает эти слова как намек на строгого критика Кюхельбекера, в статье которого «Разбор фон-дер-Борговых переводов русских стихотворений» элегическая школа называлась «вялой описательной лже-поэзией» (*Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 493; Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 300*).

¹¹ Под стихотворением находится приписка Пушкина: «Цель послания не довольно ясна; недостаточно то, что выполнено прекрасно» (XII, 276). Пометки дати-

Элегия Ленского имеет множество подтекстов¹², начиная от французских и немецких прототипов до русских стихотворений, среди них и «Пробуждения» Кюхельбекера (1820). Мало того, Набоков показывает, что Пушкин Ленскому, сочинителю «любовной чепухи», вкладывает в уста отдельные мотивы своих собственных элегий с 1817 до 1820 годов.¹³

Ирония Пушкина направлена, однако, в первую очередь не против самой элегии. Насмехаясь в эпиграмме «Соловей и кукушка» над «элегическими куку», Пушкин атакует не столько жанр, сколько его эпигонов.¹⁴ И в литературной полемике VI главы «Онегина» Пушкин никак не переходит на сторону Кюхельбекера. «Критик строгий» (VI, 86), кричащий братьям рифмачам: «да перестаньте плакать, / И все одно и тоже квакать, / Жалеть о *прежнем*, о *былом*: / Довольно, пойте о другом!» и повелевающий: «Пишите оды, господа», становится объектом авторской иронии не в меньшей мере, чем наивный элегик Ленский.

Итак, насмешка Пушкина направлена не против жанра, а против Ленских. И такая насмешка встречается уже в лицейских стихах.¹⁵ Неудовольствие общей элегической продукцией, однако, не мешало Пушкину защищать жанр от ревнивых его критиков. В 1827 г. он пишет:

«Ныне вошло в моду порицать элегии — как в старину старались осмеять оды; но если вялые подражатели Ломоносова и Баратынского равно несносны, то из того еще не следует, что роды лирический и элегический должны быть исключены из разрядных книг поэтической олигархии». (XI, 50)

руются 1830 г. (см. комментарий: XII, 467). — О совпадении слов см.: *Nabokov V. Commentary and Index // A. Pushkin. Eugene Onegin. Translated, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Princeton University Press, 1990. Vol. II. Part II. P. 31.*

¹² См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин — читатель французских поэтов // Пушкинский сборник памяти С. А. Венгера. М.; Пг., 1923. С. 210—228; *Савченко А.* Элегия Ленского и французская элегия // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 64—98; *Бродский Н. Л.* «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. Пособие для учителей средней школы. М., 1950. С. 241; *Nabokov V. Commentary. Part II. P. 24—30; Лотман Ю. М.* Комментарий. С. 296—300.

¹³ *Nabokov V. Commentary. Part II. P. 27.*

¹⁴ См.: *Григорьян К. Н.* Лермонтов и романтизм. М.; Л., 1964. С. 249; *его же.* Пушкинская элегия: Национальные истоки, предшественники, эволюция. Л., 1990. С. 118—121; *Фризман Л. Г.* Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973. С. 62—76.

¹⁵ См.: *Фризман Л. Г.* Жизнь лирического жанра. С. 78—81.

При каких же условиях элегическая поэзия была еще возможна после общей критики элегии в двадцатые годы? Отвечая на этот вопрос, следует иметь в виду, что мотивы, которые Пушкин однажды пародировал, он впоследствии употреблял с вполне серьезной, не-пародийной функцией. Набоков указывал на то, что оборот о законе судьбы, использованный в элегии Ленского («прав судьбы закон»), десять лет спустя появляется еще раз, в последних воспоминаниях о Царском селе, в стихотворении 1836 г. «Была пора: наш праздник молодой»¹⁶:

Прошли года чредою незаметной,
И как они переменили нас!
Недаром — нет! — промчалась четверть века!
Не сетуйте: таков судьбы закон [...]
(Ш, 431)

Здесь уже не заметно, что этот оборот однажды служил украшению излияний Ленского.

Для Пушкина пародия не уничтожала жанра. В его понятии о жанре пародийный и серьезный варианты элегики сосуществовали как две разные реализации одного и того же. Продуцирование и критика элегии в творчестве Пушкина с первых лицейских опытов шли рядом. Поэтому Пушкин, в сущности, не нуждался в предостережениях Сомова или Кюхельбекера, чтобы осознать угрозу для элегии. Ведь традиционная элегия с ее узким набором мотивов и слов постоянно находилась на грани произвольного комизма. Не эту ли узость имел Пушкин в виду, замечая как бы мимоходом в известном фрагменте о прозе как об искусстве мыслей о том, что и в стихах «не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не поведется» (XI, 19)?

Подобное сосуществование серьезного и пародийного вариантов мы наблюдаем и в других областях художественного мира Пушкина. В октябре 1830 г. Пушкин осуществляет миф о тени, мотив перехода в мир иной и воскрешения мертвых крайне прозаичным образом в «Гробовщике». И всего лишь несколько недель спустя он возвращается к серьезному осуществлению того же мифа и мотива: в стихотворении «Заклинание» он вызывает тень усопшей возлюбленной, а в «Каменном госте» Дон Гуан приглашает статую. Как всегда у Пушкина, контра-

¹⁶ Nabokov V. Commentary. Part II. P. 29.

факт, который кажется на первый взгляд пародией, ничего не уничтожает, а только бросает новый свет на явление, которое само по себе сохраняется и дальше годится к серьезному употреблению.

Как выглядит дальнейшая участь элегии в творчестве Пушкина? На этот вопрос были даны два исключаяющих друг друга ответа. Борис Томашевский датирует последние годы элегической лирики как время с 1820 по 1824 г. По его мнению, русские поэты и без нападок Кюхельбекера постепенно оставили бы этот жанр, ибо элегия в начале 1820-х годов была, как пишет Томашевский, изжита сама собой.¹⁷ В 1968 г. Л. Флейшман возобновил этот аргумент: ни один из критиков Кюхельбекера не вступился, дескать, за раскритикованный жанр. С новой интерпретацией Пушкиным «смешанного чувства» (главного жанрового атрибута), которое в элегической практике до Пушкина идентифицировалось с «меланхолией» и «разочарованием», русская элегия, по мнению Флейшмана, «утрачивала специфически жанровые черты и исчерпывала свои художественные возможности»¹⁸.

Напротив, Л. Фризман исходит из представления о дальнейшей эволюции элегической лирики в творчестве Пушкина. Оспаривая широко распространенное мнение о том, что Пушкин был безразличен к жанровой дифференциации лирики и что в его творчестве жанровая система исчезает вообще, Фризман подчеркивает жанровое мышление Пушкина.¹⁹ По его мнению, Пушкин преодолевает присущую элегическому жанру абстрактность и открывает элегии новые пути. Однако в своем историческом очерке Фризман, к сожалению, слишком узко придерживается двух фигур советской эвристики. Во-первых, новообретенную конкретность он ищет прежде всего в общественной тематике, и самые убедительные ее образцы находит, конечно, в политической элегии. Во-вторых, эволюция определяемой таким образом элегии связывается со становлением некоего реализма. Жанр элегии явился, по мнению Фризмана, «полем чрезвычайно ранних реалистических экспериментов»²⁰.

¹⁷ Томашевский Б. В. Поэтическое наследие Пушкина. (Лирика и поэмы) // Пушкин – родоначальник новой русской литературы. М., Л., 1941. С. 271 (перепечатано в кн.: Томашевский Б. В. Пушкин. Книга вторая. 1824-1837, М., Л., 1961. С. 377).

¹⁸ Флейшман Л. С. Из истории элегии в пушкинскую эпоху. С. 45.

¹⁹ Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. С. 77-78.

²⁰ Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. С. 76.

То, что Фризмэн имеет здесь в виду, употребляя понятие реализма, конечно, обозначено неправильно. Поэтика зрелого Пушкина никак не поддается такому определению. Хотя в подборе деталей, в изображении характера и души она обнаруживает черты конкретизирующей, детализирующей *реалистичности*, модель реализма ей совершенно чужда. Об этом свидетельствует еще более явно, чем поэзия, пушкинская проза тридцатых годов. Конкретизация действительности, психологизм и характерология речи предвосхищают, как кажется, реализм, но его требования социально типичного сюжета, чисто посясторонней, мирской мотивировки и убедительной нарративной правдоподобности, конечно, не удовлетворены.

Политическую же элегию Фризмэн недопустимым образом изолирует. Вместо того, чтобы полностью сосредоточиться на ней, следовало бы рассмотреть ее тематическую конкретность как частное проявление более общей тенденции.²¹

Эту тенденцию мы и рассмотрим в дальнейшем. Главные черты эволюции элегии с 1824 г. мы покажем на отдельных примерах. Этот год выбран не столько потому, что это время появления статьи Кюхельбекера и последовавшей за ней дискуссии, которая, по всей очевидности, Пушкина не очень волновала, сколько из-за того, что пушкинская лирика в Михайловском достигает фазы самой большой тематической инновации и оригинальности.

В качестве эвристического подспорья нам послужат те эстетические критерии, которые развивал Пушкин-критик. В 1836 г. Пушкин писал рецензию о «Фракийских элегиях» Виктора Теплякова. Хвалятся в ней «гармония, лирическое движение, истина чувств» (XII, 83), а порицаются напряженные, бессмысленные тропы, такие как «тишина гробницы, громкая как дальний шум колесницы»: «все это не точно, фальшиво, или просто ничего не значит» (XII, 84). «Элегии Понтийские» Овидия,

²¹ Отталкивание пушкинской элегии от стиля Жуковского и Батюшкова было в России наиболее подробно описано В. Грехневым (*Грехнев В. А. Лирика Пушкина. О поэтике жанров*. Горький, 1985), но его тонкие наблюдения относятся прежде всего к лирике ранних 20-х годов и не поддаются безоговорочному применению к поздней элегике. — Краткий, но весьма содержательный набросок развития Пушкина от анакреонтической к унылой элегии и — далее — к ее рефлексивно-медитативной разновидности находится в книге С. Сендеровича (*Сендерович С. Алетейя*. С. 138—159). Для Сендеровича пушкинская рефлексивная элегия достигает своего совершенства в стихотворении «Воспоминание» (1828), где поэт в то же самое время *переживает и записывает* крайне болезненный анагнорисис.

по мнению Пушкина, выше всех прочих произведений римского поэта (кроме «Метаморфоз»). В них «более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности, и менее холодного остроумия» (XII, 84). В заключении Пушкин называет следующие положительные и отрицательные черты произведения Теплякова: «Вообще главные достоинства „Фракийских Элегий“: блеск и энергия; главные недостатки: напыщенность и однообразие» (XII, 90).

С 1822 г. Пушкин не раз высказывается с восхищением об элегиях Баратынского. «Он превзойдет и Парни и Батюшкова — если впредь зашагает, как шагал до сих пор» (1822; ХИИИ, 34). Скептического Вяземского Пушкин уверяет: «Он более чем подражатель подражателей, он полон истинной элегической поэзии» (XIII, 44). Глубоко поразила Пушкина элегия Баратынского «Признание» 1823 г.: «Баратынский — прелесть и чудо, „Признание“ — совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий» (1824; XIII, 84). Еще в 1830 г. Пушкин хвалит «гармони[ю] его стихов, свежесть слога, живость и точность выражения» (XI, 185). Особое достоинство Баратынского заключается для Пушкина в правильном, оригинальном и независимом мышлении: «Он у нас оригинален — ибо мыслит» (XI, 185). «Мыслить» же значило для Пушкина не философствовать, а обращаться к конкретному, увиденному в своей особенности предмету.

Новаторские черты поздних элегий

Исходя из эстетических критериев, всплывающих в литературной критике Пушкина, мы в дальнейшем постараемся охарактеризовать новаторские черты поздних элегий Пушкина в одиннадцати пунктах.

1. Первый признак — это *редукция эмоциональности*. Примером служит та элегия, которую Пушкин написал в 1826 г., когда он узнал сначала о смерти Амалии Ризнич, а потом о казни пяти декабристов («Под небом голубым»):

Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала...
Увяла наконец, и верно надо мной
Младая тень уже летала;
Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:

Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
И равнодушно ей внимал я.
Так вот кого любил я пламенной душой
С таким тяжелым напряженьем,
С такою нежною, томительной тоской,
С таким безумством и мученьем!
Где муки, где любовь? Увы! в душе моей
Для бедной, легковой тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.

(III, 20)²²

Несомненно это стихотворение, истолковывавшееся часто только с точки зрения биографической, отражает воздействие «Признания» Баратынского, т. е. того стихотворения, после которого Пушкин решил никогда не печатать своих ранних элегий²³:

Притворной нежности не требуй от меня:
Я сердца моего не скрою хлад печальный.
Ты права, в нем уж нет прекрасного огня
Моей любви первоначальной.
*Напрасно я себе на память приводил
И милый образ твой, и прежние мечтанья:*
Безжизненны мои воспоминанья,
Я клятвы дал, но дал их выше сил.

[...]
Грущу я, но и грусть минует, знаменую
Судьбины полную победу надо мной.
[...]

Не властны мы в самих себе
И, в молодые наши леты,
Даем поспешные обеты,
Смешные, может быть, всевидящей судьбе.²⁴

Эквивалентность стихотворений жиждется прежде всего на мотивах тщетности воспоминания (подчеркнутых мной в текстах). Отношение Пушкина к мастеру «психологической миниатюры» не сводится, однако, к подражанию, а заключается в контрафакте. Оба стихотворения являются инверсиями традиционных признаний. Между тем как послание Баратынского разыгрывает признание *Больше не умея любить, я гру-*

²² Курсив мой — В.Ш.

²³ См.: Гинзбург Л. Я. О Лирике. Л., 1974. С. 77.

²⁴ Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1989. С. 109-110.
Курсив мой — В.Ш.

цу, Soliloquium Пушкина является отрицательной элегией, построенной на логике *Я не умею грустить*. Это неумение сердца подвергается диагнозу в аналитически-ступенчатой интроспекции, с возрастающим удивлением, выражаемым в восклицаниях и взволнованных вопросах.

Однако не отрицательная элегия стала характерной для зрелого Пушкина, а лежащая в ее основе структура самонаблюдения и удивления тому, что ожидаемое чувство не появляется. При этом важно не столько чувство — ожидаемое или же в самом деле появляющееся — сколько исследование неожиданной эмоциональной реакции. Наглядный пример мы находим в элегической эпиграмме «Труд», написанной 1830 непосредственно после окончания «Онегина»:

Миг вожденный настал: окончен мой труд многолетний.
 Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
 Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
 Плату принявший свою, чуждый работе другой?
 Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
 Друга Авроры златой, друга пенатов святых? (III, 230)

Это одно из 14-ти стихотворений зрелого Пушкина, написанных в элегическом дистихе²⁵. Окончив свой труд многолетний, поэт поражен «непонятной грустью». Парадоксальность депрессии всплывает, быть может, еще более заметно в тех двух стихах первой белой редакции, которые впоследствии были зачеркнуты:

Тихо кладу я перо, тихо лампаду гашу
 Что ж не вкушает душа ожидаемых ею восторгов? (III, 841)

Противоположность ожидания и психической реальности прекрасно подчеркивается элегическим дистихом. Его метрическая структура (чередование длинных, 16-ти или 17-ти-сложных плавных гекзаметров с слабой цезурой и коротких, 14-ти-сложных, из-за сильной цезуры более напряженных пентаметров) призвана отразить некую оппозицию мотивов, противоречивые эмоции или двуголосность размышлений.²⁶

²⁵ В рецензии «Стихотворения Баратынского» (1827) Пушкин констатировал, что в России «почти не существует чистая элегия» (XI, 50). Под элегией он подразумевал стихотворение в элегическом дистихе. Об элегических дистихах Пушкина см.: Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр // Бонди С. М. О Пушкине. Статьи и исследования. М., 1978. С. 310—371.

²⁶ Вот метрическая схема стихотворения «Труд»:

1) — v v | — v v | — || v | — v v | — v v | — v (гекзаметр, 16 слогов)
 2) — v v | — v v | — || — v v | — v v | — (пентаметр, 14 слогов)

Парадоксальность чувствования, непонятная грусть успешного творца встречается еще два раза в первой болдинской осени, как в прозаическом, так и в пародийном виде. Гробовщик, приближающийся к новому домику, «так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму», чувствует с удивлением, что сердце его не радуется (VIII, 89). В «Истории села Горюхина» Белкин, «окончив свой трудный подвиг, клад[ет] перо и с грустию ид[ет] в [свой] сад» (VIII, 133).²⁷

Редукция эмоциональности в зрелых элегиях Пушкина сопровождается возрастанием *рефлексивности*, психологического и этического самонаблюдения. С этим связано смещение в жанровой системе. Любовная элегия, доминировавшая в десятилетия, и также унылая элегия отходят на задний план. Пушкин развивает новый, медитативно-исповедальный тип элегии, в котором первую роль играют воспоминание о неудавшейся жизни, сознание о невозможности счастья и тоска по «покою и воле».

2. Вторая тенденция, характеризующая зрелую элегию Пушкина — это *индивидуализация* лирического «я» и *конкретизация* его действительности. Абстрактный элегический субъект превращается в биографически конкретную личность, а внешняя действительность, отражавшая раньше только душу грустящего, принимает конкретные исторические и географические черты. В стихотворении «... Вновь я посетил» 1835 г., первая, неполная строка которого указывает на поток размышлений, мы слышим голос исторической личности Александра Пушкина, помня-

3) — v v | — v v | — || v v | — v v | — v v | — v (гекзаметр, 17 слогов)

4) — v v | — v v | — || — v v | — v v | — (пентаметр, 14 слогов)

5) v v | — v v | — || v v | — v v | — v v | — v (гекзаметр, 16 слогов)

6) — v v | — v v | — || — v v | — v v | — (пентаметр, 14 слогов)

Античный пентаметр в силлабо-тонических системах осуществляется как шестистопный дактиль с сильным ритмическим столкновением и паузой на цезуре из-за выпадения двух безударных слогов.

²⁷ На мотивные переключки между эпиграммой «Труд» и «Историей села Горюхина» обращали уже внимание: Черняев Н. И. История села Горохино // Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 543—545; Томашевский Б. В. Заметки о Пушкине. 2. Белкин и Гиббон // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 4—5. 1939. С. 484—485. На параллель с «Гробовщиком» указывала: Петрунина Н. Н. Первая повесть Пушкина («Гробовщик») // Русская литература. 1983. Вып. 2. С. 74—76.

щего посещение Михайловского. В отличие от абстрактных пейзажей традиционной элегии, идеализированных в сентиментальном или романтическом духе, материнское имение и его окрестность изображены тут с топографической точностью. Лирический субъект ведет читателя по Михайловскому:

[...] Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей.
[...]
Вот холм лесистый, над которым часто
Я сживал недвижим [...].

(III, 399)

Индивидуализация элегического «я», однако, никак не исключает идентификации с ним читателя. Наоборот, личностная фигура в зрелых элегиях Пушкина поощряет читателя вчувствоваться в нее и стать на ее позицию гораздо больше, чем абстрактный субъект ранней лирики²⁸.

3. Обостряются указанные тенденции к индивидуализации и конкретизации и такими приемами как *детализация* и *прозаизация*. В поэзию входят детали, немислимые в традиционной элегии. Прозаичная деталь создает новую аксиологию в поэтическом мире. Теперь здесь господствует новый порядок вещей.

Детализацию и прозаизацию можно продемонстрировать, сравнивая пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», написанные во время первой болдинской осени, с «Бессонницей» Ф. И. Тютчева. Напечатанная в январе 1830 г., тютчевская «Бессонница» была, по всей очевидности, претекстом для Пушкина. Пушкинские «Стихи» предстают перед читателем как развертывание некоторых мотивов из первых двух строк Тютчева, конкретизирующее отдельные детали и прозаизирующее действительность (соответствующие мотивы отмечены одинаковым образом).

²⁸ См.: Gutsché G. The Elegies of Aleksandr Puškin. Phil. Diss. University of Wisconsin, 1972. P. 365.

СТИХИ, СОЧИНЕННЫЕ НОЧЬЮ
ВО ВРЕМЯ БЕССОННИЦЫ

Мне не спится, нет огня;
 Всюду мрак и сон докучный.
 |Ход часов лишь однозвучный
 Раздается близ меня.
 |Парки бабье лепетанье,
 Спящей ночи трепетанье,
 |Жизни мышья беготня...
 Что тревожишь ты меня?
 |Что ты значишь, скучный шопот?
 Укоризна, или ропот
 |Мной утраченного дня?
 От меня чего ты хочешь?
 |Ты зовешь или пророчишь?
 Я понять тебя хочу,
 |Смысла я в тебе ищу...
 (III, 250)

Ф. И. ТЮТЧЕВ:
БЕССОННИЦА

|Часов однообразный бой,
 |Томительная ночи повесть!
 |Язык для всех равно чужой
 |И внятный каждому, как совесть!

 Кто без тоски внимал из нас,
 |Среди всемирного молчанья,
 |Глухие времени стенанья,
 |Пророчески-прощальный глас?²⁹

Тютчевская «Томительная ночи повесть!» разворачивается Пушкиным в триаду: «Парки бабье лепетанье, / Спящей ночи трепетанье, / Жизни мышья беготня...». Ночные шумы, подытоживаемые у Тютчева несколько бесцветно как «повесть», образуют у Пушкина фонический ряд: *лепетанье* — *трепетанье* — *беготня*. Этот звуковой ряд, продолжающийся в словах *шопот* и *ропот*, образует целую парадигму шумов и таинственных предвещаний. Имея явно иконический характер, семантико-звуковой ряд

леПЕТаНье — треПЕТаНье — беГОТня — шоПОТ — роПОТ,
 дает, с одной стороны, акустический образ мышьяей беготни, и, с другой, измеряет течение времени, причем звукоформы

/пиет/ — /пиет/ — /гэт/ — /пэт/ — /пэт/

символизируют мелкость и прозаичность единиц бытия в виде мышьяих шажков.

По рукописям можно судить о том, как долго автор отделявал строки 5 и 6 (между тем как и строка 7 [«Жизни мышьяей беготня»], и рифмующие слова строк 9 и 10 [«шопот» и «ропот»] имелись с самого начала).

²⁹ Русская элегия XVIII – начала XX века / Сост. Фризман Л. Г. Л., 1991. С. 362.

Первый вариант строк 5 и 6 гласил в черновом автографе³⁰:

Торопливый частый лепет
Замирание, чуткий трепет

Парк тут еще никаких нет и не ясно, кто лепечет и замирает. Второй вариант чернового автографа дает носителей действия. Лепечут «парки пророчицы». «Трепет» заменен фонически эквивалентным «топом» небесного, т. е. апокалипсического коня (Откр 19, 11):

*Парк пророчиц частый лепет
Топ небесного коня*

По всей очевидности, Пушкин не был доволен несколько тавтологическим сочетанием «парк пророчиц», и ему не понравилась атрибуция «частый лепет». Третий вариант вводит новые атрибуты а также нового агента: вечность. Полная форма «топот» осложняет фонический рисунок и повышает эквивалентность с «лепетом»: *леПЕТ — ТО←П→ОТ*:

Парк ужасных будто лепет
Топот бледного коня
Вечности бессмертный трепет

В четвертом варианте исчезает мотив «бледного коня», который и позднее уже не появляется. Синкретизм античной мифологии и христианской образности, быть может, не соответствовал замыслу автора, или же стихи словом «топот» оказались фонически перегружены. Таким образом, получается последняя черновая версия:

Парк ужасных будто лепет
Вечности бессмертный трепет

Перебеляя автограф, Пушкин продолжал отделять эти строки. В беловом варианте *а* мы находим вместо словечка «будто», несколько пустого в данном контексте, атрибуцию «бабий», способствующую процессу конкретизации и прозаизации и поддерживающую двойным «б» звуковой ряд *н — б — н*:

Парк ужасных *бабий* лепет
Вечности бессмертный трепет

В беловом варианте *б* несколько отвлеченная «вечность» была изменена на более конкретное и более мелкое «время»:

³⁰ Все варианты чернового и белового автографов: III, 860-862. Курсив, отмечающий изменения вариантов, здесь везде мой — В.Ш.

Парк ужасных бабий лепет
Времени бессмертный трепет

Однако только в седьмом варианте удалось окончательное решение, удовлетворительное с точки зрения тематики, фоники и ритмики:

Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье

Бессмертно трепещущее время, все еще довольно отвлеченное, было заменено «спящей ночью». Парка появляется впервые в единственном числе, оттого ли, что римская Парка была первоначально единственная богиня, оттого ли, что греки приписывали каждому человеку свою мойру. Единственное число, как, впрочем, и зачеркивание слегка тавтологической атрибуции парк как «ужасных», быть может, оказались нужными по чисто метрическим соображениям. Ибо решающее достижение печатного текста заключается в суффиксации слов и умножении слогов: *лепет* > *лепетанье*, *трепет* > *трепетанье*. Только эти трехсложные слова придают стихам такой ритмо-эвфонический рисунок, такую иконичность, которая позволяет понять «мышью беготню» как аутентичную модель проходящей жизни.

Тютчевский парадоксальный «Язык для всех равно чужой / И внятный каждому, как совесть!» разворачивается Пушкиным в ряду тревожных вопросов. В элегию входит новая, чуждая жанру до сих пор интонация. В этих вопросах («Что ты значишь, скучный шопот / Укоризна или ропот / Мной утраченного дня?») снова всплывает тот болезненный анагнорисис, который два года тому назад в элегии «Воспоминание» мучил бдящего поэта:

Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.
(Ш, 102)³¹

³¹ Раскаianie в «утраченном дне» находим и в болдинской «Элегии», написанной за месяц до «Стихов сочиненных ночью во время бессонницы»:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней. (Ш, 228)

В «Стихах» Пушкина, контрафактуре к тютчевской «Бессоннице», сняты, однако, все эксплицитные мотивы печали, имеющиеся в последующих строфах подтекста, и, таким образом, в пушкинском стихотворении не сразу заметна элегическая стихия.

4. На примере «Стихов сочиненных ночью во время бессонницы» можно продемонстрировать еще один признак элегии зрелого Пушкина. Это — *гетерогенизация* мира, в традиционной элегии еще гомогенного. «Парки бабье лепетанье» и «Жизни мышья беготня» уже сами по себе являются совмещением поэтического и прозаичного, общего и конкретного, мифического и бытового. Но между ними находится вполне непрозаичная картина «спящей ночи трепетанья». Поэтическое и прозаичное сопряжены в поздней элегике Пушкина в смелый синкретизм, составные части которого происходят из очень разных дискурсов.

5. Гетерогенизация касается также *словесного выражения*. Таким образом, смешиваются разные словари и синтаксические реестры. Традиционному элегическому стилю противопоставлена разговорная речь. Контраст стилей особенно заметен в стихотворении «Пора, мой друг, пора!» (1834), где свободная обиходная речь («мы с тобой вдвоем», «и глядь — как раз — умрем») сталкивается с возвышенным элегическим тоном: «Давно, усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальнюю трудов и чистых нег» (III, 330).

Разговорную речь и даже просторечие, внедрившиеся в элегический контекст, мы находим в стихотворении «Когда за городом задумчив я брожу» (1836), своего рода реплике на «Сельское кладбище» Жуковского:

Когда за городом, задумчив, я брожу
И на публичное кладбище захожу,
[...]
Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит.
Хоть плюнуть да бежать...
Но как же люблю мне
Осеннюю порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое
[...]
(III, 422)³²

³² Курсив мой - В.Ш.

«Хоть плюнуть да бежать...» — так в русской элегии до Пушкина ни один элегик не выражался.

6. Названные до сих пор черты — психологизация, детализация, прозаизация и гетерогенизация — связывают элегию с жанрами драматическим и прозаическим, которые в тридцатых годах обнаруживают подобные же тенденции.³³ Но, с другой стороны, следует принять во внимание, что в этих жанрах происходит обратный процесс: использование приемов, конститутивных для поэзии. Между тем как в прозу, которая остается прозой, входят поэтические приемы, поэзия становится в некоторых отношениях более прозаичной.³⁴ Такое взаимное сближение полшарий литературного глобуса не свидетельствует, однако, о потере ощущения жанра или о стирании границ, а обнаруживает *агонический* момент в жанровом мышлении Пушкина, в тридцатые годы более и более проявляющийся: жанры находятся под угрозой враждебных начал и противоположных полюсов, под постоянной угрозой, которая, с одной стороны, никогда не осуществляясь, не приводит к победе противника, а, с другой, никогда не допускает перемирия. Поэтому и не следует рассматривать прозаизацию элегии как признак неудержимого наступления некоего реализма. На самом деле, в ней обнаруживаются борьба, поиски противовеса и никогда не получающееся равновесие как основные категории в жанровом мышлении Пушкина.

7. В противоположность традиционной элегии, сосредоточивающейся на прошлом, пушкинская элегия тематизирует и настоящее, и будущее.³⁵ Традиционная элегия была поэзией двух времен: идеального прошлого и скорбного настоящего. Элегика же Пушкина вводит *систему трех времен*, в которой будущему достается нарастающая доля. В стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (1829), например, мысль направлена на *грядущую смерть*, ее время, место и обстановку. Заключает этот

³³ Ю. Тынянов указывает на то, что элегическая лирика стала для Пушкина «как бы средством овладения действительностью в ее конкретных чертах и первым, главным путем к эпосу и драме» (Тынянов Ю. Н. Безымянная любовь // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 210).

³⁴ Подробнее о поэтизации прозы и прозаизации поэзии в творчестве Пушкина см. первую статью настоящего сборника («Проза и поэзия в „Повестях Белкина“»).

³⁵ См.: Сендерович С. Алетей. С. 154-156.

взгляд в будущее картина играющей у могилы молодой жизни и сияющей вечной красой равнодушной природы.

8. В таких футуристических заключениях нередко наблюдается *уравновешивание* печали противоположными настроениями. Пушкин все больше и больше тяготеет к тому, чтобы осуществить старое определение жанра. Буало называл предметами элегии «des amants la joie et la tristesse» («Влюбленных радость и печаль»). Гердер закреплял за элегией «die sinnlich vollkommene Beschreibung unserer vermischten Empfindungen» («Чувственно совершенное описание наших смешанных ощущений»)³⁶. Лицейский учитель Пушкина Александр Галич определял элегию как «тоскливое и веселое пение»³⁷. Такая двуголосность элегии, издавна сводимая к двойному тону лидийской флейты и проявляющаяся в метрическом строении дистиха, в традиционной русской элегии мало осуществлялась. Унылая элегия в России была, по существу, только унылой. Зрелый же Пушкин смешивает не только мотивы смерти и жизни, но также и различные настроения. «Мне грустно и легко, печаль моя светла» — так уже прозвучало в любовной элегии «На холмах Грузии» (1829)³⁸. В стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу» злое уныние и радость являются *распределяемыми* на городское и сельское кладбище. *Симультанное* же смешение противоположных настроений встречается в написанной в дистихах элегии «Художник» (1836):

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую
 [...]
 Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль...
Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров —
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет.
 [...] (Ш, 416)³⁹

Смешанные чувства поздней элегии Пушкина делают счастье и несчастье относительными состояниями. Эта тенденция соответствует интертекстуальной философии «Повестей Белкина». В отличие от повестей Карамзина, в которых имеется или только счастье любви («На-

³⁶ Перевод С. Сендеровича.

³⁷ См.: Сендерович С. Алетейя. С. 110-117.

³⁸ См.: Франк С. Л. Светлая печаль // Франк С. Л. Этюды о Пушкине. Мюнхен, 1957. С. 108-127.

³⁹ Курсив мой — В.Ш.

элегическое «я» предстает в анафорическом ряду глаголов как сознательно действующий субъект, занимающий в стихах первое место: *Брожу ли я — Вхожу ль — Сижу ль — Я говорю — Гляжу ль — Я мыслю — Уже я думаю*. О «мчащем роке» здесь уже не говорится.

Процесс ступенчато возрастающей грамматической и тематической активизации «я», обнаруживаемый нами в диахронии создания стихотворения, отображен «Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы» и в окончательном тексте. Вплоть до двух последних стихов «я» появляется исключительно в косвенных падежах. Сначала в дательном падеже безличной конструкции, активизируемом и в тематическом смысле как *дательный*: «Мне не спится». В последующих строках названы подлежащие: «ход часов», «парки бабье лепетанье», «спящей ночи трепетанье», «жизни мышья беготня». Воспринимающее «я» остается пассивным: «раздается *близ меня*». На следующей ступени «я», которое остается в косвенных падежах, начинает достигать статуса субъекта, обращаясь с вопросами к некоему «ты». Оно понимает себя как цель и объект слышанных им шорохов, «скучного шопота»: «Что тревожишь ты *меня?*» — «ропот / *Мной* утраченного дня?» — «От *меня* чего ты хочешь?» — «Ты зовешь или пророчишь?» В окончательных стихах отношение изменяется. «Я» становится и в грамматическом смысле субъектом, оказываясь подлежащим в именительном падеже, а лепетанье, трепетанье, беготня, шопот, ропот превращаются в дополнение, в объект осмысляющего слышанное «я»: «Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу...».

10. По рукописям можно обнаружить, как зрелая элегика Пушкина вырастает из довольно традиционных корней. Это особенно ясно в истории создания элегии «Пора, мой друг, пора!», в которой все названные тенденции эволюции соединяются.

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит—
 Летят за днями дни, и каждый час уносит
 Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
 Предполагаем жить, и глядь — как раз — умрем.
 На свете счастья нет, но есть покой и воля.
 Давно завидная мечтается мне доля —
 Давно, усталый раб, замыслил я побег
 В обитель дальнюю трудов и чистых нег.
 (III, 330)

С самого начала имелась первая строка: «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит». Призыв, несколько странное в элегическом жанре наклонение, оказывается, однако, призывом к покою. Имеющаяся тут парадоксальность прекрасно иконизирована ритмически, столкновением ямбической и хореической словесных структур в обоих полустишиях шестистопного ямба. Следующая схема показывает стопы размера:

Порá, | мой дрúг, | порá! || покó | я сёрд | це прó | сит.

Если же учесть структуру слов, второе полустишие дает другую, хореическую картину:

Порá, | мой дрúг, | порá! || [по] кóя | сёрдце | прóсит.

Поскольку в первом полустишии стопы совпадают со словами или с синтагмой, ямб осуществлен и с точки зрения словесной структуры как ямб. Получая ямбический характер как со стороны размера, так и со стороны словесного воплощения, это полустишие устанавливает иконическую связь между ритмическим представлением восходящего движения и темой, т. е. призывом. Во втором полустишии словесное воплощение ямбического размера становится хореическим. Восходящий импульс метра нарушен словесной структурой. Получается представление нисходящего движения. Такое ритмическое представление соответствует развитию темы, заключающейся в тоске по покою. Таким образом, ритмическая оппозиция полустиший становится иконическим знаком их тематического противопоставления.

Вторая строка имела первоначально довольно условное звучание: «Проходит быстро жизнь, и каждый день уносит» (III, 940). В первом изменении автор конкретизировал мотив течения времени: «Бегут за днями дни, и каждый день уносит» (III, 941). На втором шагу был снят повтор мотива дня и этим же был уменьшен временной масштаб: «Бегут за днями дни, и каждый час уносит». Только на третьем шагу было найдено окончательное решение: «Летят за днями дни, и каждый час уносит».

Следующая схема дает представление о процессе создания второй строки:

Проходит быстро	жизнь,	и каждый день	уносит
Бегут	за днями дни,	и каждый день	уносит
Бегут	за днями дни,	и каждый час	уносит
Летят	за днями дни,	и каждый час	уносит

Мы наблюдаем три стадии развития: 1) во втором полустиишии уменьшается подлежащее сказуемого «уносит»: *день > час*, 2) в первом полустиишии разлагается целое в единицы проходящего времени и подчеркивается повтор единиц: *жизнь > за днями дни*, 3) ускоряется движение времени: *проходит быстро > бегут > летят*.

Заметим также, что уносимый в третьей строке объект был назван в первых вариантах довольно условно:

Надежду иль мечту	(III, 941; вариант а)
Надежду мирную	(вариант б)
Надежду старую	(вариант в ₁)
Увядающую мечту	(вариант в ₂)

Элегическая условность была преодолена только в печатной версии: «частичку бытия». Теперь же последовательность временных единиц активизирует мотив времени анаграмматическим путем и в глаголе *летит* (*лето* или *летá*), и таким образом получается ряд: *бытие, лето, день, час, частичка*, с возрастающим уменьшением единиц бытия и, кроме того, с гениальной параномазией *час* и *час-тичка*.

Частички бытия соответствуют по масштабности мышьей беготне. Минимализация единиц жизни — это характерный для зрелого Пушкина прием обновления основной темы элегии, т. е. прохождения времени.

11. Поздний Пушкин развивает прежде всего *столкновение* эмоциональных положений. Мучительное сознание невозможности счастья («На свете счастья нет» или «Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе / Грядущего волнуемое море») сопровождается жизнеутверждающими высказываниями сопротивляющегося унынию субъекта:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать
(III, 228)⁴²

⁴² Две последние цитаты из элегии «Безумных лет угасшее веселье» (1830). В день после окончания этой болдинской элегии, которая, впрочем, вошла в списки стихотворений, предназначенных для издания, под обозначением «Я жить хочу» (см.: комментарий: III, 1212), Пушкин завершает новеллу «Гробовщик», герой которой, существовав в смертоподобном состоянии и спустившись в царство скелетов, наконец возвращается, «обрадованный», в жизнь.

Характерно для развития Пушкина различие между редакциями последнего стиха. В беловом автографе, уже содержащем все основные мотивы и выражения печатного текста, эта строка гласила так:

Я жить хочу, чтоб мыслить и *мечтать*
(III, 838)⁴³

Таким образом, поздняя пушкинская элегика выражает новые смысловые позиции: принятие жизни такой, какова она есть, ободрение и энергическое утверждение собственной воли.⁴⁴

Чем сильнее становится противоположное унынию чувство, тем больше, разумеется, утрачивает элегия свою тематическую мотивированность. Как это ни парадоксально — радикально исполняя закрепляемое за элегией требование смешанных чувств, Пушкин способствует растворению элегии как ясно отождествляемого жанра. Принятие будущей жизни, утверждение собственной воли, ободрение и призыв — не являются темами, связанными традиционно с элегией. Несмотря на принятие будущей жизни эмоциональная и смысловая позиция субъекта остается элегической. Ибо и будущее будет связано со страданием. Парадоксальная формула нового, пушкинского смешивания чувств гласит: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать».

*

Подведем итоги. Судьба пушкинской элегики двояка. Зрелый Пушкин насквозь элегичен. Но чистых элегий мало. Поэтому тексты, собираемые различными редакторами и исследователями в разделе «элегия», далеко не совпадают.⁴⁵ Стихотворения, которые, судя по их фенотипу, с

⁴³ Курсив мой — В.Ш.

⁴⁴ Жизнеутверждение мы уже находим в более ранней элегии «Надеждой сладостной младенчески дыша» (1823). Однако такая позиция была обоснована по-другому:

Ничтожество меня за гробом ожидает...
Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!
Мне страшно... И на жизнь гляжу печален вновь,
И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой. (II, 295)

⁴⁵ См. разные наборы текстов: между тем как Гуче (*Gutsche G. The Elegies of Aleksandr Puškin*) руководствуется широким понятием об элегическом жанре и Григорьян (*Григорьян К. Н. Пушкинская элегия*) определяет границы жанра крайне либерально, Фризман дает в своей книге (*Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра*)

трудом причисляются к жанру элегическому, оказываются с точки зрения генотипического чистыми элегиями. Формальные и тематические признаки жанра исчезают с продолжающейся работой над текстом. Пушкин, правда, обращается в тридцатые годы к элегическому дистиху, но это свидетельствует — как это было уже в «Римских элегиях» Гете — об обновлении не столько элегической, сколько античной тематики.⁴⁶ Хотя и можно найти метрические эквиваленты элегического дистиха, подчеркивающие свойственное элегии смешение настроений (такие как пяти- или шестистопный ямб с обязательной цезурой или же чередование шести- и четырехстопных строк), об общей метрической маркировке элегии речи быть не может. Дело осложняется еще тем, что элегии зрелого Пушкина отличаются краткостью, не характерной для жанра, и тем, что они, благодаря своей краткости, достигают такой лаконичности, меткости и четкости, которые традиционной элегии тоже не были свойственны. Там, где в творческом процессе существовали более длинные редакции — как, например, в случае элегии «Воспоминание» — Пушкин их отвергает в пользу более коротких версий. Причина таких решений, само собою разумеется, имеет не только биографический характер.

Указанные процессы — редукция эмоциональности, усиление рефлексивности и активности, конкретизация, индивидуализация, прозаизация и гетерогенизация, как тематическая, так и стилистическая, размывают границы между элегией и другими жанрами. Наиболее разрушительным для единства и тождественности жанра самому себе оказалось последовательное исполнение старого закона «смешанных чувств». Пушкин смешивает чувства так основательно, что сглаживается отличие элегии от других жанров. Но это ничуть не означает конца элегии. Утрачивая свою тематическую и формальную специфику, подвергаясь разложению, элегия распространяет свою семантическую энергию на всю поэтическую систему.

и в составленной им антологии «Русская элегия XVIII – начала XX века» довольно узкий набор.

⁴⁶ См. список 14 поздних стихотворений, написанных в элегическом дистихе: Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр. С. 347.

Часть вторая

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ

«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» — НАДРЫВ АВТОРА, ИЛИ РОМАН О ДВУХ КОНЦАХ*

Роман-теодицея

По замыслу Достоевского «Братья Карамазовы» — это роман-теодицея. Это значит: в нем дается оправдание бога перед лицом зла и страданий, допускаемых им в мире. По замыслу автора, роман должен был убедить читателя в необходимости интуитивной веры и смиренности духа, в преимуществе интуиции перед разумом, совести перед рассудком. Достоевский намеревался «разбить» социализм и анархизм, т. е. те направления, которые он считал порождением гуманистического атеизма.¹ Русское христианство Достоевского ни в одном художественном произведении не проявляется так монологически, как в его последнем романе. По крайней мере, тезис Бахтина о полифонизме в художественном мышлении Достоевского подтверждается в «Братьях Карамазовых» менее, чем в любом другом произведении. Никогда прежде автор не предоставлял читателю так мало свободы выбора, как в этом романе, цель которого — апофеоз свободы. Поэтому не удивительно, что послание

* Настоящая работа представляет собой русский вариант статьи: Die «Brüder Karamazov» als religiöser «nadyv» ihres Autors // Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen. Wiener Sawistischer Almanach. Sonderband 41. Ed. R. Fieguth. Wien, 1996. S. 27—50. Русский вариант был впервые напечатан в сборнике: Автор и текст. Петербургский сборник. Т. 2. Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1996. С. 268—287, и в журнале: Континент. Вып. 90. 1996. №. 4. С. 276—293. Там же напечатана очень основательная полемика Игоря Виноградова («Осанна» или «Горнило сомнений»? По поводу статьи Вольфа Шмида. С. 294—342). Аргументов, выдвигаемых с религиозных позиций, с которыми, как известно, трудно спорить, опровергать я не стану. Скажу только одно: понятия «непредвзятый читатель», над которым Виноградову нравится иронизировать (три раза на с. 295 и в других местах), в моей рукописи не имелось, оно было вставлено в текст, напечатанный в «Континенте» (с. 281), редакцией этого журнала.

¹ Ср., напр., письма Н. А. Любимову от 10 мая и 11 июня 1879 и К. П. Победоносцеву от 19 мая 1879. Своей задачей Достоевский называет «разбитие анархизма». Это для него «гражданский подвиг» (30/1, 64). См. также слова повествователя о том, что «социализм есть не только рабочий вопрос [...], но по преимуществу есть атеистический вопрос» (14, 25). Все цитаты из сочинений и писем Достоевского приводятся по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. В скобках указываются том и страница. Курсив во всех цитатах в оригинале.

этого романа осмысливается многими читателями таким образом: смысл мира постигается не разумом естественным, рациональным, а разумом интуитивным, верующим. Если человек полагается на свой эвклидовский, земной ум, то он отдаляется от бога, от людей и — в конечном счете — от самого себя. Существование, основывающееся на началах естественного разума, приводит — как формулирует мысль Достоевского Людольф Мюллер — к преступлению, ибо эвклидовский ум «разлагает связи, в которых живет человек, связь с отцом, с землей, с добром, с богом»².

Разум рациональный и разум интуитивный олицетворены в романе, с одной стороны, интеллектуальным, мыслящим по-европейски, но холодным Иваном, а с другой стороны — чувственным, но не очень пронизательным Дмитрием.³ Автор симпатизирует, как кажется, односторонне пьянчуге и забияке Дмитрию⁴, олицетворению «России непосредственной», любителю просвещения и Шиллера и в то же время бушующему по трактирам и вырывающему у собутыльников бородавки.⁵ В то время как Дмитрий в христианском смирении находит путь к признанию своей вины, душевное расстройство Ивана показывает, до чего доходит человек, если он целиком полагается на просвещенный разум.

Такое истолкование, основывающееся на высказываниях самого автора, превращает, однако, это гениальное произведение, упрощая его структуры, в плоско-тенденциозный роман.⁶ Между тем в «Братьях Ка-

² Müller L. Dostojewskij: Sein Leben — sein Werk — sein Vermächtnis. München, 1982. S. 86.

³ См. лаконичный комментарий Виктора Терраса: «Дмитрий ближе к богу, чем его брат Иван [...]. Интеллектуальное сладострастие Ивана является более разрушительным, чем чувственное сладострастие Дмитрия» (*Terras V. A Karamazov Companion: Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel. The University of Wisconsin Press, 1981. P. 45*).

⁴ Для Мартина Дёрне Дмитрий «единственный настоящий человеческий и мужской герой» всего творчества Достоевского, представляющий собой наиболее совершенно «христиански-поэтический образ» положения человека (*Doerne M. Tolstoj oder Dostoevskij: Zwei christliche Utopien. Göttingen, 1969. S. 139*).

⁵ См. «характеристику» Дмитрия прокурором, сквозь ироническую речь которого звучит сочувствующий герою голос автора (15, 128).

⁶ Классическое, резкое выражение такой точки зрения находится в работах В. Ветловской, рассматривающей «Братьев Карамазовых» как «произведение философско-публицистического жанра»: «вся событийная его канва [...] целиком подчинена философской и публицистической мысли автора, прямо высказанной в романе, причем эта мысль высказывается [...] с целью убеждения в ней читателя, и потому

рамазовых» осуществляется в то же самое время противоположный смысл. В каком виде существует этот противосмысл? Мы обнаруживаем его в надрыве самого автора. Надрыв — одна из основных психоэтических ситуаций в мире Достоевского, нравственное насилие человека над самим собой, над присущей ему склонностью, насильственный, неаутентичный идеализм, желаемое, но не совсем удающееся преодоление самого себя, своего слабого «я». В частности, и книга четвертая «Братьев Карамазовых» тоже обнаруживает целый набор надрывов, надрывы мирские и духовные, надрывы «в гостиной», «в избе» и «на чистом воздухе», и уже поэтому мы в праве спросить себя: неужели же автор, обнаруживающий с такой удивительной психологической тонкостью в разных идеализмах надрыв, чужд этого пересиливания самого себя? Не правильнее ли понять надрыв и как скрытую формулу всего романа-теодицеи? Разве, действительно, в религиозной логике этого романа не видно следов авторской натяжки, надрыва самого автора, который, будучи близок Ивану, подавляет свои сомнения, преодолевает свое неверие, упорно отрицая силу разума и проповедуя интуитивную веру, к которой он сам — быть может — способен не был? Мой тезис таков: исследуемый автором во всевозможных идеализмах надрыв — это та психоэтическая структура, которая лежит в основе всего этого романа, романа-теодицеи.

Всякой аффирмации верования аккомпанирует — разумеется, против воли замышляющего автора — ее скрытое отрицание. Нередко такое отрицание проявляется в виде натяжки аффирмации. Натяжки мы нередко наблюдаем и в высказываниях Достоевского-публициста. Таким образом, вызывают некое подозрение часто цитируемые слова Достоевского в письме к Фонвизинной:

«...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (28/1, 176).

В том же письме Достоевский признался:

«...я дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда

решительно не допускает иных, кроме авторских, толкований изображаемых характеров и событий» (*Ветловская В. Е.* Некоторые особенности повествовательной манеры в «Братьях Карамазовых» // *Русская литература.* 1967. № 4. С. 67. См. также: *Ее же.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977).

верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» (28/1, 176).

Не следует, однако, заключать из письма к Фонвизиной, что Достоевский в принципе отдавал предпочтение нерациональной интуиции перед голосом рассудка. Достоевский слишком доверял рассудку, чтобы пренебрегать его суждением. Это явствует, например, из полемики со спиритизмом в «Дневнике писателя» за 1876 год. Там констатируется с сожалением:

«В мистических идеях даже самые математические доказательства — ровно ничего не значат. Кто захочет поверить — того не остановите» (22, 100—101).

Противосмысл

Надрыв подразумевает раздвоение автора на противоборствующие позиции. Достоевский I — это автор, проповедующий настоящую веру и преследующий по всему роману Ивана Карамазова. Достоевский II — это сомневающийся автор, рупором которого является тот же самый Иван Карамазов.⁷ Противосмысл, вписываемый в роман (заглушаемый голос Достоевского II), проявляется яснее всего в бунте Ивана и в его легенде о Великом инквизиторе, т. е. в тех главах, «атеистическим *выражениям*» которых, по словам Достоевского-публициста, и в Европе нет ничего равного» (27, 86).⁸

Вопреки многим упрощающим прочтениям романа следует сначала подчеркнуть два пункта:

1. Иван не просто атеист. Он не отрицает существование божие, а сомневается в нем. Колеблясь между *pro* и *contra*, он в каждой главе занимает иную позицию. Иван не поддается однозначному мировоззренческому определению — это целая гамма разных, противоречащих друг другу смысловых позиций. Когда же Иван принимает существование бо-

⁷ Достоевских I и II различал в связи со структурой диалогов уже Конрад Онаш (*Onasch K. Dostojewski als Verföhrrer: Christentum und Kunst in der Dichtung Dostojewskis. Ein Versuch. Zürich, 1961. S. 32*).

⁸ В этих записях к уже неосуществленному номеру «Дневника писателя» уверяет Достоевский, что «не как мальчик» он верует во Христа, «а через большое *горнило сомнений* [его] *осанна* прошла, как говорит [...] в том же романе черт» (27, 86; соответствующее место в романе: 15, 77).

га, он не принимает созданного им мира. Тогда он оспаривает справедливость и милосердие бога, совершенство его творения.⁹

2. Иван отнюдь не постулирует пресловутого *Всё позволено*. Этот лозунг, на который все ссылаются, включая многих интерпретаторов, является у Ивана частью условного предложения: все будет позволено, если в человечестве уничтожится вера в бессмертие¹⁰; «нет добродетели, если нет бессмертия»¹¹.

Иван бунтует, считая, что страдания невинных детей — слишком высокая цена для будущей вечной гармонии. Не принимая так дорого стоящую гармонию, для которой страдания детей служат «навозом», Иван возвращает творцу свой билет на вход в гармонию. Из-за любви к человечеству Иван отвергает гармонию, за которую было так дорого заплачено. На любовь к человечеству ссылается и Великий Инквизитор. Бог создал человека слишком слабосильным, для того, чтобы с полным правом требовать от него выбора в свою пользу, выбора, основанного не на чуде, тайне и авторитете. Из-за любви к малосильным людям немногие сильные устраивают счастье масс, избавляя их от бремени личного и свободного решения. Беря на себя проклятие познания добра и зла, эти немногие страдальцы приносят свое вечное счастье в жертву земному счастью миллионов, для которых тот свет, если бы он и был, не был бы предусмотрен.

Если взять бунт Ивана вместе с жалобой Великого Инквизитора (объекта его эксперимента в идеях) и если развернуть их свернутую целевую установку, то получается такая критика бога: Бог, даруя человеку

⁹ Это было для Достоевского обостренное богохульство. Против распространенного истолкования слов Ивана «Я не бога не принимаю [...], я мира, им созданного [...] не принимаю» (14, 214) как чистой тактики неискреннего искушителя можно возразить, обращая внимание на письмо Победоносцеву от 19 мая 1879 (когда глава уже была сдана в набор): «Богохульство [...] взял, — пишет Достоевский, — [...] сильнее, то есть так именно, как происходит оно у нас теперь в нашей России у *всего* (почти) верхнего слоя [...], научное и философское опровержение бытия божия уже заброшено [...]. Зато *отрицается* изо всех сил создание божие, мир божий и *смысл его*» (30/1, 66).

¹⁰ См. передачу идей Ивана Миусовым (14, 64—65).

¹¹ Такими словами подтверждает Иван свои идеи (14, 65). Даже Смердяков подтверждает условность лозунга, напоминая Ивану после убийства о том, что тот ему говорил: «коли бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе» (15, 67).

свободу, в то же самое время наделяет его слишком слабыми силами для пользования этой свободой. Требуя от малосильного человека верования, бог действует немилосердно, без любви к человеку. Мало того, бог старается в конечном счете только удовлетворить свое самолюбие, стремясь к победе над дьяволом.

Космодицея как опровержение богохульства

В главах «Бунт» и «Великий Инквизитор» Достоевский I защищает безусловную свободу выбора в пользу верования. Достоинство этой свободы требует затруднения верования условиями, неприемлемыми для эвклидовского ума. Из всех неприемлемых для разума условий Достоевский выбрал наименее терпимые для него самого — страдания невинных детей.

Из писем Достоевского явствует, что он старался «торжественно опровергнуть» (30/1, 64) богохульство Ивана житием и поучениями Зосимы. Созная, что критика бога не поддается рациональному опровержению, автор перешел к прагматической и эстетической аргументации. Ответ был, — как пишет автор Победоносцеву, — «не прямой, не на положения, прежде выраженные по пунктам, а лишь косвенный», заключаясь «в художественной картине» (30/1, 122). Критика бога должна была опровергнуться вероисповеданием, теория должна была опровергнуться практикой жизни.

Для того чтобы опровергнуть обвинение бога, Достоевский I прибегает к классическому приему теодицеи, к восхвалению творения, к космодицее. Уже в книге Иова, к которому многие мотивы романа отсылают читателя, теодицея осуществляется в виде космодицеи. Жалоба пораженного человека опровергается речью господней из бури. Но господь, собственно говоря, не дает ответа на жалобу Иова.¹² Создатель только хвалит себя за свою демиургическую компетентность и восхваляет совершенство своего творения, наглядно показывая его на примере диких коз, осла, единорога, павлина, бегемота и левиафана. Эта хвала творению имеет в «Братьях Карамазовых» эквивалент. Растроганный

¹² См.: Ebach J. Hiob/Hiobbuch // Theologische Realenzyklopädie. Bd. XV. Berlin; New York, 1986. S. 370: «Страдание ни объясняется, ни обосновывается. [...] Речи бога не показывают ни причины, ни цели, ни необходимости страданий Иова».

красой мира божьего, молодой Зосима восхваляет созданную богом телеологию:

«Всякая-то травка, всякая-то букашка, муравей, пчелка золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну божью свидетельствуют [...]. Истинно, [...] все хорошо и великолепно, потому что все истина. Посмотри [...] на коня, животное великое, близ человека стоящее, али на вола, его питающего и работающего ему, понурого и задумчивого [...] все совершенно, все, кроме человека, безгрешно, и с ними Христос еще раньше нашего» (14, 267—268).

В этой похвале творению обрисовывается еще другой классический текст теодицеи, известный трактат Лейбница. Немецкий философ старается снять противоречие между всемогуществом бога и существованием в мире зла указанием на данный мир как на «наилучший из возможных миров».¹³ Наилучший из возможных миров есть мир с наибольшим разнообразием ступеней совершенства существ. Лейбниц полагает, что бог, по «благости» своей желающий наилучшего мира, не желает зла, но допускает его постольку, поскольку без него не может осуществиться желаемое разнообразие.¹⁴ Ввиду необъятности вселенной существующее зло, уравниваясь гармонией целого, не имеет почти никакого значения. С такими идеями Зосима, вероятно, восторженно согласился бы, если бы имел философское образование.

Компрометация Ивана

Как Достоевский ни заботился о «художественном реализме» шестой книги, которая должна была коснуться «самых пошловатых сторон» (30/1, 122), поучения Зосимы убеждают только того, кто уже убежден.¹⁵ В качестве антагониста, уравнивающего, мало того — опровергающего богохульства Ивана, Зосима не получился ни с точки зрения этики, ни с точки зрения эстетики. Это было уже не раз констатировано и подтверждается все снова и снова тем, что многие из читателей пробегают шестую главу «Русский инок» мельком. Собственно говоря, Достоевский и не полагался на опровергающую силу набожной шес-

¹³ Эта идея впоследствии была высмеяна Вольтером в «Кандиде».

¹⁴ См.: Аверинцев С. С. Теодицея // Философский энциклопедический словарь. 2-ое изд. М., 1989. С. 647.

¹⁵ См.: Фастинг С. Иерархия «правд» как часть идейно-художественной структуры романа «Братья Карамазовы»: К вопросу о «полифоничности» романов Достоевского // Scando-Slavica. Vol. 24. 1978. P. 43—44.

той книги, прибегая к совсем другому способу опровержения. Этот способ — компрометация богоотступника.¹⁶ Роман развертывает целую систему дискредитаций, из которых назовем только самые значительные:

1. Иван дискредитируется тем, что страдания детей — как подсказывают многие мотивы романа — для него являются лишь поводом для обвинения бога. По замыслу Достоевского I Ивану страдания детей, собственно говоря, безразличны. Иван не интересуется конкретным человеком. Страдающим детям, злоупотребленным мудрствующим богоотступником в качестве аргумента против бога, Достоевский I противопоставляет целый набор мотивов, показывающих образцовое христианское поведение перед лицом страдания и смерти детей.¹⁷ Так, Григорий не сетует на бога после смерти ребенка, а находит утешение в книге Иова. В ранней смерти Илюши Алеша и двенадцать мальчиков, провожающие бедного мальчика в последний путь, не видят никакого повода к обвинению бога. Плачущее дитё приводит Дмитрия к прозрению. Вместо того, чтобы спросить о смысле страдания детей, как это делает Иван, Дмитрий чувствует, «что хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дитё, [...] чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого» (14, 457). Таким образом, рационалистической теории Ивана противопоставляется — как правильная реакция — вырастающее из умиления практическое действие.¹⁸

¹⁶ Об этом *argumentum ad personam* см.: Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». С. 68—142.

¹⁷ Смерть детей, не раз возникающий в романе мотив (который является, очевидно, отражением смерти трехлетнего сына Достоевского Алексея в 1878 г.) компенсируется, впрочем, их привилегиями на том свете. Боль неутешной матери, у которой умер трехлетний Алексей, последний оставшийся ребенок из четырех, Зосима смягчает словами одного древнего великого святого, свидетельствующими о том, что умершие младенцы перед престолом божим самые дерзновенные. Бог так скоро, говорят они, взял у них подаренную жизнь, что он сразу должен им дать ангельский чин. Это желание дерзновенно просящих бог немедленно исполняет. А поэтому мать должна знать, что и ее младенец, наверно, теперь предстоит перед престолом господним — и радуется, и веселится (14, 46).

¹⁸ Нравственное действие как правильная реакция на смерть ребенка защищается и обучающим неутешную мать Зосимой. Если скорбная мать оставит мужа, говорит ей Зосима, она нарушит блаженство своего мальчика.

2. Иван компрометируется своими учениками, отражениями и двойниками¹⁹: Ракитиным, верующим в идеалы французской революции, но оказывающимся на каждом шагу настоящим подлецом; Смердяковым, единственным пропавшим грешником романа, дьявольски умным воплощением зла²⁰; дьяволом, невольно опровергающим все мечты об устройстве общественного порядка на основании земной этики без бога, мало того, разоблачающим весь атеистический гуманизм как чистую бессовестность²¹; Великим Инквизитором, испытывающим теорию Ивана в исторической действительности и обнаруживающим при этом настоящее побуждение «страдальцев» за счастье людей: жажду власти.

3. Иван дискредитируется своим характером, своим поведением, своими словами и даже своим физическим образом. У него неловкая осанка, деревянные движения, его речи аккомпанирует постоянный смех, на-

¹⁹ О компрометации Ивана путем его сходства с отрицательными персонажами см.: *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». С. 86—109. О приеме «mirroring and doubling» см.: *Terras V. A Karamazov Companion*. P. 104—107. Следует, однако, обратить внимание и на решающую разницу между Иваном и его эквивалентами: они занимают каждый раз только одну позицию в широком диапазоне позиций Ивана. В то время как Иван колеблется между противоположными возможностями миропонимания, его эквиваленты осуществляют только одну возможность.

²⁰ Для человеческого разума не очень лестно, что отцеубийца одарен особой остротой ума. План убийства задуман с удивительной, буквально дьявольской прозорливостью и дальновидностью. Смердяков видит, как никто другой, людей насквозь, улавливая их тайные побуждения и желания, их слабые стороны. Еще будучи ребенком, он ставил такие вопросы, которые смущали всех — например, вольтеровский вопрос (см.: *Rammelmeyer A. Dostojevskij und Voltaire // Zeitschrift für Slavische Philologie*. Bd. 26. 1958. S. 276), откуда свет сиял в первый день, когда солнце, луна и звезды созданы были только на четвертый день (14, 114) — вопрос, обсуждаемый впоследствии Смердяковым также с Иваном (14, 243). Склонность убийцы к эвклидовскому мышлению особо подчеркивается. Рассуждая с софистической хитроумностью и с иезуитской казустикой, «Валаамова ослица» обращается то и дело к рассудку слушателей, в особенности к ограниченному рассудку бедного Григория. Многозначительна ссылка Смердякова на «собственный рассудок», которым он «вполне уполномочен» имя божие проклясть, если он попадет к мучителям рода христианского (14, 118). До такого рода софистики и казуистики сводится Достоевским I эвклидовский ум.

²¹ И то, что повторяющий прежние идеи Ивана дьявол представлен как обыватель, является ходом Достоевского I против атеистического гуманизма: таким образом обнаруживается суть бунта. О том, что дьявол разоблачает пошлые, смешные черты в идеях Ивана, см.: *Braun M. Dostojewski: Das Gesamtwerk als Vielfalt und Einheit*. Göttingen, 1976. S. 256.

смешливая улыбка — атрибуты дьявола.²² И смущающее его слушателей смешение серьезности и насмешливости, его саркастические шутки по поводу святых вещей тоже имеют дьявольское происхождение.²³ Иван гордый, холодный человек, он любит человечество, но не может, как он признается Алеше, любить своего ближнего. В любви Иоанна Милостивого он видит «надрыв» (14, 215). Пьяного мужичонку он бешено отталкивает в снег, принимая возможность, что тот замерзнет. Иван презирает людей, своими отрицательными чувствами не щадя даже Алешу.²⁴ Слово Ивана полно лжи, неправильностей.²⁵ Его речь отличается пустым риторизмом, неоригинальностью содержания, все оканчивается чужим словом, заимствованным из разных источников.²⁶ Рассказав свою легенду, он отдаляется, «как-то раскачиваясь», с висящим правым плечом (14, 241), т. е. с признаками обутого чертовым копытом.

4. Не в последнюю очередь идеи Ивана опровергаются его же действиями. Ведь это он подстрекает Смердякова к отцеубийству, отражающему убийство бога. По крайней мере, собираясь в дорогу в Чермашню, он намекает искустителю на свое согласие с намеченным планом убийства.²⁷

Достоевский II

Каким же образом проявляются Достоевский II и указывающий на его присутствие противосмысл? Как это ни парадоксально, Достоевский II проявляется явнее всего в назойливости и навязчивости Достоевского I, того богоревнителя, который от читателя требует немало добродушия, проводя цепную реакцию прозрений и озарений, исходящую от внезапного вывода умирающего Маркела о том, что «всякий пред всеми за

²² См.: *Belknap R. L. The Structure of «The Brothers Karamazov»*. Den Haag, 1967. P. 38

²³ См.: *Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы»*. С. 102—109.

²⁴ Об отрицательных эмоциях Ивана по отношению ко всем окружающим его людям см.: *Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы»*. С. 75.

²⁵ См.: *Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы»*. С. 71—73; *Terras V. A Karamazov Companion*. P. 91, 221.

²⁶ См.: *Leatherbarrow W. The Brothers Karamazov*. Cambridge, 1992. P. 95.

²⁷ Связь между критикой бога и отцеубийством подчеркивается и композицией. Две решающие для убийства встречи Ивана со Смердяковым, орудием или исполнителем, изложены в главе пятой, сразу после «Бунта» и «Великого Инквизитора».

всех и за все виноват» (14, 262).²⁸ Этот Достоевский I решительно протестовал бы против презумпции скрыто осуществляющегося противосмысла. Недостаточно ли ясно он показал на примере Ивана, до чего доводит европейски-рациональное мудрствование и умничание? Да, он это показал слишком ясно — только обнажая этим свои тайные сомнения. Крайне внимательно и недоброжелательно следя за Иваном по всему роману, мало того: беспощадно выявляя и малейшие недостатки и слабости его, не выслеживает ли автор самого себя, не нападает ли он на свой собственный след? Количество, системность и последовательность всевозможных дискредитаций богоотступника вызывают в конечном счете некое подозрение — подозрение в завуалированной противоустановке. Обоснованность такого подозрения подтверждается на другом материале в самом романе. Дьявол, смеясь, возражает отвергающему его существование Ивану: «По азарту, с каким ты отвергаешь меня [...] я убеждаюсь, что ты все-таки в меня веришь» (15, 79). Азарт чувствуется и в дискредитации автором Ивана. Но вопреки всем попыткам опровергнуть эвклидовскую аргументацию Ивана, довести ее до абсурда, она остается действующей внутри романа и действительной для читателя. Недаром один из первых критиков, Л. Алексеев (Л. А. Паночини), уже в 1881 году называет Ивана *alter ego* автора:

«Достоевский верует и проповедует „смирение“ [...] — и сам он сомневается, и сам первый грешит против своей заповеди „смирения ума“. [...] Он казнит Ивана — и этим себя же казнит, сомнения и порывы своего гордого ума [...] Достоевский не мог бы так сочувственно, правдиво, а главное, с таким огненным красноречием высказать идеи Ивана Карамазова, если бы сам не разделял их, если бы эти сомнения не были присущи ему [...] Он проповедовал смирение и сам смирялся, но попраный разум восстал и заговорил громче, сильнее, заговорил огненным словом!»²⁹

Можно было бы возразить, и это не раз делалось, что аргументы Ивана против бога должны быть столь сильными именно для того, чтобы их опровержение прозвучало более убедительно. Позиция христианской смиренности не должна была восторжествовать лишь благодаря

²⁸ Из примера Зосимы явствуют условия и фазы озарения: пробуждение совести, взгляд на природу, восприятие красоты мира, прислушивание к пению птиц, «хвалящих бога» — «птичек божиих», как к ним обращался по-францискански Маркел (14, 263) — и, наконец, познание, что «всякий пред всеми за всех виноват» (14, 270).

²⁹ Цит. по комментарию: 15, 510.

недостающей силе ее оппонента. Такое возражение создает аналогию между богом, требующим от человека свободного, затрудненного существующим в мире злом решения в пользу верования, и автором, требующим от читателя свободного, затрудненного обманчивыми прочтениями решения в пользу верного смысла. Однако трудно отрицать, что бунт Ивана выживает после его «опровержения» и потому не служит только «навозом» для окончательной романной гармонии.

Это опровержение, впрочем, само оказывается *палкой о двух концах*, если использовать еще один образ романа. Иван, обвинитель бога, жаждущий, как показывает его разговор с дьяволом, веры в справедливый потусторонний мир, предстает в конечном счете в гораздо большей степени метафизиком, мыслит более трансцендентно, чем ищущий блага в мире сем инок. Францискански-пантеистическая вера Зосимы, его эстетизированная религия, его мистический витализм, его убеждение, что человек уже на земле может достичь рая, направлены ведь скорее на мир земной, чем на свет иной.³⁰ В то время как Иван от бога требует справедливости в окончательной гармонии, Зосима рисует утопическую картину мира сего, в котором преступления уменьшатся «в невероятную долю» (14, 59—61). Во всяком случае, обвинение бога производит на трансцендентно настроенного читателя больше впечатления, чем направленная на этот мир набожность инока.

Библейские подтексты и критика бога

Скрывающаяся в романе критика бога всплывает на фоне двух основных библейских подтекстов. Роман пронизан, как уже было сказано, аллюзиями на книгу Иова. С точки зрения христианского смысла, который имел в виду Достоевский I, история Иова напоминает о том, что человек слишком ограничен, чтобы понять мудрость и всемогущество бога, и что он грешит, если, страдая, сомневается в божьей справедливости. Таким образом, Зосима делает вывод: «Пред правдой земною совершается действие вечной правды» (14, 265). Но книга Иова выявляет еще совсем другой смысл, подчеркиваемый пересказом Зосимы, а именно: соперничество между богом и дьяволом, борьбу между двумя сила-

³⁰ См. рассуждения таинственного посетителя, о которых вспоминает Зосима (14, 275, 280, 283). И Алеша считает «настоящее царство Христово» на земле возможным (14, 29).

ми, делающими верность раба божьего Иова предметом пари. В своем пересказе Зосима подчеркивает, что «похвалился бог дьяволу, указав на великого святого раба своего» (12, 264). Это не совсем верно. В Библии бог хвалит перед сатаной не себя, а верность раба своего.

Таким образом, Зосима вносит в ветхозаветный текст там не существующий мотив соревнования. Этому расхождению соответствует то, что Зосима называет сатану дьяволом. Это анахронизм. В Ветхом завете сатана значит «противник на войне»³¹, «обвинитель в суде»³² или «обвинитель перед богом»³³. Только в послебиблейском иудаизме и в христианстве сатана стал под влиянием персидского дуализма воплощением зла, врагом бога.³⁴ В книге Иова сатана является одним из «сынов Божиих» (Иов 1, 6), принадлежащим как прокурор ко двору господнему. Вводя новозаветную фигуру дьявола в эту книгу Ветхого завета, Зосима вводит там еще не существующий агональный дуализм.

Подспудная мысль о соревновании между богом и его противником становится явной в словах насмешников и хулителей, слышимых Зосимой:

«...как это мог Господь отдать любимого из святых своих на потеху дьяволу, отнять от него детей, поразить его самого болезнью и язвами [...] и для чего: чтобы только похвалиться пред сатаной: „Вот что, дескать, может вытерпеть святой мой ради меня!“» (14, 265)

Выявленная насмешниками самовлюбленность бога и инструментализация человеческого страдания ради его собственной славы не имеют основы в библейском тексте. Такие изменения и переакцентировки, проведенные Зосимой, образуют точку опоры для критики бога, которую мы должны отнести к Достоевскому II.

Агонально-дуалистическое переосмысление книги Иова всплывает еще в другом месте. Двойник Ивана, являющийся ему дьявол, поясняет, что «победа-то драгоценна» (15, 80) и что на праведном Иове его «зло поддели во время оно» (15, 82).

Мотив соревнования осуществляется также и в его новозаветном варианте, в лейтмотиве легенды о Великом Инквизиторе, в искушении Иисуса в пустыне. И здесь небольшим отклонением от библейского тек-

³¹ 1 Цар 29, 4; 3 Цар 5, 4.

³² Пс 108, 6.

³³ Зах 3, 1; Иов 1, 6.

³⁴ См.: The Encyclopedia of Religion. Vol. 13. New York, 1987. P. 81—82; Reclams Bibellexikon. 4. Aufl. Stuttgart, 1987. S. 445—446.

ста усиливается противник и тем обостряется агональная мотивика. Великий инквизитор неверно пересказывает слова искусителя. В евангелиях написано: «если Ты сын Божий, бросься вниз» (Мф 4, 6; Лк 4, 9). Великий инквизитор из этого делает: «Если хочешь узнать, сын ли ты божий, то верзись вниз» (14, 232). Таким образом, противник приписывает Христу сомнение в божественности его натуры. Конечно, за это искажение священного текста отвечает не только Великий Инквизитор, противостоящий Христу как заместитель дьявола, но также и Иван, играющий для Алеши роль искусителя.³⁵

Более или менее явная мысль о соревновании между богом и его противником усиливается в кошмаре Ивана. Дьявол, этот мещанский джентльмен, не знает, почему изо всех существ в мире только он обречен на пакости. Ни за что не хотят ему открыть секрет его злобы, потому что, догадавшись, в чем дело, он, пожалуй, «рвякнет „осанна“», и «тогда исчезнет необходимый минус и начнется во всем мире благоразумие, а с ним, разумеется, конец всему» (15, 82). Откровенная исповедь этого добродушного злодея только усиливает проходящее через весь роман, но нигде прямо не высказываемое подозрение: бог пользуется человеком, свободно и вопреки повелениям разума решающим в его пользу, как козырем в игре с противником. Опять создатель обвиняется в безнравственной инструментализации. Иван называет страдающих детей материалом, навозящим для кого-то будущую гармонию. В истории о Иове (так, как ее представляет Зосима) праведный должен страдать ради торжества бога над противником. Признания дьявола наводят на жестокую мысль, что бог допускает зло только для того, чтобы искусственно затруднить выбор в свою пользу. Затруднение же решения не служит никаким иным целям, кроме славы самовлюбленного демиурга.

В такой критике бога важна имплицитная мысль, что творение происходит от тяги к игре праздного творителя, заведшего зло только ради осложнения игры, ради повышения занимательности — так сказать как *handicap*. Подобную мысль Достоевский высказал в «Дневнике писателя» за 1878 год, вкладывая ее в уста самоубийцы:

«...невольно приходит в голову одна чрезвычайно забавная, но невыносимо грустная мысль: „ну что, если человек был пущен на землю в виде какой-то

³⁵ О борьбе между богом и дьяволом знает и Дмитрий. Предмет же этой борьбы — красота: «Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей» (14, 100).

наглой пробы, чтоб только посмотреть: уживется ли подобное существо на земле или нет?»³⁶.

В «Братьях Карамазовых» такие рассуждения эксплицитно нигде не встречаются, но все-таки Иван говорит о людях как о «недоделанных пробных существах, созданных в насмешку» (14, 238).

Иван как *alter ego* автора

Тезис о надрыве автора подразумевает, что Достоевский II сближается с позицией Ивана, критика бога. Об этом свидетельствуют очевидные признаки.

Начнем с незначительного симптома. О конкретном авторе мы знаем, как он презирал инструментализацию страдания. В Пушкинской речи Достоевский-публицист оправдывает окончательный отказ Татьяны от любви к Онегину также с указанием на невинно страдающего мужа. В этой аргументации, переходящей от частного случая к общим началам, мы слышим дословно голос Ивана, возвращающего творцу билет на вход в вечную гармонию. Для Достоевского не может быть счастья, основанного на чужом несчастье.³⁷

Иван — Алеше:

*Достоевский в речи о
Пушкине:*

«...представь, что это ты сам водишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой, но для этого необходимо и

«...представьте, что вы сами возводите здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой. И вот

³⁶ Изложение этой идеи было столь убедительно, что читатели обращались к автору с вопросами (см. об этом статью «Запоздавшее нравоучение» в «Дневнике писателя» за 1876 год; 24, 43—46). Одна посетительница Достоевского сообщает, что автор, взволнованный и пришедший в отчаяние от совсем неожиданного восприятия «Приговора» некоторыми читателями, уверял: «Меня не поняли, не поняли! [...] Я хотел этим показать, что без христианства жить нельзя» (24, 396).

³⁷ Такое мышление, осуждающее инструментализацию страдания, Иван приписывает и фигуре своего эксперимента в идеях, Великому Инквизитору. Иерарх упрекает Христа в том, что ему дороги лишь десятки тысяч великих и сильных, а остальные миллионы слабых «должны лишь послужить материалом для великих и сильных». Из-за любви к слабым сильные снимают с них бремя свободы и обманывают их. «В обмане этом и будет заключаться наше страдание» (14, 231).

неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданище, вот того самого ребеночка, бывшего себя кулачком в грудь, и на неотомщенных слезках его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги! [...] И можешь ли ты допустить идею, что люди, для которых ты строишь, согласились бы сами принять свое счастье на неоправданной крови маленького замученного, а приняв, остаться навеки счастливыми?» (14, 223—224)

представьте себе тоже, что для этого необходимо и неминуемо надо замучить всего только лишь одно человеческое существо [...] Согласитесь ли вы быть архитектором такого здания на этом условии? Вот вопрос. И можете ли вы допустить хоть на минуту идею, что люди, для которых вы строили это здание, согласились бы сами принять от вас такое счастье, если в фундаменте его заложено страдание, положим, хоть и ничтожного существа, но безжалостно и несправедливо замученного, и, приняв это счастье, остаться навеки счастливыми?» (26, 142)

То, что Иван, описывая страдания детей, говорит от имени автора, поддерживается биографическими параллелями. Как Иван, так и Достоевский собрали и записали описываемые случаи из газет. У обоих имелась та «хорошая коллекция», о которой говорит Иван (14, 218). И эмоциональная реакция Достоевского, выраженная в «Дневнике писателя», не уступала реакции его героя.³⁸

Второй аргумент, говорящий о близости автора к своему герою: всякая попытка обосновать этику вне религии доводится как Иваном, так и Достоевским до абсурда.³⁹ Как это ни странно, и богохульник Иван обосновывает этику исключительно на религиозных началах: нет добродетели, если нет бессмертия. Ни герой, ни автор не допускают зем-

³⁸ См. обсуждение случая Кронеберга в «Дневнике писателя» за 1876 год (22, 50—73).

³⁹ О критическом отношении Достоевского-публициста к каким бы то ни было попыткам обосновать этику и общество на земных, внерелигиозных началах см. статью «Придирка к случаю» в «Дневнике писателя» за 1880 год (26, 149—174). См. также запись из записной тетради 1880—1881 гг.: «Нравственные идеи есть. Они вырастают из религиозного чувства, но одной логикой оправдаться никогда не могут. Жить стало бы невозможно» (27, 85).

ной основы этики, потому что человек сам по себе не имеет силы к братству.⁴⁰ Отсюда уже недалеко и до крайне скептической характеристики слабосильного человека, которую дает Великий инквизитор.

В-третьих, как принцип, обеспечивающий нравственность, и Достоевский, и Иван постулируют благого и справедливого бога. Поэтому отрицание благодати бога практически равносильно отрицанию его существования. От существования благого бога полностью зависит не только религия, но и весь мировой порядок. Не случайно подсказывается в романе прямая связь между обвинением Иваном бога и одобряемым им отцеубийством.⁴¹ Достоевский-этик, по существу, руководствуется лозунгом Вольтера, высказываемым как Иваном (14, 213—214), так и Колей Красоткиным (14, 499) и travестирваемым Федором Карамазовым (14, 23—24) «s'il n'existe pas Dieu il faudrait l'inventer». Изобрести же следовало бы бога как метафизического покровителя нравственности.⁴²

⁴⁰ Иван даже подтверждает, «что на всей земле нет решительно ничего такого, что бы заставляло людей любить себе подобных [...], что если есть и была до сих пор любовь на земле, то не от закона естественного, а единственно потому, что люди веровали в свое бессмертие» (14, 64). Возможность добродетели без веры в бессмертие души защищается в романе только Ракиным (14, 76). То, что Иван отвергает возможность земной этики, могло бы показаться сомнительным, ведь Иван является автором «геологического переворота», поэмы о «человеко-боге» (15, 83). Но эта идея прошлой весны уже не соответствует настоящему мышлению Ивана. Если бы он верил в возможность земной этики, он не сошел бы с ума. Единственный выход из мира без бога был бы — как показывает автор на примере Смердякова — самоубийство. Болезнь же Ивана является спасением. В раздвоении сознания Достоевский I изображает бунт совести против теории.

⁴¹ Богоубийство Ивана косвенно оправдывается безбожным защитником Фетюковичем, извиняющим Дмитрия тем, что старый Карамазов был плохим отцом. «Любовь к отцу, не оправданная отцом, есть нелепость, есть невозможность» (15, 169), убийство же плохого отца — не отцеубийство.

⁴² Идея о боге как поручителе, гаранте этики связывает Достоевского с Толстым. См. слова Пьера Безухова: «Ежели есть бог и есть будущая жизнь, то есть истина, есть добродетель» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1929—1958. Т. 10. С. 177). Подобно тому, как Зосима пропагандирует веру, направленную скорее на земную, чем на потустороннюю жизнь, в окончательных познаниях Константина Левина бог отождествляется с добром, а добро — с делом. И тот и другой автор оказываются скептиками, постулирующими бога как гаранта жизнеспособной этики. Оба автора любят жизнь и пытаются найти трансцендентное обеспечение своего более или менее явного витализма. Впрочем, и в «Анне Карениной» можно наблюдать надрыв автора. Это путь Левина к верованию и достижению окончатель-

В-четвертых, Иван является не меньшим аналитиком и критиком надрыва, чем сам его автор. Он обнаруживает надрывы как в любви Катерины Ивановны к Дмитрию, так и в христианской любви Иоанна Милостивого к ближнему.

В-пятых, и Иван подвержен религиозному надрыву, только с противоположным знаком. Иван хочет верить, но никак не может принять бога из чувства гордости, как подсказывает Достоевский I. Одаренный сверхъестественной прозорливостью, Зосима сразу замечает, что Иван способен к великому добру, что идея еще не решена в его сердце, что он сам не верует своей диалектике (14, 65). Собираясь рассказывать о своем бунте, Иван признается Алеше:

«не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою» (14, 215).

Кульминационный пункт его бунта — надрыв, своего рода «обращение» решения-надрыва Достоевского в пользу Христа, выраженного в вышецитированном письме к Фонвизин⁴³:

«Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу. Я хочу оставаться лучше со страданиями неотомщенными. Лучше уж я останусь при неотомщенном страдании моем и неутоленном негодовании моем, *хотя бы я был неправ*» (14, 223).⁴⁴

После крушения Ивана Алеша понимает суть его болезни:

«„Муки гордого решения, глубокая совесть!“ Бог, которому он не верил, и правда его одолевали сердце, всё еще не хотевшее подчиниться» (14, 89).

Легенда об атеисте, пробегающем после смерти квадриллион километров и становящемся в рае ревнивым консерватором, пересказывается дьяволом по адресу Ивана, юношеским произведением которого она и является. Дьявол ему и говорит, что из семечка веры, которое он, дьявол, бросит в него, вырастет такой дуб, что он пожелает вступить «в отцы пустынники и в жены непорочны», «ибо тебе очень, очень того втайне хочется, акриды кушать будешь, спастись в пустыню пота-

ного, неподвижного положения, т. е. развитие, неправдоподобное ввиду беспокойного характера этого подвижного героя, имеющееся в себе что-то насильственное.

⁴³ О перекличке этих высказываний см.: Braun M. Dostojewski. S. 262—263.

⁴⁴ Итак, и в отрицании веры возможен надрыв. Таким образом, рассказчик констатирует, что «истинный реалист, если он неверующий, всегда найдет в себе силу и способность не поверить и чуду», даже «если чудо станет пред ним неотразимым фактом» (14, 24).

щишься!» (15, 80). Только оттого, что критика Иваном бога отождествляется с надрывом и этим же нейтрализуется, Достоевский I и может допустить возможность спасения для Ивана.

Палки о двух концах

Подведем предварительные итоги. Проповедуя русское христианство и полемизируя с европейским рационализмом, автор романа-теодицеи «Братья Карамазовы» подспудно развертывает скрытую смысловую альтернативу. За осуществляющимся противосмыслом предстает сомневающийся автор, Достоевский-скептик. Эта альтернатива, этот противосмысл возникают не в результате сознательного смыслосозидающего акта автора, они не основываются на авторской интенции. По замыслу автора послание этого романа довольно прямолинейно. Противосмысл вошел в роман за спиной преследующего определенный замысел автора, вопреки его интенции, но, благодаря его азарту, его ревностному старанию. Образуясь не в результате произвольного прочтения, происходя не от чисто субъективной читательской установки, не основываясь на каком-либо смысловом постулате, на некоем заданном желаемом смысле, этот противосмысл представляет собой объективный семантический пласт романа. Таким образом, «Братья Карамазовы» могут быть прочитаны и как бунт против создателя мира.

Достоевский II, однако, не просто одерживает победу над Достоевским I. Роман так же мало однозначно представляет собой обвинение бога, как он является теодицеей. Его послание колеблется между *pro* и *contra*, не поддаваясь фиксации, остановлению непрерывного движения. Не полифония характеризует смысловую фактуру этого романа, а колебание между двумя исключаящими друг друга смысловыми позициями, никогда не останавливающаяся осцилляция между Достоевским I и Достоевским II, между замышляющим определенный смысл субъектом произведения и его подсознательным антагонистом, т. е. между теми двумя образами, в которых тут проявляет себя абстрактный автор. Понятие колебания, осцилляции между полюсами, характеризует смысловой мир Достоевского более верно, нежели бахтинские вокальные и концертные метафоры.

Осцилляция наблюдается и во многих частичных структурах «Братьев Карамазовых». Изображаемый мир отражает во многих мотивах

раздвоенность, колебание автора. Иные явления, кажущиеся на первый взгляд однозначными, оказываются *палкой о двух концах*, если еще раз прибегнуть к образному выражению защитника (15, 152), или *медалью с двумя сторонами*, как выражается обвинитель (15, 129), или же *обоюдоострым орудием*, как характеризует рассказчик амбивалентность старчества (14, 27). Примером может служить статья Ивана по церковному суду, которая получает аплодисменты со стороны как церковников, так и атеистов, и идею которой библиотекарь монастыря называет *идеей о двух концах* (14, 56).

Колебание между противоположными возможностями наблюдается и в основных частях сюжета. В качестве примера можно указать на колебание Ивана между положительным и отрицательным решениями мучающего его душу вопроса, на его осцилляцию между пониманием и непониманием того, что предлагает ему Смердяков, на нерешенность вопроса, пойдет или не пойдет Иван в суд, чтобы обвинить себя в отцеубийстве, и если он пойдет, какими мотивами он будет руководствоваться: смиренностью или гордостью? Нерешенность характеризует и финал романа. По словам Алеши, Иван «или восстанет в свете правды, или... погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что верит» (15, 89). А Дмитрий, возьмет ли он наказание смиренно на себя или спасется побегом в Америку?

Дмитрий характеризуется колебанием между двумя противоположными полюсами не в меньшей мере, чем Иван. Ему необходимо, как замечает Ракитин, ощущение низости падения так же, как и ощущение высшего благородства (15, 129). «Две бездны [...] в один и тот же момент», «бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения», — этой формулой характеризует обвинитель Дмитрия а вместе с ним всю «матушку Россию» (15, 129). Этот образ применяет к Дмитрию и защитник, доводя до абсурда аргументацию прокурора: «Карамазов именно такая натура о двух сторонах, о двух безднах» (15, 159). Образ двух бездн имеет еще большее распространение. Дьявол знает: иные из тех, которые акриды едят, «бездны веры и неверия могут созерцать в один и тот же момент» (15, 80).

В своих переключках, в своих уголках, которые не под полным контролем Достоевского I, текст развивает структуры, обнаруживающие и самые священные вещи как *палки о двух концах*. Примером этого

является неожиданное со-противопоставление Иова и штабс-капитана Снегирева. Зосима воспринимает вопрос насмешников и хулителей:

«Да как мог бы он [т. е. Иов — *В. Ш.*], казалось, возлюбить этих новых [детей], когда тех прежних нет, когда тех лишился? Вспоминая тех, разве можно быть счастливым в полноте, как прежде, с новыми, как бы новые ни были ему милы?»

Зосима отвечает на это немедленно:

«Но можно, можно: старое горе великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость» (14, 265).⁴⁵

Мотив замещения умерших детей появляется опять спустя больше 240 печатных страниц. Умиравший Илюша Снегирев поручает отцу после его смерти взять хорошего мальчика, другого, назвать его Илюшей и любить его вместо него. Но Снегирев не хочет хорошего мальчика, не хочет другого мальчика; вскидывая вверх обе руки, он шепчет диким шепотом, скрежещет зубами. Цитируя при этом слова из псалма 136 (137), ст. 5—6, «Аще забуду тебе, Иерусалиме, да прильпнет...» (14, 507), — он ссылается на ветхозаветный образец верности. Верность этого несчастного отца бросает тень на конечное удовольствие Иова.

Отцовство, для Достоевского понятие мистическое и метафизическое⁴⁶ — это одна из главных тем «Братьев Карамазовых». В романе не раз намекается на эквивалентность божества и отцовства, богохульства и отцеубийства. Но и эта эквивалентность — *палка о двух концах*. Она ведь подразумевает не только то, что даже убийство старого Карамазова — вопреки прогрессивной аргументации защитника — является святотатством, символическим богоубийством. Можно рассматривать эту эквивалентность и с другого конца. Тогда творец предстает как нелюбящий, не выполняющий обязанности отец, как своего рода Федор Карамазов.

⁴⁵ Уже отчаянная посетительница, у которой умер четвертый и последний ребенок, утешалась Зосимой в главе «Верующие бабы» надеждой на «тихую радость» и «тихое умиление» (14, 46). Иван же удовольствовался бы указанием на «великую тайну жизни человеческой» (к которому прибегает Зосима не раз) менее, чем многие исследователи.

⁴⁶ См.: *Terras V. A Karamazov Companion*. P. 60—61.

Осцилляция образа автора

Понятие осцилляции, если его применить к позиции автора, не равнозначно частичному присутствию автора в своих героях. Понятие осцилляции обозначает нечто большее, чем просто намеренную саморелятивизацию автора, имеющуюся в произведениях Достоевского тогда, когда автор предоставляет свою правду компрометирующему ее рассказчику (как это имеет место в «Записках из подполья»). Такой эксперимент автора над самим собой и над своей правдой, такое самоограничение, самоотречение автора мало правдоподобны в случае «Братьев Карамазовых», если судить не только по тому, что автор прямо высказывал о своем замысле, но и по тому, как роман реально построен.

Осцилляцию не следует, конечно, отождествлять с бахтинской полифонией. Многоголосность происходит в модели Бахтина от отказа, сознательного самоограничения автора. Осцилляция же происходит не от сознательного и допускаемого автором акта, а от невольного раздвоения автора, автора надрывающегося и насильственно вытесняющего одну сторону, одну стихию своего противоречивого мышления. Такое не-интендированное раздвоение абстрактного автора в два образа обеспечивает роману смысловое богатство и подвижность, которые не мог бы придать ему и самый диалогический замысел. Богатство и подвижность происходят от того, что в осцилляции автор как интендирующее «я», как господствующая и контрольная инстанция, как свободно распоряжающийся своим текстом хозяин лишен власти.

Мы уже не раз наблюдали, что психоэтические структуры, лежащие в основе романа, появляются эксплицитно в изображаемом мире, допускаются на уровне изображаемых персонажей. Это касается и осцилляции между верой и неверием. Таким образом, дьявол обнажает перед Иваном, сомневающимся в его, дьявола, существовании, свою тактику:

«...колебания, [...] беспокойство, [...] борьба веры и неверия — это ведь такая иногда мука для совестливого чековека, вот как ты, что лучше повеситься. [...] Я тебя вожу между верой и безверием попеременно, и тут у меня своя цель. Новая метода-с: ведь когда ты во мне совсем разуверишься, то тотчас меня же в глаза начнешь уверить, что я не сон, а есмь в самом деле» (15, 80).

Осцилляция, описываемая дьяволом, имеет место, конечно, и в отношении к существованию бога. В мире Достоевского она не может остановиться.⁴⁷

Таким образом, «Братья Карамазовы» не совсем удавшаяся теодия, *палка о двух концах, медаль с двумя сторонами, обоюдоострое орудие*, но прекрасный роман, автор которого, против своей воли, превратил в сюжет основной конфликт своего существования.

⁴⁷ Осцилляция между полюсами уже довольно рано была задумана Достоевским как основа идеологической и психологической структур изображаемых героев. См. его высказывание о «Житии великого грешника» в письме А. Н. Майкову от 25 марта 1870: «Главный вопрос, который проведется во всех частях, — тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, — существование божие. Герой, в продолжение жизни, то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, то опять атеист» (29/1, 117). Бесконечность осцилляции, неостановимость колебания между противоположными полюсами обнажает в «Бесах» Кириллов, говоря о Ставрогине: «Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует» (10, 469).

ВКЛАД БАХТИНА/ВОЛОШИНОВА В ТЕОРИЮ ТЕКСТОВОЙ ИНТЕРФЕРЕНЦИИ*

Несобственно-прямая речь и ее исследование

Есть художественные приемы, которые снова и снова привлекают интерес теоретиков. Такие приемы обладают сложной структурой, требуют рассмотрения с разных функциональных сторон и играют центральную роль в смысловом построении произведения. Не поддаваясь окончательному, всех удовлетворяющему объяснению, они наталкивают ученых на образование все новых моделей и являются катализатором дееспособности сменяющих друг друга теорий. Один из этих приемов — метафора. Место, занимаемое метафорой в поэзии, в повествовательной прозе предоставлено тому приему, который условно называется «несобственно-прямая речь» (в дальнейшем: *нпр*), «*erlebte Rede*», «*style indirect libre*», «*reported speech*».

Метафору и *нпр* соединяют общие структурные свойства. Обоим приемам присуща двойственность. Также в обоих приемах имеет место интерференция. В то время как в метафоре совмещаются две предметные сферы, в *нпр* интерферируют два текста: текст изображающего рассказчика накладывается на текст изображаемого персонажа. *Нпр* далеко не единственное, но самое важное и самое характерное проявление того феномена, который я предлагаю назвать текстовой интерференцией.¹

Уже здесь может возникнуть вопрос: при чем тут понятие текста, а не речи, не слова или не голоса? Интерферируют в *нпр* не отдельные слова или высказывания, а целые тексты, контексты с их своеобразными мировоззрениями. Текст в том смысле, в котором он здесь понимается, охватывает не только воплощенные уже в языке фенотипные речи, внешние или внутренние, но также и генотипные, глубинные субъ-

* Настоящая статья, представляющая собой переработанный вариант доклада, прочитанного на Третьем международном colloquium по Бахтину (Иерусалим, 21—25 июня 1987 г.), была напечатана в журнале: *Russian Literature*. Vol. 26. 1989. P. 219—236.

¹ См.: Schmid W. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München, 1973, 2. Aufl. Amsterdam, 1986. S. 39—66.

ектные планы, проявляющиеся в мыслях, в восприятиях или же только в идеологической точке зрения. Поэтому интерференция текстов встречается и там, где персонаж не говорит и даже не думает, а только воспринимает и оценивает отдельные аспекты действительности.²

Метафора и *нпр* имеют еще одно сходство — функциональную эквивалентность. Оба приема воплощают в себе структурную характеристику того жанрового полушария, к которому они относятся. А наблюдаемая в них интерференция является моделью той смыслопорождающей структуры, которая характеризует поэзию или же, соответственно, прозу.

Различает метафору и *нпр*, однако, история их существования и исследования. Между тем как метафора занимала центральное место уже в античной поэтике, история развития и изучения *нпр* довольно коротка. Анализу *нпр* подвергается только с конца прошлого века. На Западе это явление («своеобразное смещение прямой и косвенной речи») впервые описал Адольф Тоблер³, а в России первое описание дано было вероятно П. Козловским⁴.

Чем объясняется сравнительно позднее открытие *нпр*? Как таковая она представляет собой отнюдь не модернистское явление. Употреблявшаяся как художественный прием уже во французской литературе XVIII века⁵ и в английском романе начала XIX века⁶, *нпр* как в западной, так

² Более подробно см.: Schmid W. Eine Antwort an die Kritiker [Nachwort zur zweiten Auflage] // Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. 2. Aufl. Amsterdam, 1986. S. 310—316.

³ Tobler A. Vermischte Beiträge zur französischen Grammatik // Zeitschrift für romanische Philologie. Bd. XI. 1887. P. 433—461.

⁴ Козловский П. О сочетании предложений прямой и косвенной речи // Филологические записки. Вып. 4—5. Воронеж, 1890. О концепции Козловского см.: Соколова Л. А. Несобственно-авторская (несобственно-прямая) речь как стилистическая категория. Томск, 1968. С. 11, 15. Соколова, однако, ошибается, признавая за Козловским приоритет в описании *нпр* перед Тоблером, открытие которого она относит только к 1899 году.

⁵ См.: Lerch G. Die uneigentliche direkte Rede // Idealistische Neuphilologie. Festschrift für Karl Vossler / Ed. V. Klemperer, E. Lerch. Heidelberg, 1922. S. 107—119; Lips M. Le Style indirect libre. Thèse de Genève. Paris, 1926; Verschoor J. A. Étude de grammaire historique et de style sur le style direct et les styles indirects en français. Thèse de Paris. Groningen, 1959.

⁶ См.: Bühler W. Die «erlebte» Rede im englischen Roman: Ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austens. Zürich, Leipzig, 1937; Glauser L. Die erlebte Rede im englischen Roman des 19. Jahrhunderts. Bern, 1948; Neubert A. Die Stilformen der «erleb-

и в русской реалистической прозе широко распространялась и проникала глубже и глубже в ткань повествования. Но только к концу века она начинает выполнять собственно повествовательную функцию, вытесняя и заменяя собой несмешанную, аукториальную речь рассказчика.

Изучение *нпр* на Западе достигает своего первого расцвета в 1910—1920-е годы. Живую дискуссию этих лет открыла статья Шарля Балли, ученика Соссюра, в «*Germanisch-romanische Monatsschrift*»⁷. Главным образом на страницах этого же журнала развивалась и впоследствии полемика вокруг структуры и функции *нпр*⁸, в которой участвовали, с одной стороны, представители женеvской школы, Балли и Маргерит Липс⁹, а с другой, приверженцы Карла Фосслера, прежде всего Теодор Калепки¹⁰, Ойген Лерх¹¹, Гертрауд Лерх¹², Этиен Лорк¹³, Оскар Вальцель¹⁴ и Лео Шпицер¹⁵.

Вторая волна дискуссий о сущности и задачах *нпр* наблюдается на Западе в 1950-е годы. Вызвана она была известным тезисом Кэте Хамбургер о *нпр*, как о главном признаке фиктивности повествования от

ten Rede» im neueren englischen Roman. Halle (Saale), 1957.

⁷ Bally Ch. Le Style indirect libre en français moderne // *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Bd. IV. 1912. S. 549—556.

⁸ Эту дискуссию резюмируют: Doležel L. Polopřímá řeč v moderní české próze // Slovo a slovesnost. Sv. XIX. 1958. Str. 20—46; ego же O stylu moderní české prózy. Výstavba textu. Praha, 1960; Pascal R. The Dual Voice. Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel. Manchester, 1977.

⁹ Lips M. Le Style indirect libre.

¹⁰ Kalepky Th. Zur französischen Syntax. VII. Mischung indirekter und direkter Rede (T. II, 7) oder V.R.? // *Zeitschrift für romanische Philologie*. Bd. XXIII. 1899. S. 491—513; ego же Zum «style indirect libre» («Verschleierte Rede») // *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Bd. V. 1913. S. 608—619.

¹¹ Lerch E. Die stilistische Bedeutung des Imperfektivums der Rede («style indirect libre») // *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Bd. VI. 1914. S. 470—489; ego же Ursprung und Bedeutung der sogenannten «erlebten Rede» («Rede als Tatsache») // *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Bd. XVI. 1928. S. 459—478.

¹² Lerch G. Die uneigentliche direkte Rede.

¹³ Lorck É. Die «erlebte Rede»: Eine sprachliche Untersuchung. Heidelberg, 1921.

¹⁴ Walzel O. Von «erlebter» Rede [1924] // Walzel O. Das Wortkunstwerk. Leipzig, 1926. Переизд.: Darmstadt, 1968. S. 207—230.

¹⁵ Spitzer L. Italienische Umgangssprache. Leipzig, 1922; ego же Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie [1923] // Spitzer L. Stilstudien. München, 1928, 1961. Bd. II. S. 84—124; ego же Pseudoobjektive Motivierung bei Charles-Louis Philippe [1923] // Spitzer L. Stilstudien. München, 1928, 1961. Bd. II. S. 166—207; ego же Zur Entstehung der sogenannten «erlebten Rede» // *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Bd. XVI. 1928. S. 327—332.

третьего лица, и о вне-временной валентности «эпического претерита»¹⁶.

Третья волна, начавшаяся под влиянием структуральных и лингвистических подходов к проблеме в 70-е годы, велась в основном на страницах журналов «PTL» и «Poetics Today».¹⁷

В России же первый стоящий упоминания вклад в теорию текстовой интерференции мы находим в работах Бахтина/Волошинова.¹⁸ В литературоведческом мышлении Бахтина/Волошинова *нпр*, которая у них довольно редко носит такое название, играет гораздо большую роль, чем это кажется при поверхностном взгляде на их тексты. Более того, они были первыми теоретиками, которые обнаружили основополагающую роль этого, казалось бы, частного, факультативного приема для конституирования нарративной прозы новой эпохи. Их теория формировалась под очевидным влиянием дискуссии, которая велась на страницах «Germanisch-romanische Monatsschrift». Отталкиваясь, однако, от позиций как женевской школы, так и фоссерианцев, Бахтин/Волошинов предложили новую модель *нпр*, которая впоследствии оказала некоторое, но в общем, несмотря на широкую рецепцию этих авторов вне России, не очень большое влияние на западную дискуссию 70-х—80-х годов.¹⁹

¹⁶ *Hamburger K.* Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. XXV. 1951. S. 1—26; *ee же* Das epische Präteritum // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. XXVII. 1953. S. 329—357; *ee же* Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1957, 1968.

¹⁷ См., например, обозрение: *McHale B.* Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts // PTL. Vol. III. 1978. P. 249—287; статьи *Banfield A.* The Formal Coherence of Represented Speech and Thought // PTL. Vol. III. 1978. P. 289—314; *ee же* Reflective and Non-Reflective Consciousness in the Language of Fiction // Poetics Today. Vol. II:2. 1981. P. 61—76; *McHale B.* Unspeakable Sentences, Unnatural Acts: Linguistics and Poetics Revisited // Poetics Today. Vol. IV:1. 1983. P. 17—45; рецензии *Grygar M.* A Contribution to the Theory of Literature [рец. книги *Doležel L.* O stylu moderní české prózy] // PTL. Vol. I. 1976. P. 569—578; *McHale B.* [рец. книги *Pascal R.* The Dual Voice] // PTL. Vol. III. 1978. P. 398—400; *ego же* Islands in the Stream of Consciousness: Dorrit Cohn's «Transparent Minds» // Poetics Today. Vol. II:2. 1981. P. 183—191 и полемику *Bal M.* Notes on Narrative Embedding // Poetics Today. Vol. II:2. 1981. P. 41—59; *Bronzwaer W.* Mieke Bal's Concept of Focalization: A Critical Note // Poetics Today. Vol. II:2. 1981. P. 193—201; *Bal M.* The Laughing Mice. Or: On Focalization // Poetics Today. Vol. II:2. 1981. P. 202—210.

¹⁸ Не решая здесь проблемы авторства, я пользуюсь этими именами вполне условно.

¹⁹ См., например, *McHale B.* Free Indirect Discourse.

В современной литературоведческой дискуссии имеются частые ссылки на Бахтина/Волошинова как на предтечу деконструктивистского мышления постструктурализма. Сосредоточиваясь при этом на их понятиях диалогичности и двуголосости, которые занимают центральное место в воспринимаемом образе теории, мало внимания посвящается, как правило, текстовой интерференции — структуре, которая лежит в основе этих понятий. Ввиду этого положения не безинтересно обсудить вклад Бахтина/Волошинова в теорию текстовой интерференции, в частности в анализ *нпр*. Здесь важны три вопроса:

1. В каких категориях и понятиях Бахтин/Волошинов моделируют *нпр*?
2. Какие качества *нпр* они обнаруживают?
3. К каким редукциям этого явления приводит их модель?

Развитие теории *нпр* у Бахтина/Волошинова

Развитие теории *нпр* у Бахтина/Волошинова можно разделить на четыре периода. Первый из них отличается — как это ни парадоксально звучит — бросающимся в глаза *отсутствием* соответствующей категории. Такое отсутствие обнаруживается в большом фрагменте начала 20-х годов «Автор и герой в эстетической деятельности»²⁰. В главах «Проблема отношения автора к герою» и «Проблема автора» Бахтин обсуждает разные случаи потери «внеаходимости автора герою». Внеаходимость имеет для него здесь положительную ценность. Она является условием того, что Бахтин называет эстетическим событием. Только в позиции напряженной внеаходимости, т. е. обладая «избытком видения и знания», автор в состоянии «завершить» своего героя, в чем и заключается сущность эстетического творчества. «Завершить» же героя — значит:

«...собрать *всего* героя, который изнутри себя самого рассеян и разбросан в заданном мире познания и открытом событии этического поступка, собрать его и его жизнь и восполнить *до целого* теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны...»²¹.

²⁰ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7—180.

²¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 15. Курсив здесь и в дальнейшем в подлиннике.

В прозе модернизма, т. е. в прозе «от Достоевского до Белого», Бахтин наблюдает «кризис авторства»²²:

«Расшатывается и представляется несущественной самая позиция внаходимости, у автора оспаривается право быть вне жизни и завершать ее. Начинается разложение всех устойчивых трансгредиентных форм [...] жизнь становится понятной и событийно весомой только изнутри, только там, где я переживаю ее как я, в форме отношения к себе самому, в ценностных категориях я-для-себя...»²³.

Такими словами Бахтин характеризует тот процесс, который принято моделировать как перемещение точки зрения сюжетного фокуса от автора/рассказчика к самому персонажу.

Обнаруживается здесь немаловажное противоречие с позднейшими работами, в частности с книгой о Достоевском. Между тем как в ранней статье Бахтин опасается за автора, желает сохранить за ним всю полноценность, весь избыток видения и знания, всю привилегированность, жалея о том, что почти все главные герои Достоевского «завладевают автором», позже он одобряет тот же самый начинающийся с Достоевского кризис авторства как преодоление авторитетного, монологического, завершающего слова, как путь к полифонизму. Здесь возникает вопрос о том, имеем ли мы действительно дело с изменением концепции²⁴ или же это противоречие на самом деле только кажущееся?

Цветан Тодоров видит в мышлении Бахтина в период между 1924 и 1928 годами «une transformation radicale»²⁵ и рассматривает книгу о Достоевском как антитезу к первоначальному требованию от автора позиции внаходимости. Тодоров даже строит миф о «единственной в своем роде метаморфозе»²⁶ Достоевского, превращающегося из объекта книги в ее субъект. Под влиянием Достоевского-учителя Бахтин, по мнению Тодорова, приходит к новому взгляду на соотношение автора и героя, «я» и «ты»: «C'est Dostoievski, et non Bakhtine, qui a inventé

²² Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 176

²³ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 176.

²⁴ Катерина Кларк и Майкель Холкуист определяют развитие Бахтина как мыслителя тем, что он дает изменяющиеся ответы на один и тот же вопрос (Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. Cambridge, Mass., London, 1984. P. 63).

²⁵ Todorov T. Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique. Suivi des Écrits du cercle de Bakhtine. Paris, 1981. P. 159.

²⁶ Там же. P. 165.

l'intertextualité!» («Изобретена интертекстуальность не Бахтиным, а Достоевским») ²⁷.

Если бы мы спросили самого Бахтина, он, быть может, ответил бы, что полифония есть только событие *полноценных* голосов, которое не допускает ослабления ни одного из них, и что, следовательно, полифонизм Достоевского отнюдь не лишает автора своей полноценности. Смогли бы мы спросить Бахтина о его явно противоречащих друг другу оценках различных позиций автора по отношению к герою, он, возможно, ответил бы, что дело тут только в несущественном смещении акцента между двумя моментами, необходимыми для эстетической деятельности. В самом деле Бахтин уже в раннем фрагменте подчеркивает конститутивное значение и той позиции автора, которая противоположна вненаходимости. Эстетическое творчество подразумевает две разные находимости, сначала «внутри» героя, потом «вне» его кругозора, вненаходимость и предшествующую ей внутринаходимость:

«Я должен вчувствоваться в [другого человека или же, соответственно, в героя — В.Ш.], ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, стать на его место и затем, снова вернувшись на свое, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего места вне его, обрамить его, создать ему завершающее окружение из этого избытка моего видения, моего знания, моего желания и чувства. [...] Первый момент эстетической деятельности — вживание [...] Но есть ли эта полнота внутреннего слияния последняя цель эстетической деятельности [...]? Отнюдь нет: собственно эстетическая деятельность еще и не начиналась. [...] Эстетическая деятельность и начинается, собственно, тогда, когда мы возвращаемся в себя [...], оформляем и завершаем материал вживания...» ²⁸.

Удовлетворили бы нас такие ответы теоретика или нет, произошла действительно только незначительная переоценка обеих находимостей при сохранении принципиальной двухмоментности эстетической деятельности или натолкнулись мы на самом деле на непримиримое противоречие концепций, важно здесь одно: настаивание раннего Бахтина на вненаходимости автора героя, как на решающем для эстетического события моменте. И это не сводится просто к преувеличенной полемике с эстетикой вчувствования («Einfühlungsästhetik») фосслерланцев — на что наводит, например, комментарий Сергея Бочарова ²⁹. Это настаивание не

²⁷ Там же.

²⁸ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 24—26.

²⁹ Бочаров С. Г. [Комментарий к ст. «Автор и герой в эстетической деятельности»] // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 385.

является проходящим воззрением молодого мыслителя. Оно указывает на одно из глубинных убеждений и более позднего Бахтина. В дальнейшем мы увидим, что боязнь за автора в решающей мере обуславливает бахтинскую модель текстовой интерференции и вместе с этим его взгляд на прозу модернизма, где *нпр* распространяется на все конструктивные части произведения. Но до этого времени *нпр* для Бахтина не существует. Нет ее понятия и даже нет самого явления, хотя установление Бахтиным кризиса авторства имплицитно подразумевает такую категорию. В контексте бахтинского мышления, которое все больше принимает характер философии речи, бросается в глаза тот факт, что устанавливаемое им с отрицательной оценкой лишение автора власти не приобретает формулировки в понятиях его словесного, речевого воплощения.

*

После периода нулевой трактовки *нпр* следует период присутствия самого явления при отсутствии его понятия. Заменяется это понятие терпеливой метафорой *диалогического отношения*. Эту модель мы находим в книге о Достоевском, т. е. в тех ее частях, где речь идет о соотношении между словом героя и словом рассказа. Общеизвестно, что обозначает метафора диалогичности: присутствие в одном и том же высказывании двух противоречащих друг другу смысловых позиций. Одна из этих позиций принадлежит говорящему, другая же или герою, *о котором* говорится, или слушателю, *к которому* высказывание обращено. Пока метафора понимается так, то ею вполне можно пользоваться. Бахтинизм, однако, тяготеет к разворачиванию бахтинских метафор, превращая образное представление в жизненную реальность и перенося высокую этическую ценность, которая присуща только подлинному диалогическому общению, на такие явления, которые диалогическими можно называть только в метафорическом словоупотреблении.³⁰ Но оставим этот недопустимый перенос ценностей в стороне. Бахтин ведь сам разворачивает свои метафоры, совсем забывая о первоначальных оговорках, как это происходит, например, в анализе «Двойника».³¹

Здесь, может быть, меня спросят: разве не кричит рассказчик «Двойника» своему герою в ухо его собственные слова, разве в ушах

³⁰ См.: Schmid W. Bachtins «Dialogizität» — eine Metapher // Roman und Gesellschaft. Internationales Michail-Bachtin-Colloquium. Jena, 1984. S. 70—77.

³¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1979. С. 245—265.

Голядкина не звучит издевающийся голос рассказчика?³² Да, текст действительно производит такое впечатление. Однако описываемое Бахтиным явление точнее понимается в другом моделировании, допустим в таком: впечатление диалога между рассказом и героем производится лишь одной сменой *шаблонов передачи* внутренней речи героя. Эта речь распадается на реплики диалога. В то время как первый голос передается в шаблоне *прямой* речи, второй голос воспроизводится в *несобственно прямой*. *Нпр* же формально выглядит как рассказ. «Задевающее» слово рассказа, которое герой слышит, на которое он будто бы даже реагирует, первоначально произнесено своим *alter ego*. И так, на самом деле герой слышит только то издевательство, которое происходит из него самого. Добавочная ирония со стороны рассказчика ему, конечно, не доступна. Против рассказчика он и не протестует. А рассказчик не дает ему ни одного шанса. С беспощадной иронией он разоблачает в самом деле отрицательного героя, до конца подавляя и вытесняя его *я-для-себя*. Не может быть и речи ни о малейшей «прямой полноточности и самостоятельности позиции героя»³³. Герой становится пассивным, беззащитным объектом обличительного смеха рассказчика. Разве тут действительно есть зачаток полифонии, как это утверждает Бахтин, прибегая к метафоре о диалогичности?³⁴

Можно выявить и другие стороны *нпр* в «Двойнике», но показательно, что Бахтин сосредоточивается именно на таких местах, где торжествует иронический голос рассказчика над уничтоженным героем. И в своем дальнейшем творчестве Бахтин интересуется в первую очередь такими проявлениями *нпр*, в которых техническая, пространственная внутринаходимость автора герою связана с крайней вненаходимостью его в плане психологического и этического понимания³⁵.

³² Там же. С. 257.

³³ Там же. С. 264.

³⁴ Там же. С. 256.

³⁵ Обсуждая наблюдения В. Виноградова над преобладанием в повествовательном сказе «Двойника» моторных образов и повторяемой регистрации малейших движений героя, Бахтин приходит к выводу, что рассказчик «словно прикован к своему герою» и что у него нет «какой-то устойчивой позиции вовне», «нет необходимой перспективы для художественно завершающего охвата образа героя» (*Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского*. С. 262). Позицию рассказчика можно, однако, определить совсем по-другому: находясь как бы внутри героя, рассказчик в то же время, своей иронией завершая образ героя, занимает позицию крайней вненаходимости. Из этого несогласия явствует, что следует различить разные уровни, на ко-

*

Иным путем к текстовой интерференции и к *нпр* подходит В. Волошинов в книге «Марксизм и философия языка»³⁶. Волошинов представляет передачу чужой речи, этот, как он пишет, «на поверхностный взгляд, второстепенный вопрос синтаксиса», как «в высшей степени продуктивное, „узловое“ явление»³⁷, на котором проявляется социальная, идеологическая насыщенность речи. Преодолевая характерный для тогдашнего лингвистического подхода отрыв передаваемой чужой речи от передающего контекста и избегая излишней метафоризации проблемы, он обращает внимание на *взаимоотношение* авторской и чужой речи. Его основная модель этого взаимоотношения такова: высказывание чужого субъекта, первоначально совершенно самостоятельное, конструктивно законченное, переносится в авторский контекст, причем оно ассимилируется синтаксическому, композиционному и стилистическому единству авторского высказывания, сохраняя в то же время свое предметное содержание и, по крайней мере, рудименты своей языковой целостности и первоначальной конструктивной независимости³⁸.

Обсудив две основные формы ассимиляции чужой речи авторскому контексту («линейный» и «живописный» стили передачи), Волошинов различает четыре эпохи разных стилистических и идеологических взаимоотношений между передаваемой и передающей речами: «авторитарный догматизм» средневековья, «рационалистический догматизм» XVII и XVIII веков (обе эпохи характеризуются линейным стилем передачи чужой речи), «реалистический и критический индивидуализм с его живописным стилем и тенденцией проникновения авторского реплицирования и комментирования в чужую речь» (конец XVIII века и XIX век) и, наконец, «релятивистический индивидуализм с его разложением авторского контекста» (современность)³⁹.

торых может выступать оппозиция находимостей. По крайней мере надо различать пространственный уровень, с одной стороны, и этический, с другой, при чем позиции, занимаемые рассказчиком на этих уровнях, могут и не совпадать.

³⁶ Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1929. 2-ое изд. 1930; перепеч.: Den Haag, 1972.

³⁷ Там же. С. 112.

³⁸ Там же. С. 114.

³⁹ Там же. С. 121.

Этому типологическо-диахроническому рассмотрению следует разбор разновидностей шаблонов *прямой* и *косвенной* передачи чужой речи. В некоторых из них (в «словесно-аналитической» модификации косвенной речи, в «подготовленной» и в «овеществленной» прямой речи, а также в «запрятанной» в авторском контексте «предвосхищенной и рассеянной чужой речи») Волошинов обнаруживает то явление, которое он называет *речевой интерференцией*⁴⁰. Эта интерференция отнюдь не совпадает с нашей *текстовой интерференцией*. С последней мы имеем дело уже тогда, когда формальные, грамматические, стилистические, оценочные и тематические признаки, имеющиеся в высказывании, указывают не на одного лишь говорящего, а относятся то к рассказчику, то к герою. Модель текстовой интерференции не предусматривает какого-либо определенного *ценностного* отношения интерферирующих текстов. Как предельный случай она допускает и полное оценочное совпадение обоих текстов.⁴¹ Речевая же интерференция у Волошинова предполагает «интонационную», т. е. оценочную *разнонаправленность* слиющихся речей. Наиболее важным случаем такой двуакцентности Волошинов называет *нпр*.

Отталкиваясь как от узкого лингвистического ее истолкования Балли, которого он упрекает в «абстрактном объективизме», так и от всех фоссерианских моделей, в основе которых лежит идея вчувствования автора в героя, их слияния и отождествления, Волошинов моделирует *нпр* следующим образом: *нпр* не поддается объяснению в грамматических и синтаксических категориях. Она рождается из столкновения передающего авторского контекста и передаваемой, но при этом сохраняющей свою самостоятельность чужой речи. Душа *нпр* — это речевая интерференция. Она подразумевает разнонаправленность ценностных акцентов. Где такой двуакцентности нет, нет и *нпр*. Поэтому Волошинов эксплицитно исключает из области *нпр* все одноакцентные ее проявления, относя их к категории «замещенной прямой речи».

Как же нам понять полемику с фоссерианскими теоретиками вчувствования, которых Волошинов упрекает в «индивидуалистическом субъективизме», будучи, на самом деле, их воззрениям гораздо ближе, чем он сам себе в этом признается. Наряду со всем идеологическим раз-

⁴⁰ Там же. С. 134.

⁴¹ Более подробно см.: Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 62—66; *его же* Eine Antwort an die Kritiker. S. 315—316.

ногласием, весомость которого, однако, трудно определить (марксизмом этой книги марксисты вряд ли могли удовлетвориться), необходимо учесть следующее: концепция фоссерианцев, моделирующих *нпр* как прием вчувствования, покровительствует, в конечном счете, прозе модернизма, где автор/рассказчик, часто отказываясь от каких бы то ни было ценностных акцентов, теряет свою внеаходимость и растворяется, как кажется, в завладевающим им герое. К этой тенденции Волошинов относится так же отрицательно, как и настаивающий на внеаходимости автора Бахтин ранних 20-х годов. Описываемый Волошиновым «релятивистический индивидуализм», которым характеризуются современные формы *нпр*, полностью соответствует установленному Бахтиным в прозе модернизма кризису авторства. Отрицательное отношение к современной *нпр*, в которой чужая речь, становясь сильнее авторского контекста, начинает «рассасывать» его⁴², такое отношение, скрытое еще в изложении четырех вышеназванных эпох, становится очевидным в знаменитых «заключительных словах» книги⁴³. Здесь объясняется «победа крайних форм живописного стиля в передаче чужой речи» потерей «утверждающего» слова, «поворотом в социальных судьбах высказывания». Выражая уже не «существенную смысловую позицию», а только «случайное субъективное состояние», современная *нпр* знаменует собой гибель «идеологического», «проникнутого уверенной и категорической социальной оценкой» слова⁴⁴.

Это отрицание модернистской *нпр* отнюдь не поразительно, не неожиданно и не находится в столь резком противоречии со всей тенденцией этой книги и со взглядами Бахтина, как это многие критики полагают.⁴⁵ Во-первых, такое отрицание утверждает имеющуюся во всей книге Волошинова установку на идеальный, т. е. двуакцентный тип *нпр*, где торжествует авторский акцент, а во-вторых, оно явно перекликается с требованием молодого Бахтина «точки зрения извне», «уверенного и глубокого стиля», необходимым условием которого является «культура

⁴² Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. С. 119.

⁴³ Там же. С. 156—157.

⁴⁴ Там же С. 157.

⁴⁵ См., напр.: Weber S. M. Der Einschnitt. Zur Aktualität Vološinovs // Vološinov V. N. Marxismus und Sprachphilosophie. Frankfurt a. M., 1975. S. 42; McHale B. Free Indirect Discourse. P. 281.

границ»⁴⁶. Итак, в книге Волошинова чувствуется опасение за автора. Опять угрозой его авторитарности является модернизм.

*

Четвертый период изучения текстовой интерференции — это большой труд Бахтина «Слово в романе»⁴⁷, написанный в 1934–1935 годах. Существенно новой концепции мы здесь не находим. На примере «скрытой формы рассеянной чужой речи» дается определение *нпр*: она «гибридная конструкция». По своим формальным признакам она принадлежит одному лишь говорящему, т. е. рассказчику, но на самом деле в ней «смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два языка, два смысловых и ценностных кругозора»⁴⁸. Опять встречается метафора «диалогичности»: двуголосое слово романного разноречия «всегда внутренне диалогизовано». Имеющиеся в таком слове два голоса «диалогически соотнесены, они как бы [!] знают друг о друге [...], как бы [!] друг с другом беседуют»⁴⁹. Вводимая здесь с отчетливой оговоркой метафора уже не развертывается. Зато в этой работе более, чем в книге о Достоевском, подчеркивается намеренное растирание границ между авторским контекстом и чужой речью⁵⁰ и также способность *нпр* в высшей степени, чем другие шаблоны передачи, сохранить экспрессивную структуру внутренней речи героя и свойственную ей недосказанность и зыбкость⁵¹. Это можно воспринять как первую попытку Бахтина учесть *нпр* как модернистское средство прямой передачи работы сознания. Однако он сразу же подчеркивает двуакцентность («форма эта, конечно, гибридна»⁵²), иллюстрации которой и служит обширный литературный материал. Показательно, что Бахтин, постоянно подтверждая ценностную двуакцентность, сосредоточивается на юмористическом романе, где рассказывает четко проявленная оценивающая инстанция, которой предоставляется последнее, завершающее героя слово.

⁴⁶ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 177.

⁴⁷ Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72—233.

⁴⁸ Там же. С. 118.

⁴⁹ Там же. С. 138.

⁵⁰ См., напр., Бахтин М. М. Слово в романе. С. 121.

⁵¹ Там же. С. 133.

⁵² Там же.

Итоги

Подведем итоги. В чем заключается вклад Бахтина/Волошинова в теорию текстовой интерференции?

Во-первых: авторы обнаружили многоголосость *нпр* как конститутивный принцип повествовательной прозы, отграничивающий этот жанр от всех нарративных форм поэзии.⁵³

Во-вторых: Бахтин/Волошинов были первыми теоретиками, указавшими на то, что речи, входящие в текстовую интерференцию, должны рассматриваться как насыщенные идеологическим содержанием проявления социальной жизни. Каждый стилистический оттенок — носитель социальной, идеологической значимости. В этом смысле романное разноречие подразумевает социальное и идеологическое *разномирие*.

В-третьих: в противоположность более ранним концепциям, Бахтин/Волошинов подчеркивают обозначаемую понятием речевой интерференцией *двуакцентность нпр*. Их достижение становится очевидным на фоне в то время господствующих на Западе теорий.

Ш. Балли⁵⁴ исключал из «*style indirect libre*» все формы, в которые передающий вносит собственную оценку. Для него всякое оценочное отношение к передаваемой речи, например ироническая акцентуация, превращает передачу в «*reproduction appréciée*», которая, будучи «*figure de pensée*», не принадлежит к «*formes linguistiques*» — единственным объектам лингвистики, и несовместима с «*style indirect libre*», который в свою очередь является «*procédé grammatical de reproduction pure*». Равным образом Балли исключал из области *нпр* все ее разновидности, в которых присутствие чужой речи завуалировано. Формы, которые Т. Калепки называл «завуалированная речь» («*verschleierte Rede*»), видя в них сущность *нпр*⁵⁵, Балли относит к «*figures par substitution du sujet*».

⁵³ За последние годы не раз оспаривалась неумолимо радикальная бахтинская дихотомия между *монологической многозначностью* поэтического текста и *диалогической многоголосостью* повествовательной прозы. Все попытки, однако, расширить многоголосость и на область поэзии, причем обычно указывается на разные в своем роде явления, например на прозаические структуры Некрасова или же на интертекстуальность авангардной лирики, принципиально обречены на провал. Категории Бахтина не описательные, а идеальные. Они относятся не к конструктивным приемам, а к конститутивным жанровым началам.

⁵⁴ Bally Ch. *Figures de pensée et formes linguistiques* // *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Bd. VI. 1914. S. 405—422, 456—470.

⁵⁵ Kalepky Th. *Zur französischen Syntax; ego же* Zum «*style indirect libre*» («Ver-

«Style indirect libre» служит, по его мнению, только чистой, объективной передаче чужой речи.

Фоссерианцы же, преодолевавшие редукционный лингвистизм подходом так называемой «Sprachseelenforschung», подчеркивали непосредственное «переживание» («Erleben») чужого сознания⁵⁶, «вчувствование поэта в создания своей фантазии, его отождествление с ними»⁵⁷. Полемизируя с Вернером Гюнтером⁵⁸, моделировавшим *нпр* как синтетическую форму, совмещающую две точки зрения, «Innensicht» и «Außersicht», «вчувствование» и «критику», Ойген Лерх подтверждает:

«...*нпр* как таковая служит только вчувствованию, а не одновременно и критике [...] В *нпр* автор может, хотя бы на одно мгновение, отождествляться даже с персонажами, которые ему отнюдь не симпатичны или мнения которых он не разделяет [...] *Нпр* не критика подуманного или сказанного [персонажами], а напротив — отказ от выражения своей точки зрения [Verzicht auf Stellungnahme]»⁵⁹.

На этом фоне становится очевидным, какие важные познания принадлежат Бахтину/Волошинову, моделирующим *нпр* как арену напряженной борьбы.

Но и эта модель приводит к своего рода редукции как самого явления, так и его историко-литературного значения.

Начнем с того, что все приводимые Бахтиным/Волошиновым примеры речевой интерференции показывают окончательное, непоправимое *завершение* автором героя, т. е. скрытый авторитаризм, субтильную монологичность. Не может быть и речи о том, что Голядкин или Пралинский, герои «Двойника» и «Скверного анекдота», произведений, рассматриваемых Бахтиным или Волошиновым, являются партнерами диалогического, ищущего другого *я-для-себя* подхода и получают возможность утверждать свою правду. Их уже готовая речь просто берется рассказчиком и делается пассивным объектом уничтожающей иронии. Эти герои, может быть, и не заслуживают другого к ним подхода.

schleierte Rede»).

⁵⁶ Lorck E. Die «erlebte Rede».

⁵⁷ «Einfühlung des Dichters in die Geschöpfe seiner Phantasie, die Identifizierung mit ihnen» (Lerch G. Die uneigentliche direkte Rede. S. 108).

⁵⁸ Günther W. Probleme der Rededarstellung: Untersuchungen zur direkten, indirekten und «erlebten» Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen. Marburg, 1928. S. 83—91.

⁵⁹ Lerch E. Ursprung und Bedeutung der sogenannten «erlebten Rede» («Rede als Tatsache»). S. 469—471.

Однако показательно, что Бахтин/Волошинов сосредоточиваются на таких случаях *нпр* у Достоевского и других авторов, где преобладает насмешливое утрирование чужого слова. Во всех этих примерах торжествует вненаходимость автора по отношению к герою. Таким образом, получается парадокс: Бахтин, утверждая имеющееся освобождение героя Достоевского от завершающего его слова автора, прибегает как раз к таким структурам, которые, в конечном счете, вненаходимость автора усиливают. Показательно и то, что Бахтин демонстрирует романное разноречие на примерах европейского юмористического романа XVIII и XIX веков, совсем не обращая внимания на прозу модернизма.

Модернизм же требует другой модели *нпр*, модели учитывающей и допускающей одноакцентность, исключаемую воинственным представлением Бахтина/Волошинова о необходимости в *нпр* столкновения смысловых позиций. Но какой характер имеет эта одноакцентность модернизма, которая, не будучи замеченной Бахтиным, начинается уже с Достоевского и достигает своего первого расцвета в наррации среднего и позднего Чехова?⁶⁰ Само собою разумеется, что эта одноакцентность не сводится к простой солидарности автора с героем. Она конечно и не равнозначна романтическому слиянию автора с героем. Перед нами одноакцентность второй степени, диалектически отрицающая и преодолевающая традиционную иронически-авторитетную дваакцентность, в которой акценты передающего голоса торжествуют. Мы имеем дело с — так сказать — минус-минус-одноакцентностью. Обнаруживается она у Чехова в таких формах, в которых ранний Бахтин видел «кризис авторства»:

«понять — значит вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами, отказаться от существенности своей вненаходимости ему».⁶¹

Технически такой переход к принципу внутринаходимости как решающему моменту эстетической деятельности сказывается в том, что *нпр* становится конструктивным приемом всего сюжетного построения. Рассказ ведется так последовательно с точки зрения героя, что изобраа-

⁶⁰ Недаром Чехов, ведущий представитель русской прозы «от Достоевского до Белого», ни одним словом не упоминается ни Бахтиным, ни Волошиновым.

⁶¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 176. Петер Альберт Йенсен вполне основанно понимает эти слова как характеристику поэтики Чехова (*Jensen P. A. Der Text als Teil der Welt. Vsevolod Ivanovs Erzählung «Farbige Winde» // Mythos in der slawischen Moderne / Ed. W. Schmid. Wien, 1987. S. 293—325*).

жаемый мир выглядит таким, каким его воспринимает сам герой. На все авторское повествование накладывается отпечаток душевного состояния героя⁶². Продолжая передавать внутренний мир персонажа, *нпр* начинает принимать нарративные функции, причем никем не оцениваемый герой превращается в якобы повествующую инстанцию.

А автор? Его смысловая позиция? Она не просто растворяется в точке зрения героя. Автор, по-новому понимая свою задачу, преследует иную концепцию наррации. Повествовать о герое значит — заменить себя героем, заставить его точку зрения организовать весь сюжет, с тем чтобы познать героя, не завершая его образа поспешной оценкой. Автор осторожно приближается к герою, прислушивается к его слову, дает ему переживать, думать и говорить до конца, не компрометируя его субъективную, может быть сомнительную правду завершающей иронией. Такая концепция наррации подразумевает «глубокое недоверие ко всякой вменяемости», которое молодой Бахтин сравнивает с «иммунитетизацией бога, психологизацией и бога и религии».⁶³

*

Закончим тремя тезисами:

1. Все модели Бахтина/Волошинова *нпр* отмечены печатью первоначальной бахтинской концепции о необходимой в эстетической деятельности вменяемости автора герою.
2. Эти модели объясняют лишь традиционную двуакцентную текстовую интерференцию, сквозь которую слышится ироническая интонация рассказчика. Ирония же, не сводящаяся к столкновению, борьбе равноценных голосов, а подразумевающая торжество второго говорящего, против которого у первого нет уже возможности протестовать, оказывается сугубо «монологической» (в смысле Бахтина), авторитетной формой.
3. Эмансипация героя от завершающего его автора, внутринаходимость ему автора, которую Бахтин старается обнаружить в творчестве Достоевского, развивается в полной мере только в прозе модернизма, к которой как Бахтин, так и Волошинов с первой и до последней своих работ относятся без особой симпатии.

⁶² См.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 61—87.

⁶³ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 176.

Часть третья

А. П. ЧЕХОВ

ЭКВИВАЛЕНТНОСТЬ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПРОЗЕ

По примерам из рассказов А. П. Чехова*

Через сопоставления-противоречия художник добирается до сущности предмета. [...] Через остроумное противопоставление открывается сущность взаимоотношений людей.

Виктор Шкловский: «А. П. Чехов»¹

Эквивалентность — сходство и оппозиция

Наряду с *временной связью* мотивов, обнаруживающейся как связь собственно временная или как связь причинно-следственная, существует еще другой принцип, способствующий связанности повествовательного текста. В рассказах Чехова, например, многие мотивы, являясь лишними какой бы то ни было сюжетной связи с другими мотивами данного текста, производят впечатление случайного отбора. Но с другой точки зрения, которая будет представлена в дальнейшем, эти же мотивы оказываются отобранными по необходимости.² Этот второй, вневременной принцип, связывающий мотивы воедино — *эквивалентность*.

* Настоящая работа представляет собой дополненный русский вариант статьи «Äquivalenzen in erzählender Prosa. Mit Beispielen aus Novellen Anton Čechovs», опубликованной в моей книге: Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov — Babel' — Zamjatin. Frankfurt a. M., 1992. S. 29—71.

¹ Шкловский В. Б. А. П. Чехов // Шкловский В. Б. Повести о прозе: Размышления и разборы. М., 1966. Т. 2. С. 349. Вариант этой центральной теоремы сюжетосложения Шкловского, обобщающей результаты анализа рассказа «Толстый и тонкий», находится в замечаниях о «Метафоре и сюжете»: «Задачей художественного произведения является передача жизни через создание таких сцеплений и выявление таких противоположностей, которые выясняют сущность предмета» (Там же. Т. 1. С. 86).

² Показательно, что А. П. Чудаков свой известный тезис о принципе «случайности» у Чехова (Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971) позднее исправил, допуская сосуществующий принцип, придающий мотивам, отобранным — казалось бы — совсем случайно, «поэтическую необходимость» (Чудаков А. П. Проблема целостного анализа художественной системы: О двух моделях мира писателя // Славян-

Здесь может возникнуть вопрос, не принадлежит ли принцип эквивалентности исключительно поэзии. Не обнаруживал ли его Р. О. Jakobson, возводя его в основополагающее начало поэзии, только на стихотворных текстах? И не играет ли он в повествовательной прозе в лучшем случае только второстепенную роль? Эквивалентность как конститутивный прием синтагмы, проекция принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации — это, по Jakobsonу, «эмпирический лингвистический критерий» той функции, которую он называет «поэтической».³ Поэтическая функция, определяемая как «установка на сообщение как таковое, установка на сообщение ради него самого»⁴, подчеркивает Jakobson, не ограничивается поэзией. Позднее, в «Беседах» с Кристиной Поморской, на вопрос, существует ли в отношении параллелизма некая строгая граница между *versus* и *provorsa*, Jakobson еще раз пояснил: «Роль параллелизма далеко не ограничивается пределами стихотворной речи»⁵. Однако, заметил Jakobson, «между стихотворным и прозаическим параллелизмом кроется знаменательное иерархическое различие». В поэзии стих «диктует самый склад параллелизма», строй стиха (просодическая структура, мелодическое единство и повторность строки с ее составными метрическими частями) «подсказывает параллельное расположение элементов грамматической и лексикальной семантики», и «неизбежно звук верховодит значением». В прозе, наоборот, примат в организации параллельных структур принадлежит «семантическим единицам различной емкости». Здесь параллелизм сказывается «в сюжетном построении, в характеристике субъектов и объектов действия и в нанизывании мотивов повествования». Художественная проза занимает, по Jakobsonу, «промежуточное положение» между «поэзией как таковой» и обыкновенным, практическим языком, и ее анализ, как и анализ

ские литературы. VII международный съезд славистов. М., 1973. С. 79—98; *его же*. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 192—193).

³ Jakobson R. O. Linguistics and Poetics // *Style in Language* / Ed. Th. A. Sebeok. Cambridge (Mass.), 1960. P. 350—377. Решающее определение гласит в оригинале: «What is the empirical linguistic criterion of the poetic function? [...] *The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination*. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence» (p. 358, курсив в оригинале).

⁴ «...the set (*Einstellung*) toward the message as such, focus on the message for its own sake» (Там же. P. 356).

⁵ Jakobson P. O., Поморская К. Беседы // Jakobson R. O. *Selected Writings*. Vol. 8. Berlin, 1988. P. 523.

каждого промежуточного явления, труднее, чем исследование явлений полярных.⁶

Эквивалентность — означает «равноценность», «равнозначность», т. е. равенство по какой-либо ценности, по какому-либо значению. В повествовательной прозе такая ценность, такое значение представляют либо *тематический признак* рассказываемой истории, связывающий две или больше тематические единицы помимо временных или причинно-следственных связей, либо *формальные признаки*, выступающие на различных уровнях нарративной структуры. Сначала мы остановимся на тематической эквивалентности, чтобы затем рассмотреть соотношение между эквивалентностями тематической и формальной.

Эквивалентность включает в себя два типа отношений: *сходство* и *оппозицию*. Общее между ними заключается в том, что соотносимые элементы по меньшей мере по одному признаку идентичны, а по другому — неидентичны. Сходство двух элементов *A* и *B* подразумевает, наряду с их совпадением в связывающем признаке *x*, их неидентичность по признаку *y*. Оппозиция же элементов *A* и *B*, наряду с их неидентичностью, подразумевает их сравнимость, сопоставимость. Она может наличествовать в той форме, когда элементы *A* и *B*, неидентичные по признаку *c*, связаны общим признаком *d*. Но сопоставимость элементов оппозиции всегда основывается на совпадении этих элементов на более низком уровне, поскольку оппозиции (например понятий «мужчина» и «женщина» или «рождение» и «смерть») нейтрализуются относительно более абстрактного, более глубокого родового признака (в данных случаях — «человек» или «граница жизни»). Итак, сходство и оппозицию можно определить как связки совпадений и несовпадений относительно тех признаков, которые являются в данном контексте актуализированными.⁷

⁶ Там же.

⁷ Полная идентичность элементов, т. е. идентичность элементов в отношении всех заданных текстом признаков, эквивалентностью не является. Поэтому лейтмотивы, основывающиеся на полном повторе мотива, а не на его вариации, не принадлежат к проявлениям эквивалентности. — Вопреки предложению Яна ван дер Энга, предусматривающего четыре типа эквивалентности (которая носит у него название «оппозиция»), а именно 1) «аналогии», 2) «параллелизмы», 3) «антитезы» и 4) «вариации» (*van der Eng J. The Dynamic and Complex Structure of a Narrative Text // van der Eng J. et al. On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright. Lisse, 1978. P. 44—58*), мы придерживаемся, прежде всего по причине большей операциональности, бинарной типологии, которая, впрочем, оправдана дихотомией идентичности/неидентичности элементов по отношению к признакам. Ти-

Вопрос о том, принимает эквивалентность форму сходства или форму оппозиции, зависит не от количества тождественных и нетождественных признаков, а исключительно от места, которое соответствующие признаки занимают в иерархии произведения. Иерархизация, которой подвергаются признаки, может быть весьма переменной. Если произведение акцентирует признак *x*, в котором два элемента *A* и *B* идентичны, то эквивалентность между *A* и *B* выступает как сходство. В другой фазе может быть актуализирован признак *y*. Если элементы *A* и *B* по признаку *y* неидентичны, то их эквивалентность выступает как оппозиция, независимо от того, в скольких других, неактуализированных признаках они совпадают.

Временная и вневременная связь мотивов

Эквивалентность противопоставляет нарративной последовательности рассказываемой истории *вневременные* отношения. Она утверждает симультанную, своего рода пространственную соотношенность элементов, далеко отстоящих друг от друга на синтагматической оси текста или на временной оси рассказываемой истории. Тем самым эквивалентность конкурирует с временными (т. е. темпоральной и причинно-следственной) связями мотивов.

В каком иерархическом отношении состоят временные и вневременные связи? Естественным образом читатель сосредоточивается сначала на временных отношениях и их логике. Осмысливать повествовательный текст значит выявлять основное событие (т. е. изменение исходной ситуации) и лежащую в его основе каузальность. Поскольку мы остаемся в рамках собственно повествовательного искусства, соотношенность элементов во времени доминирует над их вневременной соотношенностью. Преобладание временных отношений является конститутивным для всех нарративных, т. е. рассказывающих историю текстов. Но изменение и его причины часто не эксплицированы или даже завуалированы в тексте и поэтому нуждаются в реконструкции. При их реконструкции чи-

пы 1 и 4 ван дер Энга являются вариантами сходства, типы 2 и 3 — оппозиции. В действительности можно было бы различать еще более, чем четыре типа эквивалентности. Показательно, что ван дер Энг в более ранней работе исходил из существования шести типов (*van der Eng J.* Прием: центральный фактор семантического построения повествовательного текста // *Structure of Texts and Semiotics of Culture* / Ed. J. van der Eng; M. Grygar. 's-Gravenhage, 1973. P. 43).

татель может прибегнуть к эквивалентностям. Ибо вневременные отношения могут определять временные, становясь условием их проявления. Изменение, представляющее собой центральное событие, моделируется часто исключительно оппозицией исходной и конечной ситуаций. Это означает, что событие и лежащая в его основе каузальность иногда могут быть осмыслены лишь путем анализа вневременных отношений.

Явным примером этого служат поздние рассказы Чехова, моделирующие жизнь главного героя как цепь эквивалентных эпизодов: «Попрыгунья», «Ионыч», «Душечка», «Дама с собачкой», «Невеста». Вопрос о том, действительно ли имеется тут центральное событие, например изменение жизненной ситуации, или это лишь повторение одной и той же ситуации, можно решить, только выявив скрытые сходства и оппозиции между эпизодами.

Как уже было сказано, преобладание временных отношений над вневременными является конститутивным для всех нарративных, сюжетных текстов. Эта иерархия переворачивается с ног на голову в чисто орнаментальной прозе. Там временная и причинно-следственная последовательность редуцированы до зародышного состояния, уже не соединяясь в сплошную линию событийного характера. В орнаментализме единство произведения дается не некоей нарративной последовательностью, а симультанностью вневременных отношений. Там, где симультанность, «пространственность» преобладает над последовательностью, уже не способной создать единство текста, изменяется жанровый характер произведения — «повествовательное» искусство преобразуется в «словесное».⁸

Тематические эквивалентности («Толстый и тонкий» и другие рассказы)

По нарративной субстанции тематическая эквивалентность распадается на эквивалентности *персонажей, ситуаций и действий*. Эквивалентности ситуаций и действий делятся на *изоперсональные* (т. е. относящиеся к тому же персонажу) и *гетероперсональные* (относящиеся к разным персонажам).

⁸ О понятиях «словесное» и «повествовательное» искусство см. выше: с. 22. прим. 41.

Эквивалентность часто описывается при помощи метафор «ритм»⁹ или «повтор».¹⁰ Но такие понятия можно применять лишь ограниченно, поскольку они, во-первых, моделируют эквивалентность только как сходство¹¹, во-вторых, подразумевают временную последовательность эквивалентных элементов и, в третьих, относятся только к изоперсональному сходству ситуаций и действий. Тем самым упускается из виду гетероперсональная эквивалентность, не говоря уже об эквивалентности симультанно развивающихся в рассказываемой истории сюжетных линий. И эквивалентность персонажей вряд ли поддается описанию при помощи метафор «ритм» или «повтор».¹²

*

Очевидную, но в то же время сложную, динамическую эквивалентность персонажей содержит рассказ «Толстый и тонкий». Принцип амбивалентной равнозначности предстает в этой анекдотической новелле в обнаженной геометричности. Уже заглавие, в котором формальное (фоническое и грамматическое) сходство слов противостоит их семантической оппозиции, указывает на со-противопоставление героев. В самом деле, вся тематическая энергия рассказа основывается на эквивалентности персонажей, представляющей то как сходство, то как контраст.

⁹ См., напр.: *Forster E. M. Aspects of the Novel*. London, 1927 (где «ритм» определяется как «повторение плюс вариацию»), или *Brown E. K. Rhythm in the Novel*. Toronto, 1950. Польский исследователь Станислав Эйле пишет о «ритме ситуации» (*Eile S. Światopogląd powieści*. Wrocław, 1973. S. 194—196). Функциональный анализ эквивалентности, понимаемой как «ритм»: *Kłosiński K. Powtórzenia w powieści // Język artystyczny* / Ed. A. Wilkonia. T. 1. Katowice, 1978. S. 22—34.

¹⁰ Описание эквивалентности при помощи категории «повторения»: *Hartmann K. H. Wiederholungen im Erzählen: Zur Literarität narrativer Texte*. Stuttgart, 1979. Хартманн различает «итерации действия», «итерации при изображении персонажей» и «итерации при помощи смены точки зрения». Против такого подхода следует возражать, что повторяются в эквивалентности не целые мотивы, а только отдельные из их признаков.

¹¹ Оппозиция фигурирует в лучшем случае как разновидность сходства, что выражается в таких понятиях, как «варьирующий повтор» или «контрастирующий повтор».

¹² Употребляемая нидерландским славистом Яном Мейером метафора «рифма ситуации» оказывается, однако, вполне подходящей (*Meijer J. M. Situation Rhyme in a novel of Dostoevsky // Dutch Contributions to the IVth International Congress of Slavistics. 's-Gravenhage*. 1958. P. 1—15). Ведь эквивалентность разделяет с рифмой, которая также подразумевает сходство и оппозицию, структуру «со-противопоставления» (Ю. М. Лотман) связываемых мотивов.

С первого взгляда, событие рассказа исчерпывается переходом от мнимого сходства фигур к их действительной оппозиции или же, другими словами, перипетией от изначального неосознавания социального положения «друга детства» к его осознанию (т. е. от ошибочного узнавания толстого тонким к правильному узнаванию его высокого ранга). Такое толкование, выдвигаемое во многих вариациях¹³, опирается односторонне на точку зрения тонкого. Если учитывается и роль толстого, то получается более сложный сюжетный рисунок. Тонкий осуществляет переход от предполагаемого им сходства с другом к осознаваемой их оппозиции, преобразуясь вместе с женой, сыном, чемоданами, узлами и картонками физически. Толстый же настаивает на сходстве. *Контрасту* с точки зрения *тонкого* (т. е. противоположности изначального сходства фигур и их конечной оппозиции) противостоит *сходство* изначальной и конечной позиции *толстого*. Толстый, отворачивающийся наконец от тонкого с отвращением, реагирует не на социальную оппозицию, а на изменение, мало того — преобразование, которое произошло с тонким. Здесь имеется два события — событие тонкого, его преобразование, и вследствие этого — событие толстого, его отвращение от преобразования «друга детства».

Проанализируем еще раз более подробно сюжетное разворачивание эквивалентностей. Рассказываемая история начинается с двойной оппозиции встречающихся на вокзале «двух приятелей». Первая оппозиция основывается на признаке 'фигура', которым исчерпывается описание героев: «один толстый, другой тонкий» (II, 250)¹⁴, вторая оппозиция — на признаках 'место принятия пищи' и 'запах':

«Толстый только что пообедал на вокзале, и губы его, подернутые маслом, лоснились, как спелые вишни. Пахло от него хересом и флер-д'оранжем. Тонкий же только что вышел из вагона [...] Пахло от него ветчиной и кофейной гущей» (II, 250).

¹³ См., напр.: Thiergen P. A. P. Čechovs «Tolstij i tonkij». Aspekte einer Interpretation // Russische Autoren des XIX. Jahrhunderts. Beiträge und Lesetexte / Ed. P. Tretjakow. Hamburg, 1982. S. 183. Там утверждается тезис о трехступенчатости рассказа, которая сравнивается с драматической «тройственностью экспозиции, завязки и катастрофы». Согласно этому толкованию поворот к катастрофе происходит в узнавании как раскрытии ошибки и в перипетии.

¹⁴ Все цитаты из сочинений Чехова приводятся по изданию: Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Соч. М., 1974—1982. В скобках указываются том и страница.

Затем опять актуализируется первая, физическая оппозиция. Но на этот раз она охватывает и окружение тонкого — толстый один, тонкий же «навьючен чемоданами, узлами и картонками», и из-за его спины выглядывают «худенькая женщина с длинным подбородком — его жена, и высокий гимназист с прищуренным глазом — его сын». Багаж и семья тонкого разделяют с ним главный его признак — «тонкость». Это значит — толстому противостоит как эквивалент-противовес не только сам тонкий, а вся семья тонкого и вся его ноша. «Тонкость» в мире этого рассказа является не только физическим качеством, но также, в переносном смысле, внешним признаком общественного положения.

Несмотря на социальную противоположность приятелей в первой фазе встречи доминирует их сходство. Герои узнают друг друга, вспоминают имя другого, сначала толстый, называющий тонкого «голубчиком», затем тонкий, обращающийся к толстому как к «другу детства»; приятели троекратно лобызаются, устремляют друг на друга глаза, полные слез: «Оба были приятно ошеломлены» (II, 250).

Сообщая друг другу, чего они достигли в жизни, приятели открывают ту социальную оппозицию, о которой читатель догадался уже в экспозиции. Тонкий начинает обмен информацией: говорит много, хвалит наружность приятеля, задает вопросы, представляет свою жену Луизу («урожденная Ванценбах... лютеранка...») и своего сына Нафанаила («ученик III класса»), и, далее, представляет сыну «друга детства», напоминает о том, что они в гимназии вместе учились, и еще раз представляет жену как урожденную Ванценбах, лютеранку. На вопрос толстого, восторженно глядящего на него, где он служит, дослужился ли, тонкий хвастается своим чином, связанным, правда, с плохим жалованьем, так что жена вынуждена давать уроки музыки, а сам он делать портсигары «приватно из дерева». Таким образом, становится ясно, что носитель имени властителя «Порфирий» («порфироносец»), который женился на лютеранке и назвал своего отпрыска «Нафанаил» («дар божий»), влечит убогую жизнь, на которую намекает уже фамилия жены «Ванценбах» («ручей клопов»). Мало того, он существует за счет изготовления шкапулок, похожих по признаку своей внешней формы на те «картонки», которыми он навьючен и обозначение которых анаграмматическим образом содержит его имя: *картонки — тонкий*.

Словно желая расширить сходство с другом детства и областью службы, тонкий спрашивает толстого о его ранге, предполагая, что тот дослужился даже повыше: «Ну, а ты как? Небось, уже статский? А?»;

II, 251). Статский советник, чиновник пятого класса в табели о рангах, на три класса выше коллежского асессора (таков ранг тонкого). И все же толстый, если бы он был статским советником, находился бы для тонкого в границах сходства. Но оказывается, что толстый имеет чин еще на два класса выше: «Нет, милый мой, поднимай повыше [...] Я уже до тайного дослужился... Две звезды имею». Занимая третий класс в табели и тем самым превышая тонкого на пять классов, приятель решительно перешел границы сходства.

Узнав об ошеломляюще высоком ранге друга, тонкий претерпевает то изменение, которое сравнивалось исследователями с мимикрией хамелеона.¹⁵ Но, собственно говоря, тонкий не изменяется, а только выражает всей фигурой еще радикальнее свое основное качество — тонкость. Внезапная бледность, окаменение и искривление его лица связаны с тем процессом, в котором обнаруживается основная, мало того — единственная черта его природы: тонкий «сжегился, сгорбился, сузился...» (II, 251), т. е. тонкий становится еще тоньше. Этому процессу подвергнуты и те предметы и лица, на которых выявляется общее семейное качество тонких: «Его чемоданы, узлы и картонки сжегились, поморщились... Длинный подбородок жены стал еще длиннее; Нафанаил вытянулся во фронт». И речь тонкого проявляет его истинное качество. Другом детства толстый является уже не безоговорочно: «друг, можно сказать, детства». На смену многоречивости пришло рабелепное заикание. Выступавший в первой фазе самоуверенно, тонкий теперь употребляет частицу «-с» и хихикает, выражая при помощи фонической иконичности все то же качество тонкости: «Хи-хи-с».

После осознания различия чинов эквивалентность приятелей принимает двойственную форму. Если поведение тонкого определяется одним лишь различительным признаком ранга, то толстый продолжает настаивать на связывающем признаке. Он останавливает тонкого и «морщится» (это выражение неудовольствия создает в лексическом плане перекличку между его изменением и преобразованием чемоданов, узлов и картонок тонкого, которые «поморщились»). Задетый рабелепием тонкого, толстый подтверждает ту дружбу детства, на которую до сих пор ссылался тонкий: «Мы с тобой друзья детства — и к чему тут это чино-

¹⁵ О мотиве хамелеона в этом рассказе см.: *Kramer K. D. The Chameleon and the Dream: The Image of Realisty in Čechov's Stories. 's-Gravenhage; Paris, 1970. P. 55—58.*

почитание!», и он делает это без оговорок, без каких бы то ни было «можно сказать».

Поскольку для тонкого дружба детства аннулирована, то он считает двукратное представление жены и сына недействительным, как будто не произошедшим. В третий раз их представляя (сначала сына и затем жену: «Это вот, ваше превосходительство, сын мой Нафанаил... жена Луиза, лютеранка, некоторым образом...»), он даже не повторяется, а представляет свою семью в первый раз, в совершенно измененном мире, в этот раз не другу детства, а начальству.¹⁶

Снятие изначального сходства, произошедшее в сознании тонкого, связано с «перевзвешиванием» героев. В заключительном предложении «Все трое были приятно ошеломлены» сходство, основывающееся на внутреннем потрясении, сдвинуто. Оно связывает теперь уже не друзей детства, а людей и вещи, ставших одинаковыми на чашке весов тонкого.¹⁷ Таким образом, новелла кончается сюжетным каламбуром: даже вместе с женой, сыном, чемоданами, узлами и картонками тонкий оказывается легче весом, чем толстый.

За сходством предложений скрывается сдвиг семантики. «Приятно ошеломлены» были толстый и тонкий ввиду внезапного появления друга детства, «приятно ошеломлены» трое тонких ввиду их внезапного столкновения с высоким чином.¹⁸ Тонкий остается «приятно ошеломленным» несмотря на смену основополагающих признаков.

В богатом рисунке эквивалентностей этого рассказа важна еще одна особенность. Благодаря многократному упоминанию дружбы детства эквивалентность между толстым и тонким приобретает *онтогенетическую* основу. В школьные годы толстый, как вспоминает тонкий,

¹⁶ Об аннулировании мира см.: Шкловский В. Б. А. П. Чехов. С. 348; *Kramer K. D. The Chameleon and the Dream*. P. 58.

¹⁷ Перенос предикаций с одного субъекта на другой, подчеркивающий гетероперсональную эквивалентность действий, является комическим приемом, который встречается уже в самых ранних вещах Чехова. См., напр., рассказ «Папаша» (1880): сначала «с колен папаши спорхнула горничная» (I, 27), затем «Мамаша спорхнула с колен папаши» (I, 28), наконец «В тот же день вечером у папаши на коленях опять сидела мамаша (а уж после нее сидела горничная)» (I, 33). В этой ранней вещи атрибуты «толстый» и «тонкий» выступают уже как фундаментальные признаки для различения персонажей: «Тонкая, как голландская сельдь, мамаша вошла в кабинет к толстому и круглому, как жук, папаше» (I, 27).

¹⁸ Тонкий наслаждается, замечает Шкловский, «не величием своего друга, а вообще чином, воплощенным в бывшем друге» (Шкловский В. Б. А. П. Чехов. С. 345).

«казенную книжку папироской прожег», а он сам «ябедничать любил». Эта оппозиция активизирует дальнейшие признаки. Она указывает на то, что толстый нарушает законы, а тонкий, уверовавший в авторитеты, ищет доверия начальства. Онтогенетическая точка зрения показывает также, что толстый и тонкий толстым и тонким не *стали*, но всегда уже *были*. Это исключает всякую возможность условной социальной мотивировки, оправдывающей развитие характеров общественной обстановкой. Чехов дает понять: толстый и тонкий не развивались. Это не способные к развитию или изменению характеры, а типы, архетипы — толстый и тонкий. На их *филогенетическую* предысторию указывают прозвища гимназических лет, о которых напоминает тонкий. *Герострат* — прозвище, которым товарищи дразнили толстого — был известный поджигатель, который в 356 г. до н. э. сжег храм Артемиды Эфесской, одно из семи чудес света, чтобы обессмертить свое имя, и его имя стало впоследствии синонимом честолюбца, добивающегося славы любой ценой. *Эфиальт* был грек, который в 480 г. до н. э. в бою под Фермопилами «предал, — как пишет Чехов в другом месте (I, 155), — персам отечество». Намек на эти отрицательные генотипы нейтрализует аксиологическую оппозицию между фенотипами, представленными в чеховском рассказе. Толстый, по всей вероятности, обнаруживал в своей карьере не только ту уверенную приветливость, с которой он успокаивает тонкого, и, пожалуй, не всегда выражал то презрение к подхалимству, которое заставляет его отвернуться от друга детства. Сходство в отрицательном, которое имеется как между античными генотипами, так и между русскими гимназистами, снимает тот этический контраст, который существует, как кажется, между взрослыми чиновниками.

Для роли эквивалентностей в нарративном мире Чехова показательно, что этот рассказ, впервые напечатанный в 1883 г. в «Осколках», был включен в сборник «Пестрые рассказы» 1886 г. с немногими изменениями, которые, однако, существенно изменили смысл рассказа. В первой редакции резкий переход от сходства друзей детства к контрасту чиновников различного ранга исходил от толстого («толстый, надувшись вдруг, как индейский петух»; II, 439), и этот переход был мотивирован не социальным расстоянием, разделявшим бывших друзей, а оскорблением нового начальника тонким, который посчитал его случайным однофамильцем друга детства. Таким образом, анекдотический «осколок» превратился в серьезный рассказ. Но переработка обозначала не просто обращение знаков. Во второй редакции толстый тоже не становится

положительной фигурой. Его отвращение к кривляющемуся тонкому основывается не на принципиальном презрении к рангам — слишком уж он наслаждается названием своего чина. Его архетипичное прозвище «Герострат» не дает нам предполагать в нем гуманные мотивы. Возможно, ему просто неприятно видеть Порфирия, принадлежащего некоторым образом к его миру, в таком унижении. Успокаивая тонкого и принимая подчиненного как равнозначного («Для чего этот тон? Мы с тобой друзья детства»), он только защищает свое собственное достоинство. Но он, пожалуй, не забывает, что уже в прошлом ситуационное сходство школьников не стирало контраста их социальных ролей, обозначенных архетипичными прозвищами.

Чехов смог существенно переменить смысл рассказа, не затрагивая его основных эквивалентностей. Сохранилась даже переключка двух предложений о приятном ошеломлении. Из этого можно заключить, что в создании рассказа именно эквивалентности, точнее, переоценки их признаков и переход от сходства к оппозиции были первичными. В творческом процессе не заданный смысл нашел подходящее сюжетное воплощение, а наоборот — заданная конфигурация эквивалентностей должна была воплотиться в подходящем тематическом материале. И только вторая редакция развернула заданные в конфигурации эквивалентностей смысловые потенциалы.

*

Рассказ «Толстый и тонкий» служит здесь примером эквивалентности персонажей. Но, помимо того, он содержит и явные эквивалентности ситуаций, а именно и изоперсональные, и гетероперсональные. *Изоперсональная* эквивалентность имеется в оппозиции между болтливым, самоуверенным тонким перед «открытием» и заикающимся, хихикающим, пресмыкающимся героем после «открытия». *Гетероперсональная* эквивалентность образуется соотношением предложений «Оба были приятно ошеломлены» — «Все трое были приятно ошеломлены». Кажущееся расширение круга персонажей оказывается противопоставлением двух разных конфигураций. «Оба» — это толстый и тонкий, «все трое» — тонкий, его жена и сын. Толстый не принимает участия в их приятном ошеломлении.

Такая неожиданная гетероперсональная эквивалентность играет в поэтике Чехова особую роль. Ограничимся по этому поводу указанием на два рассказа.

В «Крыжовнике» все три персонажа обрамляющего действия, ветеринарный врач Иван Иваныч, учитель гимназии Буркин и помещик Алехин находятся, кажется, в несравнимых, не-эквивалентных положениях. Но присмотревшись внимательно, мы обнаруживаем, что ситуации этих трех героев связаны общим признаком, который можно назвать, ссылаясь на первый рассказ трилогии, «футлярностью».

В горькой юмореске «Знакомый мужчина» разворачивается сходство превращений, происходящих с антагонистами, т. е. гетероперсональное сходство изоперсональных контрастов. Проститутка Ванда находится после выхода из больницы в небывалом для нее положении — без приюта и без копейки денег. Перебирая ряд «знакомых мужчин», у которых можно взять деньги, она вспоминает о зубном враче Финкеле, который однажды оказался щедрым. Ее план такой: она влетит со смехом к врачу в кабинет и потребует 25 рублей. Но без модной кофточки, высокой шляпы и туфель бронзового цвета и в мыслях называя себя уже не Вандой, а Настасьей Канавкиной, она не может осуществить свое намерение. В ней уже нет ни наглости, ни смелости, которые побудили ее однажды за ужином вылить на голову Финкеля стакан пива. Вместо того, чтобы потребовать 25 рублей, она от застенчивости дает врачу, не узнающему ее, рвать ей здоровый зуб и платит ему за его работу тот рубль, который она только что получила в ссудной кассе за заложенное кольцо с бирюзой, единственную свою драгоценность. Превращению наглой Ванды в застенчивую Настасью Канавкину соответствует метаморфоза «знакомых мужчины». Вместо веселого, щедрого, терпеливо сносящего шутки женщин кавалера, которым Финкель бывал в Немецком клубе, выступает противный, суровый, глядящий важно и холодно, как начальник, доктор. Рассказ построен, по замечанию Шкловского, «на двойственности положения людей»¹⁹ или, по более поздней формулировке, «на двойственности восприятия человеком самого себя, на разнице между Вандой и Настей, определяемой платьем, на разнице между дантистом Финкелем и „знакомым мужчиной“»²⁰.

В рассказах Чехова мы часто встречаем *изоперсональную эквивалентность действий*. Такая эквивалентность зачастую образовывает

¹⁹ Шкловский В. Б. Строение рассказа и романа // Шкловский В. Б. О теории прозы. М. 1929. С. 77.

²⁰ Шкловский В. Б. А. П. Чехов. С. 354.

целые цепи.²¹ Достаточно указать на вышеупомянутое моделирование жизненного пути как цепи эквивалентных ситуаций и действий.

Гетероперсональная эквивалентность действий играет также важную роль в рассказах Чехова. Здесь, как и в эквивалентности ситуаций, за явным сходством действий часто скрывается глубокий контраст и наоборот — противоположное нередко оказывается вполне совместимым.

В «Ионыче» протагонисты — Старцев и Екатерина Туркина — в разных эпизодах рассказываемой истории, но в сходных внутренних и внешних ситуациях отвергают ухаживания один другого. История неодновременной влюбленности обнаруживает то, чего протагонисты сами не понимают — мнимая их любовь каждый раз основывается на неосознании ни внутренней сущности, ни внешней жизненной обстановки любимого человека.

В «Душечке» мужа Ольги Племянниковой, резко контрастируют характерами, деятельностью и мировоззрением, но становятся похожими друг на друга тем, что они все неожиданно умирают. Ниже будет показано, что это сходство представляет любовь «душечки», которой без основания увлекался Лев Толстой²², в несколько ироническом свете.

В «Скрипке Ротшильда» также имеется эквивалентность умирающих. Она связывает гробовщика Якова Иванова, прозревающего на пороге между жизнью и смертью, и его жену Марфу, которая, умирая, напоминает Якову о забытой жизни. Другую центральную эквивалентность этого рассказа составляют игра на скрипке скрипача-гробовщика

²¹ О понятии «цепи» см.: *van der Eng J. The Dynamic and Complex Structure of a Narrative Text // van der Eng J. et al. On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright. Lisse, 1978. P. 45—58.* Исследователь различает, с одной стороны, «интегральные цепи» (*integrational chains*), объединяющие связанные в каузальном, пространственном и временном отношении мотивы действия, характеристики или социальной обстановки, причем один из тематических уровней доминирует над другими, а, с другой стороны, «рассеянные цепи» (*dispersive chains*), содержащие несвязанные в каузальном, временном и ситуационном отношении, рассеянные по тексту мотивы одного тематического уровня. См. также: *van der Eng J. The Semantic Structure of «Lady with Lapdog» // Ibidem. P. 59—94; ego же. The Arrangement of the Narrative // Miscellanea Slavica. To Honour the Memory of Jan M. Meijer. Amsterdam, 1984. P. 223—234; ego же. Искусство новеллы: Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного построения // Русская новелла. Проблемы теории и истории. Сб. ст. под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1993. С. 195—209.*

²² *Толстой Л. Н. Послесловие к рассказу «Душечка» // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1928—1958. Т. 41. С. 374—377.*

Иванова и игра на скрипке флейтиста Ротшильда. Корыстолюбивый Иванов, несмотря на то, что он хорошо играет на скрипке, несет только «убытки», т. е. не осуществляет возможного «дохода», потому что его, который «проникался ненавистью и презрением к жидам», приглашают в еврейский оркестр не часто, «только в случае крайней необходимости» (VIII, 298). А когда бедный флейтист Ротшильд повторяет на скрипке, оставленной ему умирающим гробовщиком, то, что играл Иванов, сидя на пороге, он получает большой «доход».

Примером тому, что в рассказах Чехова за находящейся на переднем плане оппозицией часто кроется сходство действий, может служить «Черный монах». Молодой ученый Коврин и страстный садовник Песоцкий олицетворяют, как кажется на первый взгляд, противоположные образы жизни и мышления. Но если присмотреться, то можно увидеть, что их эквивалентность принимает, скорее, форму сходства. Образ мышления и того и другого определяется манией величия и презрением к посредственности. Мало того — статьи Песоцкого о садоводстве обнаруживают, как устанавливает именно Коврин, «почти болезненный задор» и «повышенную чувствительность» (VIII, 237—238), связывающие, в свою очередь, их автора со сходящим с ума молодым ученым.

Сходство того, что кажется противоположным, наблюдается и в «Крыжовнике». Рассказчик вставной истории Иван Иванович утверждает жизненные ценности, кажущиеся противоположными ценностям его брата Николая. Оппозиция братьев обнаруживается в оценке крыжовника — воплощения осуществленной Николаем наконец мечты о жизни в деревне. Если Николай смакует крыжовник «с жадностью», хваля его вкус, то Иван находит, что «было жестко и кисло» (X, 61). В представлении Ивана его отделяет от брата пропасть, которую он описывает посредством пушкинских понятий — «тьма истин» и «возвышающий нас обман». Однако, если Иван, ссылаясь на свой возраст — ему, правда, только 47 лет —, отказывается делать практические выводы из своих познаний для самого себя и уступает задачу делать добро молодым людям, отношение братьев предстает не как оппозиция, а как сходство. Признаком, указывающим на сходство братьев, служит неприметная переключка между наслаждением Николая кислым крыжовником и наслаждением, которое испытывает Иван, купаясь в плесе во время дождя. Купание в дождь, без сомнения, может доставлять удовольствие. Но какова ситуация, в которой Иван Иванович, «наслаждаясь», бесконеч-

но плавает и ныряет в плесе? Утомленные длинной прогулкой, Иван Иваныч и Буркин, испытывающие «чувство мокроты, нечистоты, неудобства во всем теле», приходят в имение Алехина, где люди накрываются мешками от сильного дождя: «Было сыро, грязно и неудобно, и вид у плеса был холодный, злой» (X, 56). В такой ситуации наслаждение Ивана, единственного бросившегося в воду, очень похоже на удовольствие, приносимое жестким, кислым крыжовником его брату.

В тематическую эквивалентность у Чехова нередко вовлечены и события в природе (происшествия во внешней ситуации). Такие события уже не принадлежат к пассивной обстановке (*setting*), а участвуют в истории как бы активно, однако, не включаясь в цепь причин и следствий главного действия. Скорее, они образуют параллельное действие. Отсюда, пожалуй, происходит представление о «символике» чеховских описаний природы и впечатление, что природа отражает сознание героя. Здесь имеется, скорее, метафорическое сходство или контраст между событием в природе и деятельностью сознания. Примером тому служит эпизод в конце «Крыжовника» (Иван Иваныч кончил свой рассказ, не удовлетворивший ни Буркина, ни Алехина. Иван Иваныч и Буркин ложатся спать в отведенной им комнате):

«От его [т. е. Ивана Иваныча] трубочки, лежавшей на столе, сильно пахло табачным перегаром, и Буркин долго не спал и все никак не мог понять, откуда этот тяжелый запах. Дождь стучал в окна всю ночь» (X, 65).

Почему вообще отобраны мотивы стучащего в окна дождя и тяжелого запаха, который Буркин, как это ни странно, не объясняет табачным перегаром? Дождь и запах находятся в известной пространственной и временной смежности с бессонницей Буркина, но они никак не являются ее причиной. Ибо Буркину мешает спать не запах трубки, а другой, метафорический «запах». Неприятный табачный перегар и стучащий в окно дождь — метонимические или метафорические эквиваленты рассказанной Иваным Иванычем истории или впечатления от нее у Буркина.

Категории фиктивного мира («Скрипка Ротшильда»)

Тематические эквивалентности образуют смысловой остов рассказываемой истории. Актуализированные ими признаки определяют категори-

альную структуру фиктивного мира и фигурируют в смысловом построении целого как носители вторичных, символических или коннотативных значений. Смыслорождающая сила эквивалентностей в дальнейшем рассматривается на примере «Скрипки Ротшильда».²³ На примере анализа этого произведения мы попытаемся показать, какие разнообразные соотношения мотивов и их осмыслений допускаются тематическими эквивалентностями.

Существенные категории строя художественного мира «Скрипки Ротшильда» — *форма* и *материал* предметов. Гробовщик Яков Иванов, по прозвищу Бронза, живет за счет деревянных полых тел и *вместе* с ними. Он живет за счет *гробов*, которые он изготавливает, и он живет со *скрипкой*, на которой он иногда играет за деньги на свадьбах и которая ночью лежит рядом с ним на постели на месте жены. В этот ряд, маркированный также фонически («скрипка» — «гроб») входит дальнейшее деревянное тело — «барки» (с точки зрения фоники это анаграмматическая инверсия слов «скрипка» — «гроб»), которые Яков, сидя на берегу реки и вспоминая полностью забытое прошлое, представляет себе как менее трудную возможность заработать на жизнь:

«...можно было бы попробовать опять гонять барки — это лучше, чем гробы делать» (VIII, 303).

Также и предмет, упоминаемый умирающей Марфой как воплощение счастливого прошлого и вызывающий воспоминание Якова о глубоко забытом, является деревянным полым телом, название которого вчленяется в установленный ряд и фонически — «широкоя старая верба с громадным дуплом» (VIII, 303).²⁴

²³ Первая попытка анализа этого рассказа с точки зрения имеющихся в нем перекличек: Левитан Л. С. Сюжет и композиция рассказа А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда» // Вопросы сюжетосложения. Т. 4. Рига, 1976. С. 33—46.

²⁴ Томас Вэхтер дополняет мои более ранние толкования (Schmid W. Thematische und narrative Äquivalenz: Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs // Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Ed. R. Grübel. Amsterdam, 1984. S. 100) указанием на то, что полость скрипки и гробов соответствует назначению этих тел, между тем как полость вербы противоречит органической жизни дерева. Поэтому Вэхтер рассматривает дуло вербы как «символ всех конкретных убытков, включая смерть» (Wächter Th. Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs. Frankfurt a. M. u. a., 1992. S. 84—86). Конечно, дерево, под которым 50 лет назад сидели Яков и его жена с белокурым ребенком и пели песни и которое «вдруг» возвращает все глубоко забытое прошлое, можно рассматривать как воплощение жизни, постаревшей, убыточной жизни. Недаром Яков думает о вербе: «Как она постарела,

Путь воспоминания, проходимый Яковым, от старой вербы настоящего к молодой вербе прошлого и к баркам маркирован двойным образом: в плане истории тематической эквивалентностью на основе признака *деревянность* (в тексте обозначено подчеркиванием), а в плане дискурса — фонической эквивалентностью (в тексте обозначено курсивом):

«А вот широкая старая верба с громадным дуплом, а на ней вороньи гнезда... И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенец с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба — зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная! Он сел под нее и стал вспоминать. На том берегу, где теперь заливной луг, в ту пору стоял крупный березовой лес, а вон на той лысой горе, что виднеется на горизонте, тогда синел старый-старый сосновый бор. По реке ходили барки. А теперь все ровно и гладко, а на том берегу стоит одна только берёзка, молоденькая и стройная, как барышня, а на реке только утки да гуси, и не похоже, чтобы здесь когда-нибудь ходили барки» (VIII, 303).

Ряд деревянных предметов, в который посредством полой вербы, живого дерева, вовлечены и «березовый лес», «сосновый бор» и «березка», делится, в зависимости от актуализируемых признаков, на разные оппозиционные наборы. По признаку *время* получается оппозиция *прошлое* (молодая верба, березовый лес, сосновый бор) — *настоящее* (старая верба, березка, гробы), коннотирующая потерю природы и жизни. С точки зрения *модальности* противопоставлены *неосуществляемые возможности* («завести рыбные ловли»; «плавать в лодке от усадьбы к усадьбе и играть на скрипке»; «гонять барки»; «разводить гусей») и *плохая реальность* (изготовление гробов, редкая игра на скрип-

бедная!». В этом смысле можно понимать широкую старую вербу, которой противопоставляется «берёзка, молоденькая и стройная, как барышня» (VIII, 303), как эквивалент старой женщины («верба» — «Марфа»), которая, умирая, напоминает мужу о дереве, месте и символе прошлого счастья. — В мотиве пения на реке под вербой Роберт Л. Джэксон рассматривает намек на псалом 137: «При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспомнили о Сионе; на вербах, посреди его, повесили мы наши арфы» (Jackson R. L. «If I Forget Thee, O Jerusalem»: An Essay on Chekhov's «Rothschild's Fiddle» // Anton Chekhov Rediscovered: A Collection of New Studies With a Comprehensive Bibliography. Ed. S. Senderovich and M. Sendich. East Lansing [Mich.], 1987. P. 35—49). Не исключено, что Чехов думал об этом псалме, тем более, что латинское название вербы *Salix babylonica* (без сомнения, хорошо известное садоводу Чехову) напоминает о вавилонском пленении иудеев, но убедительной интертекстуальной связи между текстами нельзя установить (см. также критику Джэксона: *Wächter Th. Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs*. S. 85).

ке). Эта оппозиция коннотирует «убытки». Признак *органическая жизнь* разделяет *мертвое* дерево (барки, скрипка, гробы) и *живые* деревья, а по признаку *оживленности* противопоставлены *неодохотворенным* баркам, гробам и лесам *антропоморфные* фигуры «старая верба», «молодая березка» и «скрипка».

Названные наборы можно привести в различные соотношения, в результате чего возникают разные коннотации. В настоящей работе мы проложим лишь одну смысловую линию через множество эквивалентностей, соотнося их с сознанием героя, в котором всплывают деревянные предметы. В характере Якова названные оппозиции обнаруживают противоречивые стороны, причем противоречия снимаются, если их проектировать на ось времени и на спектр модальностей. В качестве гробовщика, т. е. торговца, получающего доход как от гибели живущих деревьев, так и от смерти людей, Яков является представителем *плохого настоящего*, охарактеризованного потерей природы и полноты жизни. Как перевозчик на барках Яков принадлежит к *прошлому*, охарактеризованному полнотой жизни и доходов, или же к *возможному, но не осуществляемому настоящему*. Как скрипач Яков соотносен как с *убыточным реальным настоящим* — перед смертью он получает от скрипки лишь незначительные доходы —, так и с *возможным настоящим* и с *будущим*: «громадная польза», которую мог бы иметь отличный скрипач Яков, после его смерти осуществляется Ротшильдом, которому он завещает скрипку.

Деревянному ряду противопоставлен ряд *металлический*, представленный, во-первых, «железным аршином», которым гробовщик измеряет своих клиентов и который становится для него буквально «масштабом» для оценки людей, во-вторых, прозвищем Якова «Бронза», в-третьих, управляющим еврейским оркестром Моисеем Ильичем Шахкесом, который по профессии «лудильщик».²⁵

²⁵ О последнем мотиве и о происхождении фамилии Шахкес от идиш *schacher* 'торгашество' и средневерхненемецкого *schâch* 'грабеж' см.: *Wächter Th. Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechos. S. 70*. В дополнение следует указать на то, что глагол «лудить» значит не только 'покрывать полудой', а также 'обманывать' (см.: *Павловский И. Я. Русско-немецкий словарь. Изд. 3-е. Рига, 1911; Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Изд. 2-ое. М., 1986*). Это второе значение активизирует в фамилии Шахкес (ср. также евр. *sachar* 'подкупать' и нем. *Schächter* 'разбойник') мотив алчности к деньгам.

Оппозиция *дерево* — *металл* соотнесена в сложной семантической сети со значениями 'органический' — 'неорганический', 'мягкость' — 'жесткость'. Яков участвует в обоих рядах: с одной стороны, он — «Бронза», меряет железным аршином, но, с другой, живет за счет деревянных тел и вместе с ними. В качестве гробовщика он равняется металлу, жесткому материалу, в качестве скрипача он — мягкое тело.

В металлическом ряду «Бронза» приобретает дополнительное значение 'архаический', потому что Бронзовый век — самый примитивный период в последовательности металлических культурных периодов. Это значение активизируется существованием в тексте дальнейшего металлического мотива, а именно «Ротшильда». Фамилия терзаемого Яковом еврея образует функциональную и лексическую эквивалентность с прозвищем гробовщика. Если мальчишки на улице издеваются над Яковом словами «Бронза идет! Бронза идет!», то за Ротшильдом они бросаются с криками «Жид! Жид!». Если понимать функционально эквивалентные имена *Бронза* и *Рот-шильд* (нем. 'красный щит') в буквальном смысле, то появляется в них оппозиция *примитивный* — *развитый*, *сырой* — *обработанный*, а также *бедный* — *богатый* и *мирный* — *немирный*, потому что фамилия «Ротшильд» ассоциируется в немецком языке с мирным Золотым веком мифологии, между тем как «Бронза» отсылает к немирному, бедному Бронзовому веку.

Оппозиция коннотаций имен «Бронза» и «Ротшильд» находится в сложном соотношении с оппозицией «убытков» и «пользы», играющей в рассказе ключевую роль. «Убытки» (основная категория в мышлении Якова) проявляются в разных сферах, приобретая различные значения. Во-первых, «убытки» — это неосуществляемый доход гробовщика: «старика [...] умирали так редко, что даже досадно» (VIII, 297). Во-вторых, «убытки» обозначают ту прибыль, которую Яков мог бы получить от рыбной ловли, игры на скрипке, перевоза на барках и развода гусей. В сцене на реке, под вербой, появляются «убытки» совсем другого вида — потеря природы и полноты жизни: «Спрашивается, зачем срубили березняк и сосновый бор?» (VIII, 304). Наконец «убытки» превращаются в нравственную категорию, обозначающую негуманность человеческой жизни:

«Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рыча, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жид? Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убыт-

ки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» (VIII, 304).

Умирая, гробовщик, никак не переставший думать о жизни в коммерческих понятиях, сопрягает материальные и нравственные убытки:

«...от смерти будет одна только польза: не надо ни есть, ни пить, ни платить податей, ни обижать людей» (VIII, 304).

Этот вывод обостряется Яковом в такую простую формулу:

«От жизни человеку — убыток, а от смерти — польза» (VIII, 304).

Формула одновременно абсурдна и парадоксальна — абсурдна, поскольку она задумана коммерчески, парадоксальна, т. е. на первый взгляд нелепа, но на самом деле глубоко верна, поскольку умирающий Яков действительно кладет конец всем нравственным убыткам, сопровождавшим его жизнь, и впервые в жизни получает пользу — как нравственную, так и материальную: он завещает ненавистному ему еврею свою «сироту», скрипку. Ротшильду скрипка не достается незаслуженно. Вечно гоняемый, высмеиваемый, побиваемый еврей простил своему мучителю, мало того — «проклятый жид», который «даже самое веселое умудрялся играть жалобно» (VIII, 298), пролил слезы сочувствия, внимательно слушая жалобные, жалеющие о «пропащей, убыточной жизни» звуки, которые плачущий гробовщик, сидя на пороге (избы и смерти), играл на скрипке.

Приближение Ротшильда к играющему на скрипке Якову мотивировано не исключительно тематически, т. е. поручением Шахкеса пригласить гробовщика играть на богатой свадьбе. Звуковая фактура текста подсказывает еще другую мотивировку: Ротшильда как бы призывает жалобная песнь скрипки. Фоническая эквивалентность «пела скрипка» — «скрипнула щеколда» мотивирует приближение Ротшильда и в плане дискурса. Возникает впечатление, что призывает еврея не только звук инструмента, но и звук обозначающего слова.²⁶ Встреча антагонистов проливает новый свет на смысл чисто анекдотического, казалось бы, конечного пуанта новеллы. Бедный еврей, носящий фамилию известных богачей, получает, повторяя на скрипке Якова жалобные звуки умирающего гробовщика, ту «громадную пользу», о которой мечтал Яков — не только материальную пользу, оправдывающую его фамилию, но и нравственную пользу:

²⁶ Подробнее о фонических фигурах этого отрывка см. следующую статью.

«...когда он старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут [...] И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз» (VIII, 305).

До своего прозрения «Бронза» оставался бедным, немостря на свою хорошую игру на скрипке, потому что он был архаичным, примитивным, одним словом — бронзой. Умирая, он богатеет, поскольку он завещает свою «сироту» Ротшильд. В способном к прощению еврее, испытывавшем на себе те убытки, которые люди друг другу причиняют, проявляется победа одухотворенного дерева над жестким металлом, произошедшая в прозрении умирающего гробовщика.²⁷

Активизация не отобранных мотивов («Душечка»)

У Чехова мы нередко наблюдаем, что тематическая эквивалентность активизирует не отобранные признаки, образуя, таким образом, новые тематические эквивалентности.

Вот схема процедуры: Если два элемента A и B объединены признаком x , то признак u , характеризующий A , может активизировать соответствующее качество в элементе B , не отобранное в эксплицитной истории: $\{Ax \leftrightarrow Bx\} > \{Ax \leftrightarrow Bx(u)\}$.

В прозе Чехова не отобранные признаки играют немалую роль в порождении смысла. Рассмотрим пример из «Душечки», демонстрирующий такой перенос признака (здесь даже для элемента A переносимый на элемент B признак u нуждается в активизации).

Новелла «Душечка» состоит из серии любовных историй. Ольга Племянникова, ненасытная «Psyché» любит подряд: 1) отца, 2) учителя французского языка, 3) тетю, 4) «Ваничку» Кукина, антрепренера и содержателя увеселительного сада «Тиволи», 5) «Васичку» Пустовалова, управляющего лесным складом, 6) «Володичку» Смирнина, полкового ветеринарного врача, и 7) сына Смирнина, гимназиста Сашу.

²⁷ Прозрение «Бронзы», однако, не полное. О его редукции см. нижеследующую статью о проблематичном событии у Чехова.

«Растянутые» в истории эпизоды 4, 5, 6 обладают большим сходством²⁸, образуя цепь, которую можно было бы продолжить в ту и другую сторону, включая как эпизод 7 (не завершенную историю отношений с Сашей), так и «сгущенные» эпизоды из предыстории 1, 2, 3. Презумпция одинаковой ментальной структуры, подсказанная большим сходством эпизодов 4, 5, 6, заставляет читателя перенести те признаки, которые характеризуют одну из любовных историй, на все другие.

О любви Ольги к отцу сказано:

«Раньше она любила своего папашу, который теперь сидел больной, в темной комнате, в кресле, и тяжело дышал» (X, 103).

Таким образом получается асимметрическое распределение признаков: *раньше: отец любим — теперь: отец болен*. Такая связь мотивов позволяет делать два разных вывода: или отец заболевает, потому что Оля его уже не любит, или же Оля его уже не любит, потому что он заболел. Однако ни та, ни другая версия не подтверждается эпизодами 4, 5, 6, 7. Ольгина любовь отличается каждый раз постоянством, заботливостью и самоотверженностью. Как раз эта самоотверженность приводит еще и к другой версии каузальности, всплывающей в реакциях на Олину любовь у Смирниных, отца и сына. Смирнин, по имени своему «мирный», «сердито» запрещает Ольге вмешиваться в ветеринарные разговоры, т. е. он проявляет сопротивление ее самоотверженности. Этот мотив проливает новый свет на неожиданный отъезд Смирнина, сообщаемый в тексте с отнимающим всякую надежду на возвращение обоснованием, в котором звучит голос самого героя:

«Ветеринар уехал вместе с полком, уехал навсегда, так как полк перевели куда-то очень далеко, чуть ли не в Сибирь» (X, 109).

Не похож ли такой отъезд на побег от Олиной любви? Ведь и сын Смирнина сопротивляется чрезмерной заботливости Ольги:

«Ах, оставьте, пожалуйста! [...] Вы, тетя, идите домой, а теперь уже я сам дойду» (X, 112).

То, что оба Смирниных освобождаются от любви, в буквальном смысле самоотверженной, позволяет сделать вывод о третьей возмож-

²⁸ О «повторах» в этой новелле см.: *Фортуатов Н. М.* Архитектура чеховской новеллы (Спецкурс). Горький, 1975; *Неминуций А. Н.* Средства авторской оценки персонажа в рассказе А. П. Чехова «Душечка» // Вопросы сюжетосложения. Т. 5. Рига, 1978. С. 59—67.

ной импликации вышецитированного предложения о любви к отцу — от Олиной любви здоровые заболевают. Такая каузальность подтверждается при взгляде на эпизоды 4 и 5. Как Кукин, так и Пустовалов умирают после нескольких лет счастливого брака с Олей. После их смерти остается каждый раз вдова, скорбящая, однако, не долго. Только после отъезда Смирнина одиночество оставляет свои следы на ней:

«Она похудела и подурнела, и на улице встречные уже не глядели на нее, как прежде, и не улыбались ей» (X, 109).

По какой же причине — спросит читатель, ставший подозрительным — умирали ее мужья? Кукин после свадьбы «худел и желтел», между тем как Оленька ходила с «розовыми щеками» и «полнела и вся сияла от удовольствия» (X, 104). Но Пустовалов, второй муж, умирает совсем неожиданно. Управляющий лесным складом, работающий весь день и круглый год на свежем воздухе, как-то зимой напивается горячего чаю, выходит без шапки в лес, простуживается, ложится в постель и — умирает, несмотря на всевозможные усилия лучших докторов. Комизм, заметный в такой лжемотивировке, переключается с комизмом смерти Кукина: телеграмма с извещением о смерти, подписанная режиссером опереточной (!) труппы, содержит слово «хохороны», в котором можно узнать контаминацию слов «похороны» и «хохот». Смерть мужей, или мотивированная комически, или сообщаемая комическим образом, аннулирует реалистический ход историй браков, поднимая их на сюрреалистический уровень и выявляя в них фантастическую каузальность, намечавшуюся в противоположных физических изменениях Оли и Кукина: Оля в любви расцветает, розовеет, полнеет; она легко переживает смерть обессилевших мужей и только, когда ее оставляет полный жизни Смирнин, она претерпевает тот самый физический ущерб, который раньше был констатирован у Кукина — она худеет и дурнеет. Сходства и оппозиции между любовными историями дают понять: будучи без содержания, без собственной субстанции, «Душечка» как вампир высасывает содержание, мышление, жизненную силу — кровь из своих мужей. Не должны ли были умереть Кукин, Пустовалов и отец лишь от любви Ольги-вампира?

Анализ продемонстрировал: эквивалентность элементов *A* и *B*, основывающаяся на признаке *x*, заставляет предположить существование признака *y*, характеризующего *A*, также в элементе *B*. Эквивалентности способны воссоздавать мотивы и качества, не отображенные в эксплицит-

но истории. В данном примере перенос признака у (*смертоносная любовь Душечки*) имеет особо гипотетический характер, поскольку этот признак у и для элемента А (здесь: *любовь к Кукину*) обозначается в тексте не эксплицитно, а только косвенно, путем намеков на противоположное физическое развитие героев.

Формальные эквивалентности и их смысловая функция

Предыдущие анализы показывают, каким образом тематические эквивалентности способствуют смысловому построению повествовательного текста и что основывающие их тематические признаки становятся носителями вторичных значений. Как же участвуют формальные эквивалентности в смыслопорождении?

Формальные эквивалентности обнаруживаются на всех четырех уровнях нарративной конституции — «событий», «истории», «наррации», «презентации наррации» (или — проще — «дискурса»).

События — это целиком аморфная, поддающаяся бесконечному пространственному расширению, бесконечному временному продолжению в прошлое, бесконечному расчленению внутрь и поддающаяся бесконечной конкретизации совокупность лиц, ситуаций и действий, содержащихся в повествовательном произведении, т. е. эксплицитно изображаемых, имплицитно указываемых и логически подразумеваемых. Другими словами — фикциональное сырье для нарративной обработки, но не в негативном смысле материала, преодолеваемого формой, а уже как эстетически релевантный результат поэтической инвенции (*inventio*, εὑρεσις).

История — результат смыслопорождающего *отбора* лиц, ситуаций, действий и их качеств из неисчерпаемого множества элементов и качеств событий. В понятиях античной риторики: результат диспозиции (*dispositio*, τάξις). История содержит отобранные и конкретизированные элементы событий в естественном порядке (*ordo naturalis*).

Наррация — результат композиции, организующей элементы событий в искусственном порядке (*ordo artificialis*). Конститутивными приемами наррации являются:

- а) линеаризация одновременно совершающихся в истории событий,
- б) перестановка сегментов истории.

Презентация наррации или дискурс — нарративный текст, который, в противоположность трем гено-уровням, проявляется как фено-уровень, результат *elocutio* (λέξις). Конституирующим приемом дискурса является вербализация, т. е. передача наррации средствами языка — а не средствами, например, кино, балета или музыки.²⁹

На уровне истории следует различать эквивалентности 1) по степени *селективности* и 2) по месту (*позиционная эквивалентность*).

По первому признаку отрывки истории являются эквивалентными, если их элементы отобраны — «сгущены» или «растянуты» — в одинаковой селективности. Так, например, истории браков Душечки становятся, независимо от их тематического сходства, эквивалентными уже по их селективности: за растянутыми фазами знакомства следует, данное как бы мимоходом, крайне сгущенное сообщение о свадьбе, затем детальное изображение сожителства пар, и, наконец, опять крайне сгущенное сообщение о смерти мужей.

Позиционная эквивалентность объединяет элементы, появляющиеся в сходных или противоположных топосах истории. В отличие от аморфных событий история имеет начало и конец и подлежит *топологической* структуре. Наиболее сильно маркированные топосы — это начало и конец. Каждая история основывается на напряжении между ситуациями, расположенными в ее пограничных зонах. Поэтому установление тематических соотношений между позиционно эквивалентными частями истории эвристически плодотворно.

В плане наррации формальная эквивалентность проявляется также как *позиционная*. Линеаризация одновременного и перестановка мотивов превращают естественный порядок истории в более или менее отличающийся от него искусственный порядок. Новая топологическая структура приводит к новой эквивалентности элементов по отношению к их месту. Между старой позиционной эквивалентностью, заданной диспозицией истории, и новой эквивалентностью, обусловливаемой композицией, может возникнуть эквивалентность второй степени, т. е. сходст-

²⁹ Подробнее о четырех нарративных уровнях и о соответствующей научной литературе см.: Schmid W. Die narrativen Ebenen «Geschehen», «Geschichte», «Erzählung» und «Präsentation der Erzählung» // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 9. 1982. S. 83—110; *его же*. Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution // Signs of Friendship. To Honour A. G. F. van Holk. Ed. J. J. van Baak. Amsterdam, 1984. S. 532—552.

во или оппозиция между естественной и искусственной оппозиционной эквивалентностью.

На уровне презентации наррации возможны различные типы эквивалентности, основывающиеся, например, на таких признаках, как стиль (лексика, синтаксис), передача речи и мысли (прямая, косвенная, несобственно-прямая речь), имплицитная оценочность названий и т. п. Особенную роль играет *фоническая* эквивалентность, связь слов на основе количественной или качественной эвфонии, т. е. на основе ритма или звуковых фигур.³⁰

В соответствии с известным ассоциационным законом, сформулированным Р. Якобсоном³¹, можно исходить из того, что в художественной прозе, где действует презумпция значимости всех формальных отношений, всякая формальная эквивалентность не просто *подразумевает*, а *подсказывает* аналогичную или противоположную тематическую эквивалентность. Таким образом, формальные эквивалентности выступают как *апеллятивные знаки* или *сигналы*, призывающие соотнести элементы, на которых они проявляются, и в тематическом плане.

Сделаем небольшую типологию возможных результатов такого соотнесения, такой проекции формальной эквивалентности на тематический план:

- 1) То что является эквивалентным в плане формальном, оказывается эквивалентным и с точки зрения тематики.
 - а) Формальная эквивалентность *подчеркивает* маркированную (т.е. явную) уже тематическую эквивалентность.
 - б) Формальная эквивалентность *выявляет* скрытую, неявную тематическую эквивалентность.

³⁰ О звуковом повторе см.: Шмид В. Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren. Lisse, 1977; о ритме художественной прозы: Rehder P. Verfahrensweisen der Beschreibung des Rhythmus künstlerischer Prosatexte // Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress Zagreb 1978. München, 1978. S. 127—148; о ритме прозы Чехова: Rehder P. Zum Prosarhythmus bei Čechov // Serta Slavica. In memoriam Aloisi Schmaus. München, 1971. S. 620—624; подробнее о звуковых фигурах в прозе Чехова см. следующую статью в настоящем сборнике.

³¹ Классические формулировки: «Briefly, equivalence in sound, projected into the sequence as its constitutive principle, inevitably involves semantic equivalence» — «In poetry, any conspicuous similarity in sound is evaluated in respect to similarity and/or dissimilarity in meaning» (Jakobson R. O. Linguistics and Poetics. P. 368, 372).

- в) Формальная эквивалентность *создает* еще не существующую тематическую эквивалентность, активизируя тематический признак, не отображенный в истории.
- 2) То что в плане формальном является эквивалентным, оказывается в плане тематическом не эквивалентным, а *смежным*.
- 3) Формально эквивалентные элементы в плане тематическом не оказываются *ни эквивалентными, ни смежными* (нулевой эффект). В этом случае такая несоизмеримость может быть значимой.

Восприятие эквивалентностей

В эквивалентности не следует видеть объективный эвристический инструмент, надежно обеспечивающий методику перехода от отдельных частей текста к его смысловому целому. Необходимо иметь в виду известное правило герменевтики, согласно которому целое определяет части. Герменевт мог бы упрекнуть структуралиста, верующего в рациональность и объективность своего анализа, не только в том, что он не способен методически обосновать скачок от анализа всевозможных внутритекстовых отношений к толкованию всего текста, но и в том, что он не учитывает своих тайных «смысловых желаний» и что каждое из частных толкований, кажущихся ему объективно заложенными в тексте, на самом деле имеет своим основанием неосознанный проект интуитивного восприятия целого.

Принцип эквивалентности вводит в текст необозримое множество корреляций. Данный элемент *A* может по отношению к признаку *x* выступать эквивалентным элементу *B*, а по отношению к признаку *y* — элементу *C*. Эквивалентность *A* и *B* может в одном случае иметь характер сходства, а в другом, когда акцентирован другой признак, характер оппозиции. Эта множественная соотносимость элементов образует основу для очень значительной сложности смысловой фактуры текста, организованного по принципу эквивалентности.

Возникает вопрос, каким образом выделяются в произведении те признаки, которые становятся опорой эквивалентностей? Для обнаруживания таких признаков, как и для анализа эквивалентностей вообще, не существует объективного метода. Поэтому и те чеховеды, которые в равной мере руководствуются эквивалентностями, могут установить в одном и том же тексте разные переклички или же, если они исходят от

одной и той же основной эквивалентности, приписать ей различный характер (сходство или оппозицию). Среди необозримого множества признаков, обладающих потенциальной способностью служить основой для эквивалентности, релевантные признаки выделяются в конечном счете лишь по их способности к образованию эквивалентностей. Итак, мы оказываемся здесь перед лицом известного герменевтического круга: идентификация эквивалентности имеет своей предпосылкой выявление релевантных признаков. Релевантность признаков определяется лишь по их способности служить основой для раскрывающих смысл эквивалентностей. Этот круг не является обязательно порочным. Он может быть разомкнут и преобразован в «герменевтическую спираль»³² по методу «проб и ошибок» (*trial and error*). Такой подход наметил в своей герменевтике еще Фридрих Шлейермахер, указавший на необходимость сочетания двух методов понимания смысла — «дивинации», т. е. интуитивного постижения целого, и «конструкции» как рационалистической перепроверки интуитивного проекта.³³

Эквивалентность, проявляясь в различных субстанциях и формах, обостряет способность читателя к ее восприятию. Сопрежения на одном из уровней способствуют выявлению соответствующих, но также и противоположных отношений другого уровня. Восприятие системы эквивалентностей напоминает цепную реакцию. Достаточно идентифицировать какой-либо пучок важных соответствий, как шаг за шагом начинает больше и больше проявляться густо сплетенная сеть вневременных отношений.

Предыдущие анализы показывают: эквивалентности выделяют, поддерживают, определяют друг друга. И все-таки их идентификацию и осмысление должен провести читатель. Актуализация имеющихся в произведении потенциалов эквивалентностей бывает всегда, по необходимости, частичной. Причиной этого является не только множество эквивалентностей, обнаруживаемых в данном тексте, но, прежде всего, не-

³² Об этом понятии см.: *Bolten J. Die hermeneutische Spirale: Überlegungen zu einer integrativen Literaturtheorie // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 17. Amsterdam, 1985. S. 355—371.* О родственном понятии «структурально-герменевтического круга» см.: *Stierle K. Für eine Öffnung des hermeneutischen Zirkels // Ibid. S. 340—354.*

³³ О методологических проблемах анализа эквивалентностей на фоне спора между герменевтикой и структурализмом см.: *Schmid W. Analysieren oder Deuten? Überlegungen zur Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik am Beispiel von Čechovs «Nevesta» // Die Welt der Slaven. Bd. 11. 1987. S. 101—120.*

ограниченная возможность приводить их в разнообразные взаимоотношения, причем каждое новое отношение подсказывает новый смысл.

В рассказах Чехова, например, сеть эквивалентностей так густа и сложна, что в одном восприятии, всегда организуемом определенной точкой зрения, она не может проявиться исчерпывающим образом. Читатель будет избирать из предложенных эквивалентностей и их соотношений лишь те, которые предусматриваются ожидаемым им смыслом. Поэтому отношение между восприятием и произведением можно сравнить с отношением между рассказываемой историей и лежащими в ее основе событиями. Каждое восприятие необходимо редуцирует сложность произведения, поскольку отбираются только те отношения, которые, в зависимости от смыслового ожидания, идентифицируются как значимые. Читая и осмысливая текст, мы пролагаем смысловую линию через тематические и формальные эквивалентности и проявляющиеся в них признаки, не учитывая, в силу неизбежности, множество других эквивалентностей и признаков. Таким образом каждое прочтение рассказываемой истории создает историю истории.

ЗВУКОВЫЕ ПОВТОРЫ В ПРОЗЕ ЧЕХОВА

Чехов удивительный стилист. Он первый инструменталист стиля среди русских писателей-реалистов.

Андрей Белый: «А. П. Чехов»¹

Не идея рождает слово, а слово рождает идею. И у Чехова вы не найдете ни одного легкомысленного рассказа, появление которого оправдывается только «нужной» идеей. Все произведения Чехова — это решение только словесных задач.

Владимир Маяковский: «Два Чехова»²

«Веселый художник слова»

Символистская проза меняет характерное для реализма соотношение рассказываемой истории и слова: кажется, что не история подчиняет слово, но слово — историю.³ Символистское произведение создает такое впечатление, словно оно построено скорее на звуковой инструментовке дискурса, чем на заданной истории. Рассказываемая история, потерявшая свое конститутивное значение, вторична по сравнению с разветвляющимися звуковыми образами, которые становятся первичными и уже *in nuce* содержат «потом» рассказанную, т. е. из них развившуюся историю. В 1921 г. Белый оставил запись, свидетельствующую о том, что роман «Петербург» вырос из ряда символических звуковых фигур.⁴ Конечно, это заверение — по сути мистификацию, упрощающую истинный генезис романа — не стоит воспринимать буквально, как подчеркнул Йоханнес Хольтхузен⁵, указав на позднейшее высказывание

¹ Белый А. Арабески. М., 1911. С. 399.

² Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М. 1955—1961. Т. 1. С. 300.

³ См.: Holthusen J. Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen, 1957.

⁴ См.: Holthusen J. Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. S. 109—153; *его же*. Erzähler und Raum des Erzählers in Belyjs «Serebrjanij golub'» // Russian Literature. Vol. 4. 1976. S. 325—344.

⁵ Holthusen J. Fedor Sologubs Roman-Trilogie (Tvorimaja legenda): Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. s'-Gravenhage, 1960

символиста.⁶ И все-таки следует признать, что звуковой образ дискурса в символистском романе и вообще в орнаментальной прозе модернизма оспаривает у описываемых событий ранг доминанты.

Эти наблюдения над звуковой инструментровкой у символистов приводят к вопросу: какое место занимают звуковые образы в той предсимволистской прозе, в которой хотя и есть признаки поэтической обработки, но в целом дискурс служит преимущественно перспективированному, психологически убедительному изложению истории, остающейся для произведения конститутивной. Ведь поэтизация повествования присутствует не только в модернизме, как бы она ни была для него характерна, ее можно наблюдать и в реалистической прозе. С тех пор как проза в России стала считаться одним из видов искусства, она развивается в поле противостояния двух противоположных тенденций. В целом она создается как «повествовательное искусство», отдающее приоритет истории и ее психологическому перспективированию, однако при этом развивает в различной — в зависимости от автора — степени и принципы «словесного искусства», склоняясь к аперспективному, образному языковому мышлению, к доминированию слова над историей.⁷

Ни у какого другого предсимволистского прозаика напряжение между этими двумя полюсами литературного мира настолько очевидно, как у Антона Чехова. Его новеллы, несмотря на несомненный приоритет рассказываемой истории, вызывают впечатление «лиризма» и «музыкальности», «словесного искусства». И, хотя Чехов и обязан во многом традиции реалистического повествования, представители модернизма — символист Белый и футурист Маяковский — неслучайно почувствовали в нем родственный дух.

⁶ «Я же сам поздней натолкнулся на удивившую меня связь меж словесной инструментровкой и фабулой (непроизвольно осуществленную)» (*Белый А. Мастерство Гоголя*. М., 1934. 306). Белый в дальнейшем — как уже в записях 1921 года — приписывает героям романа «звуковые лейтмотивы», которые «идентичны согласным, строящим их имена», и связывает с этими согласными конкретные значения — например, «пп» в «Аполлоне Аполлоновиче» должно символизировать «давление оболочек (стен, бомбы)», — чтобы затем прийти к выводу: «Сюжетное содержание „Петербург“ по Гоголю отражаемо в звуках» (*Белый А. Мастерство Гоголя*. С. 307; курсив мой — В. Ш.). Правда, в этом он, кажется, отходит от признававшегося ранее конститутивного первенства звука, хотя все же настаивает на иконическом соотношении истории и звука.

⁷ Об оппозиции «повествовательное искусство» — «словесное искусство» см. выше, с. 22, прим. 41.

Наша задача заключается в том, чтобы изучить в чеховских новеллах звуковой повтор, элементарный прием орнаментализма⁸, и затем задать вопрос: на каком основании художники слова провозгласили реалистического прозаика Чехова «подножием русского символизма»⁹, выступив за «другого» Чехова — «сильного, веселого художника слова», против «привычной обывателю фигуры ничем не довольного нытика, ходатая перед обществом за „смешных“ людей, Чехова-певца сумерек», как это в футуристически провокационной манере сделал молодой Маяковский.¹⁰

⁸ В обширной литературе о Чехове этот прием охарактеризован лишь вскользь и довольно бесструктурно как «лирические» и «музыкальные» черты чеховских рассказов. См. например: *Дерман А. Б.* О мастерстве Чехова. М., 1959. С. 106—130 (гл. «Поэтичность в творчестве Чехова»); *Svatoňová I.* О лиризме Чехова // Антон Чехов. 1869—1960. Ed. T. Eekman. Leiden, 1960. С. 267—276; *Шагинян Р.* К вопросу о развитии стиля А. П. Чехова // А. П. Чехов: Проблемы творчества. Самарканд, 1960. С. 19—31; *его же.* К поэтике чеховской лирической новеллы 90-х годов: «Скрипка Ротшильда» и «Дом с мезонином» // Проблемы поэтики. Самарканд, 1980. С. 32—39; *Ларцев В.* Средства лиризации в новелле А. П. Чехова «Попрыгунья» // А. П. Чехов: Проблемы творчества. Самарканд, 1960. С. 33—50; *Бицilli П. М.* Anton P. Čechov. Das Werk und sein Stil. München, 1966. S. 78—112 (гл. «Музыкальность»); *Nilsson N. Å.* Studies in Čechov's Narrative Technique: «The Steppe» and «The Bishop». Stockholm, 1968. P. 84—104 (гл. «The Bishop: its Liricism»); *Penzkofer G.* Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Čechovs: „Offenes“ und „geschlossenes“ Erzählen. München, 1984. S. 242—247 (гл. «Der „schöne“ Text»); *Winner Th.* The Poetry of Chekhov's Prose: Lyrical Structures in «The Lady with the Dog» // Language and Literary Theory. Papers in Honor of Ladislav Matejka. Ed. B. Stolz, I. R. Titunik, L. Doležel. Ann Arbor, 1984. P. 609—622; *его же.* Parallelismen und musikalische Elemente in Čechovs Prosa («Anna na šee», 1895) // Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Ed. R.-D. Kluge. Wiesbaden, 1990. S. 78—99 (там же — наблюдения над «лирической организацией» «Дамы с собачкой» и «формальным параллелизмом» и «музыкальными элементами» в «Анне на шее»).

⁹ *Белый А.* Арабески. С. 397. О влиянии Чехова на прозу символистов см.: *Szilárd L.* Чехов и проза русских символистов // Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Ed. R.-D. Kluge. Wiesbaden, 1990. S. 791—804 (там же — дальнейшая литература по данной теме).

¹⁰ *Маяковский В.* Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 301. Об этом см. также: *Nilsson N. Å.* Two Chekhovs: Mayakovsky on Chekhov's «Futurism» // Chekhovs Great Plays: A Critical Anthology. Ed. J.-B. Barricelli. New York, 1981. P. 251—261; *Wächter Th.* Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs. Frankfurt a. M. u. a., 1992. S. 38—40.

Ощутимость приема

Для начала кратко поясним сам феномен. Звуковой повтор лучше всего описать как фоническую эквивалентность отрезков текста (слов или более крупных единиц). Эквивалентность звучания слов не обязательно предполагает повторение одной или нескольких фонем, но обусловлена уже акустическим сходством отдельных звуков. Звуковой повтор согласных вполне может пренебречь оппозицией по глухости-звонкости (/б/ — /п/), по мягкости-твердости (/п/ — /п'/) или по обоим признакам (/ж/ — /щ:/). Эквивалентны могут быть также согласные, различающиеся по типу артикуляции, но сходные или близкие по месту артикуляции, например фрикативное /ф/ и взрывное /п/ или фрикативное /щ/ и аффриката /ч/. Прежде всего это происходит в случае, когда они находятся в окружении одинаковых гласных или согласных звуков, как в следующих примерах из рассказов Чехова:

«...плакала флейта» ([пл] ≈ [фл']) («Скрипка Ротшильда»; VIII, 297).

«Дождь стучал в окна всю ночь» ([{о}щ:] ≈ [{о}ч]) («Крыжовник»; X, 65).

В первом примере губно-губное взрывное [п] и губно-зубной фрикатив [ф] включены благодаря соседству с плавными [л] и [л'] в ту фигуру повтора, которая обуславливает их сходство. Сходство же плавных [л] и [л'] актуализирует сходство предшествующих шумных [п] и [ф], обладающих общими признаками лабиальности и глухости.

Во втором примере связь [щ:] с [о] в слове «дождь» подчеркивает звуковое сходство мягкого фрикativa с расположенной также после [о] мягкой аффрикатой [ч] в слове «ночь». «Дождь», в первую очередь посредством гласного, а также с помощью шипящего, входит в ту сложную последовательность, которая основана на повторе как гласных (дождь — окна — ночь), так и согласных звуков (дождь — стучал — ночь). Совокупность соответствий этих слов предстает как рифма.¹¹

В русском языке носителями звукового повтора гласных являются преимущественно ударные гласные звуки. Однако безударные гласные

¹¹ О соединении коокурирующих или интерферирующих первичных временных образов (как-то: повторов гласных и согласных или ритмических и мелодических последовательностей), от которого получаются сложные вторичные образы, синтезе, который производится воспринимающим по «гештальтзакону» «совместного движения», см.: Schmid. W. Der ästhetische Inhalt: Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren. Lisse, 1977. S. 79.

также могут в определенных условиях участвовать в звуковом повторе: например, если их окружают одни и те же или близкие по звучанию согласные или если они чередуются в той или иной последовательности с ударными гласными схожей окраски.¹²

Фонические условия звукового повтора, таким образом, менее строги, чем условия стандартной русской рифмы. Что же тогда гарантирует ощутимость звукового образа? Чем сознательно построенная эквивалентность отличается от случайного скопления определенных звуков? Эти вопросы, возникающие уже по отношению к поэзии, имеют особый вес в прозе. Ведь непрерывность прозаического текста, которую не тормозит деление, соотносимое с поэтической строкой, и которая не имеет остановок и «поворотных пунктов», стремится скрыть фоническую эквивалентность, восприятие которой всегда требует остановки, возврата от звука повторяющего к повторенному. Поэтому даже высокая частота и плотность звуковых образов не гарантируют их ощутимости в прозе. Для того, чтобы звуковой повтор стал ощутим, он должен осуществляться в пределах маркированных единиц и предполагает связь со сцеплениями на других уровнях. Такое сцепление — в первую очередь смежность слов в синтаксических единицах, таких, как синтагма, часть фразы или предложение. Пример смежности в предложении — выше приведенная цитата из «Крыжовника». В последующих примерах звуковой повтор подчеркивается не только смежностью слов в предложении, но прежде всего параллелизмом ступенчатой звуковой последовательности с членением предложения на отрезки: каждый отрезок повторяет или варьирует фигуру повтора, прозвучавшую в первой части:

«Следователь смеялся, | танцевал кадриль, | ухаживал, а сам думал: | не сон ли всё это?» («По делам службы»; X, 97).

«По дачной платформе | взад и вперед | прогуливалась парочка | недавно поженившихся супругов. || Он держал ее за талию, | а она жадась к нему, | и оба были счастливы» («Дачники»; IV, 16).

Так, наряду со смежностью в тексте есть еще другой фактор, позволяющий воспринять звуковой повтор — эквивалентность синтагм и отрезков. Эту эквивалентность можно определить по разным признакам:

¹² Ср. аналогичные условия, сформулированные Яном Мукаржовским для «Мая» К. Г. Махи, при которых безударные гласные воспринимаются как носители звукового повтора (*Mukařovský J. Máchův Máj. Estetická studie // Mukařovský J. Kapitoly z české poetiky. Sv. III. Praha, 1948. Str. 26—30*).

по длине, синтаксической структуре, грамматическим категориям, семантическому наполнению и, не в последнюю очередь, — по просодии. Ведь просодический ритм вместе со звуковым повтором обуславливает эвфоническое воздействие орнаментальной прозы. Причем функциональные отношения количественной и качественной эвфонии, т. е. ритма и звукового повтора, вполне взаимны: насколько прозаический ритм подчеркивает звуковой повтор, настолько качественно-фоническая эквивалентность делает более ощутимым просодический порядок. Показательно, что приводимые в литературе примеры прозаического ритма у Чехова, как правило, насыщены звуковым повтором.

Согласованность с эквивалентностями на не-фонических уровнях делает ощутимым также трансфрастический звуковой повтор. Звуковое сходство отдаленных друг от друга текстовых сегментов может актуализироваться, например, с помощью их эквивалентности на уровнях семантического содержания и тематической значимости. В самых общих чертах можно сказать, что фоническая эквивалентность ощутима в той степени, в какой она отмечена *кооппуриентностью* или *изотопией* с эквивалентностями на других уровнях. В орнаментальной прозе изотопия разноуровневых эквивалентностей, определяющих друг друга, становится конструктивным принципом. Это объединяет словесное искусство прозы и поэзии.

Развертывание

Каким образом звуковая структура дискурса влияет в рассказах Чехова на восприятие тематического порядка истории? Какова смысловая функция звукового повтора?

Если в критической литературе о Чехове вообще речь идет о звуковых фигурах, то обычно подчеркивается их *иконическая* функция. Она проявляется в двух формах. Во-первых, в звукоподражании, в ономастике, которая более или менее точно воспроизводит акустические феномены через звуковую форму слова. Для нарративного дискурса такой тип иконичности имеет, естественно, ограниченное значение. Правда, у Чехова можно порой обнаружить фигуры повтора, отображающие

звуковое явление, как например в следующем отрывке из «Скрипки Ротшильда»:¹³

«...скрипка взвизгивала [...] хрипел контрабас» (VIII, 297).

«Тут с писком носились кулики, крякали утки» (VIII, 303).

И тем не менее такой звукоподражательный повтор в словах, несущих смысловую нагрузку, занимает достаточно маленькое место в звуковой семантике чеховского дискурса.

Вторая форма иконичности — звуковая символика. Она не воспроизводит звуковые феномены, но через сложные ассоциации рождает смешанные впечатления, чувства, настроения. В рассказах Чехова, без сомнения, найдутся звуковые повторы, имеющие такую символику. Звукосимволическое значение таких повторов, правда, весьма расплывчато и, как правило, не безусловно, т. е. зависит от семантики связанных фонической эквивалентностью лексем. В литературе о Чехове однозначность и непосредственность звуковой символики в общем переоценивают. Это часто приводит к довольно произвольным толкованиям. Осторожнее следует быть тем, кто, признавая априорную иконичность звучания отдельных согласных и гласных, приписывает им определенное значение или настроение.¹⁴ Такого рода убежденность, правда, поддерживается свидетельствами самих художников слова — вспомним звуко-символическую идиосемантику Белого или футуристов, — но связь звука и значения, которая в действительности складывается по преимуществу *a posteriori*, оказывается верной только в рамках соответствующего поэтического контекста и поэтологической системы. У Чехова такая индивидуальная звуковая семантика маловероятна. Не останавливаясь подробно на спекуляциях по поводу звуковой символики фонических эквивалентностей, обратимся к приему, который — хотя в нем иконичность участвует — заставляет нас искать функцию звукового повтора в чем-то другом, чем изображение акустических или эмоциональ-

¹³ На них указывает: *Winner Th. Chekhov and His Prose*. New York; Chicago; San Francisco, 1966. P. 165—166.

¹⁴ Критику интерпретаций, основывающихся на презумпции об априорной иконичности отдельных звуков, см.: *Levý J. Sémantika verše [1966] // Levý J. Bude literární věda exaktní vědou? Praha, 1971. Str. 289—323; ego же. The meanings of Form and the Forms of Meaning // Poetics. Poetyka. Поэтика. Т. 2. Warszawa; 's-Gravenhage; Paris, 1966. P. 45—59; Schmid. W. Der ästhetische Inhalt. S. 49—51, 59—62.*

ных впечатлений. Этот прием можно охарактеризовать как *развертывание* звуковой фигуры.

В рассказах Чехова довольно часто можно обнаружить имитацию шума, производимую с помощью не несущих конкретного смысла звуковых комбинаций. Нас интересует не столько их отображающий характер, сколько заражение контекста оноματοпозэтическим звуковым образом и возникновение вторичной, производной иконичности контекста. Такое распространение звуковой фигуры на примыкающие сегменты текста — характерный прием словесного искусства. Сначала рассмотрим пример из «Невесты». Изображается стук при обходе ночного сторожа — в восприятии главной героини:

«...тик-ток, тик-ток... — лениво стучал сторож. — Тик-ток... [...] Сторож уже давно не стучит» (X, 206).

В дискурсе сначала слышится отзвук «тик-ток» («лениво стучал сторож»), пока не возникает впечатление, словно обратная последовательность ударных гласных о-е-о-и («Сторож уже давно не стучит») и инверсия «ти(к)» > «(стуч)ит» символизируют конец ударов. «Тик-ток» таким образом сообщает свой звукоподражательный характер контексту, звуковая структура которого обретает производную от оноματοпозэтического звуко сочетания иконичность.

Развертыванием оноματοпозэтической фигуры мотивирована также выше рассматривавшаяся правка в «Толстом и тонком». Вместо «Тонкий [...] захихикал» (II, 440), как в редакциях 1883 и 1886 гг., в окончательном варианте 1899 года мы находим «Тонкий [...] захихикал как китаец: хи-хи-хи» (II, 251).

У Чехова есть и противоположный случай: свободные по значению звуко сочетания, сами по себе не являющиеся ни звукоподражательными, ни звуко символическими, обретают вторичный, иконический характер в контексте, смысловую нагрузку которого они берут на себя.

«Боль так сильна, что он не может выговорить ни одного слова и только втягивает в себя воздух и отбивает зубами барабанную дробь: Бу-бу-бу-бу...» («Спать хочется»; VII, 8).

Последовательность губно-зубных фрикативов [в] и [ф] (подчеркнутых одной линией) воспроизводит втягивание воздуха сквозь стучащие зубы. Акустическая картина фрикативных и шум, сопровождающий втягивание воздуха, соотносятся друг с другом по принципу более или менее безусловной иконичности. Порядок же губно-губных взрывных

[б], [б'] и [п'] (подчеркнутых двойной линией) и «Бу-бу-бу-бу», изначально не обладающих иконичностью, заимствуют семантику начального слова «боль». В результате звуковой повтор с производной от семантики слова «боль» иконичностью развертывает акустическую картину боли.

Приведенных примеров достаточно, чтобы показать, что для чеховской прозы характерны не столько звукоподражание или звуковая символика как таковые, сколько развертывание акустико-иконических фигур в контексте. В первую очередь обращают на себя внимание слабо развитые в чисто повествовательном искусстве фонические отношения между словами. Горизонтальные отношения связанных через звуковой повтор слов могут с помощью семантического заражения рождать иконичность, полностью обусловленную взаимодействием ономотопеи с ее окружением. Такая вторичная иконичность соответствует орнаменталистской тенденции к ассоциативному смыслопорождению и к такому построению смысла, которое основывается не только на денотативности слова, но также на развертывании его звукового рисунка.

Смежность («Спать хочется»)

Таким образом, иконичность в чеховской прозе создается прежде всего с помощью развертывания звукового рисунка в контексте и взаимного семантического влияния сходных по звучанию слов. Это подводит нас к элементарной функции звукового повтора и к основному способу проявления иконичности. Последний заключается именно в изотопии между порядками дискурса и истории, в соответствии качеств рассказанного и выражения. А элементарная функция звукового повтора состоит в том, чтобы тематически скреплять фонически эквивалентные слова. Наиболее очевидна она в поэзии, где звуковой повтор помимо прочего подчеркивает, выявляет или создает вторичные тематические связи между содержанием фонически эквивалентных слов.¹⁵ Эта неиконическая, косвенная знаковая функция подробно была описана в работах Тынянова, Мукаржовского, Якобсона и Лотмана. Здесь достаточно вспомнить простую формулировку этого правила структурной теории стиха, которую дал Мукаржовский:

¹⁵ См. об этом предыдущую статью об «Эквивалентности в повествовательной прозе».

«Сходные по звучанию слова устанавливают также семантические взаимоотношения (*vzájemné vzťahy významové*), безотносительно к тому, согласуются ли они в соответствующем контексте грамматически, и даже тогда, когда в значении своем они не обнаруживают очевидного родства».¹⁶

Этот закон, сформулированный для поэзии, принципиально значим и для прозы. Тематические отношения, которые подчеркивает, выявляет или создает фоническая эквивалентность, в прозе, как и в поэзии, реализуются в двух формах. Они предстают или как тематическая эквивалентность, или как тематическая смежность, т. е. пространственное, временное, причинное, логическое «соседство» обозначаемых сходными по звучанию словами денотатов.

В рассказах Чехова звуковой повтор часто вторично связывает тематические единицы, которые уже первично, т. е. в плане истории обнаруживают какого-либо рода смежность. Хорошим примером для этого может служить «Спать хочется». Рассказ уже с самого начала сопровождается крайне плотной звуковой инструментровкой:

Спать хочется

«Ночь. Нянька Варька, девочка лет тринадцати, качает колыбель, в которой лежит ребенок, и чуть слышно мурлычет...» (VII, 7)

Сначала особенно очевидно повторение комбинации [к α]/[к ψ] (подчеркнутой простой линией), [оч]/[ъч]/[αч]/[ыч] (выделенной пунктиром), а затем — повторение [л]/[л'] (подчеркнутое двойной линией), которое и в сочетании [лы] (подчеркнутом двойной линией и жирным шрифтом) встречается трижды.

Фонические сцепления подчеркивают здесь пространственную, временную и логическую связь тематических единиц. Поэтическая фактура дискурса мотивируется потом самой историей — Варька напевает колыбельную песенку:

Баю-баюшки-баю,
А я песенку спою... (VIII, 7)

Дискурс реализует таким образом как раз тот поэтический принцип звуковой эквивалентности, который организует песню героини. Возникает впечатление, что повествование заражается музыкальностью Варькиного поэтического пения.

¹⁶ Mukařovský J. Genetika smyslu v Máchově poesii // Mukařovský J. Kapitoly z české poetiky. Sv. III. Praha, 1948. Str. 252.

«Баю-баюшки-баю», напеваемое Варькой, отсылает однако к звуковой последовательности совершенно иной тональности, а именно — к «бу-бу-бу» отца, стучащего от боли зубами.¹⁷ Обе последовательности, возвращаясь в виде лейтмотивов и акустически заражая окружение, сигнализируют соответственно о состоянии бодрствования или сна¹⁸, настоящего и сонных воспоминаний. Но они также соединяют, подчеркивая уже очевидную тематическую эквивалентность, страдание смертельно уставшей, замученной хозяйками девочки с болью смертельно больного, умирающего отца.

В «Спать хочется» частые звуковые повторы, ощутимые через изотопию с просодической ритмичностью синтагм, подчеркивают, скорее, смежность, чем эквивалентность тематических единиц. В повторах количественно преобладают сонорные [p]/[p'] и [л]/[л'] (подчеркнутые двойной линией) и гортанные к/к' (просто подчеркнутые) — те звуки, которые включает и имя девочки «Варька»:

«Перед образом горит зеленая лампадка; через всю комнату от угла до угла тянется веревка, на которой висят пеленки и большие черные панталоны. От лампадки ложится на потолок большое зеленое пятно, а пеленки и панталоны бросают длинные тени на печку, колыбель, на Варьку... [...] Ребенок плачет. [...] А Варьке хочется спать. [...] Ей кажется [...] что голова стала маленькой, как булавочная головка. — Баю-баюшки-баю, — мурлычет она, — тебе кашки наварю...» (VII, 7)¹⁹

В этой сгущенной по своему настроению ситуации соединяются разного рода шумы, которые с помощью звукового повтора подчеркивают каждый раз смежность произведения и производителя звуков: плач ребенка («ребенок плачет»), мурлыканье Варьки («Варька мурлычет»), стрекотание сверчка в печи («в печке кричит сверчок»), храп хозяина и

¹⁷ См. выше анализ заражения контекста иконическими фигурами. На переключку колыбельной песни с болезненными звуками, которые издает отец, обратил внимание уже: *Stowell H. P. Chekhov's Prose Fugue: «Sleepy» // Russian Literature Triquarterly. № 11. 1975. P. 437; ego же. Literary Impressionism, James and Chekhov. Athens (Georgia), 1980. P. 93.*

¹⁸ О роли этих состояний в творчестве Чехова см.: *Oberschelp P. Schlaf und Wachen: Entwurf zu einer strukturellen Semantik der Erzählzeichen Čechovs. Tübingen, 1973.*

¹⁹ В первом издании рассказа в «Петербургской газете» за 1888 г. стояли «штаны» вместо «панталон» (ср. варианты: VII, 521), фонически намного больше подходящих к «пеленкам». Тень от детских пеленок и панталон хозяина, которая падает на Варьку, напрашивается на символическое толкование, которое предпринимает: *Curtin C. Čechov's «Sleepy»: An Interpretation // Slavic and East European Journal. Vol. 9. 1965. P. 390—399.*

его подмастерья («похрапывают хозяин и подмастерье») и жалобный скрип колыбели («колыбель жалобно скрипит»).

Созвучие этих разнородных шумов, глагольные характеристики которых связываются через фонетическую эквивалентность (плачет — мурлычет — кричит — похрапывает — скрипит), сравнивается в рассказе с музыкой:

«...всё это сливается в ночную, убаюкивающую музыку, которую так сладко слушать, когда ложишься в постель» (VII, 7).

Это описание сливающихся шумов само по себе имеет музыкальный характер. «У» в «музыку» и «сл» в «сливается» сообщают особую внушающую силу предложению, развертываясь в нем. Музыка рассказываемой ситуации соответствует, таким образом, не только звуковая стилизация синтагм, в которых рассказывается об отдельных шумах, но и музыкальный облик процитированного обобщающего предложения. Между дискурсом и историей возникает в результате иконичность. Дискурс осуществляет в своей звуковой структуре ту музыкальность, о которой он сам сообщает. При том, что фонически эквивалентные слова в дискурсе сами по себе не обладают звукоподражательным или звукоименным характером, между «убаюкивающей музыкой» в истории и однообразной, монохромной, основанной прежде всего на сонорных звуковой инструментовкой дискурса создается соответствие.

Однако рассказ очень далек от описания настроений. Он, напротив, раскрывает острый конфликт, который ведет к катастрофе, а именно — к зарождающемуся в полусне убийству кричащего ребенка. Этот конфликт возникает из противоречия между непреодолимым желанием Варьки заснуть и наказом качать плачущего младенца. Музыка, слушать которую так приятно, обостряет в этой ситуации противоречие как раз вследствие своего убаюкивающего воздействия:

«Теперь же эта музыка только раздражает и гнетет, потому что она вгоняет в дремоту, а спать нельзя, если Варька, не дай бог, уснет, то хозяйка прибьют ее» (VII, 7).

Для связи тематического порядка истории и фонического порядка дискурса значимо, что смысловой контраст между обоими высказываниями об «убаюкивающей» музыке сопровождается оппозицией их звукового рисунка. В то время как первому предложению гармонический синтаксис, ритмическая эквивалентность синтагм и мелодическая инструментовка сообщают ту музыкальность, о которой оно само расска-

зывает, второе, противоположное по содержанию предложение, обозначающее структуру конфликта, характеризуется неравномерным, бесполойным членением, намного более взволнованной интонацией и преимущественно звуковой инструментальной взрывными согласными. В последних преобладают зубные взрывные [д] и [т]. Особенно заметен звуковой повтор в последовательности позиционно и просодически эквивалентных и связанных содержательно через логическую смежность предикатов «гнетет» — «уснет» — «прибьют». Итак, оба предложения изображают тематическую оппозицию сна и бодрствования на фоническом уровне, в контрасте «убаюкивающих» сонорных [р], [л] и «острых» зубных взрывных [д] и [т].

Теперь пронаблюдаем, как разворачивается конфликт на тематическом и фоническом уровнях. До тех пор, пока Варька слушается наказа хозяев, ребенок остается пассивным объектом действия, а тематическое соотношение между Варькой и ребенком — смежность:

«Варька берет ребенка, | кладет его в колыбель | и опять начинает качать» (VII, 10).

Стоит разобраться в структуре этого предложения. Оно состоит из трех отрезков, которые соответственно тематизируют части соотношенного с приказом действия Варьки. Действие, доказывающее повинование Варьки, членится на три сегмента: «берет», «кладет» «начинает качать». В каждом из частей действия ребенок — пассивный объект. При этом три отрезка скреплены между собой, выказывая тематическое, синтаксическое и ритмическое сходство, но противоположны по своей звуковой инструментальной. На звуковом уровне, однако, мы наблюдаем очевидную эквивалентность между словами внутри каждого из трех отрезков. Каждый отрезок подвергает свои элементы специфической инструментальной и подчеркивает тем самым как смежность основных моментов действия (субъект, объект, действие, ситуация и т. д.), так и отнесенность самостоятельность всех трех частей действия.

Катастрофа происходит, когда Варька, переутомленная и преследуемая образами сна, в полубреду «находит врага, мешающего ей жить» (VII, 12). Этот враг — кричащий ребенок, который из пассивного объекта действия теперь превращается в активного антагониста. Отождествление ребенка с врагом сводится к формуле, которой фоническая эквивалентность придает исключительную четкость:

«Этот враг — ребенок» (VII, 12).

Тематическое скрепление, обнаруженное за счет звукового сходства, приобретает здесь характер уже не смежности, а эквивалентности. Она проявляется в конфигурации носителей действия, обозначенных тремя сходными по звучанию существительными, в обоих ее разновидностях: и как сходство (*враг* ≈ *ребенок*), и как оппозиции (*Варька* ≠ [*враг* ≈ *ребенок*]). В заключение можно заметить еще следующее: обозначение антагониста, который является Варьке во сне и которого она, пробудившись, отождествляет с ребенком, анаграмматически скрыто в имени самой героини ([*врак*] < [*вар'кѣ*]). Тем самым и мотивируется тот нарративный каламбур, которым Чехов завершает свой мрачный рассказ во втором его издании — детоубийца спит как мертвая:

«Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая...» (VII, 12).²⁰

Сходство («Невеста»)

Между тематической смежностью и эквивалентностью вполне могут быть переходы. Так, соседство предметов в пространстве можно интерпретировать как сходство по отношению к тематическому признаку *принадлежность к пространству А*. Говорить об эквивалентности целесообразно, однако, только тогда, когда это пространство *А* организовано не в чисто топологическом смысле, но приобретает символическую валентность, т. е. когда признак *принадлежность к пространству А* тематически актуализирован.

Пример подчеркнутых фонической эквивалентностью тематических отношений, которые поначалу имеют характер лишь смежности, потом же, на более высоком смысловом уровне, — эквивалентности, мы находим в «Невесте»:

«Бабушка, или, как ее называли в доме, бабуля, очень полная, некрасивая, с густыми бровями и с усиками, говорила громко, и уже по ее голосу и манере говорить было заметно, что она здесь старшая в доме. Ей принадлежали торго-

²⁰ Об этом последнем предложении см.: Struve G. On Chekhov's Craftmanship: The Anatomy of a Story // Slavic Review. Vol. 20. 1961. P. 465—476; Golomb H. A Badenweiler View of Chekhov's End(ings): Beyond the Final Pointe in His Stories, Plays and Life (An Autobiographophobic Paper) // Anton P. Čechov: Werk und Wirkung. Ed. R.-D. Kluge. Wiesbaden, 1990. S. 234—236.

вые ряды на ярмарке и старинный дом с колоннами и садом, но она каждое утро молилась, чтобы бог спас ее от разорения, и при этом плакала» (X, 204).

В этих предложениях, знакомящих с бабушкой «невесты», наблюдается эквивалентность между «в доме», «очень полная», «громко», «голосу», «в доме», «торговые (ряды)», «дом с колоннами», «бог». Чисто акустически эту цепочку в тексте отнюдь не легко заметить. Но звуковой повтор, как мы увидели, не чисто акустический феномен. Связанные через ударные [о] слова обозначают тематические единицы, которые обладают особой смысловой нагрузкой. Звуковое сцепление согласуется с тематическим, делаясь заметным, в сущности, на его фоне.²¹ Фонически эквивалентные единицы оказываются связанными друг с другом тем, что относятся к бабушке, характеризуют ее физический облик, мышление, социальное положение и религиозность. Они таким образом находятся в отношениях пространственной, логической и идеологической *смежности*. Поскольку такие слова должны рассматриваться как идеологические приметы и как символические репрезентанты того мира, который заключает в себе история, постольку они находятся в то же время и в отношении *эквивалентности*. Они строят идеологическую парадигму, тематические признаки которой таковы: *сознание собственника, пробивная способность, властолюбие, твердость, себялюбие и лицемерие*.

Уход главной героини равен выходу за пределы того идеологического пространства, которое формирует по-мужски хозяйничающая в доме бабушка. Этот уход разбивается в истории на несколько шагов. Первый — разочарование Нади в женихе Андрее Андреече. Этот жених также принадлежит идеологическому пространству бабушки: Андрей Андрееч — об этом говорит уже его имя — не что иное, как сын своего отца; последний, опять-таки двусмысленно именуемый отцом Андреем, — приходской священник, которому крайне религиозная бабушка заказывает в начале истории всенощную. Надя делает первый шаг из стесняющего, пронизанного духом бабушки пространства, когда жених показывает ей новый дом, в котором она должна с ним жить:

²¹ В этот фонически и тематически организованный ряд можно включить и слова, в которых графическое «о» хотя фонетически реализуется как [α] или [ъ], но в словообразовательных и морфологических парадигмах которых безударное «о» чередуется с ударным, например «бровями» → «брови» или «молилась» → «молится» и, возможно, также «говорила», «говорить» → «говоро».

«Пахло краской. На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой. [...] Над диваном большой фотографический портрет отца Андрея в камилавке и в орденах. Потом вошли в столовую с буфетом, потом в спальню; здесь в полумраке стояли рядом две кровати [...] Андрей Андреич водил Надю по комнатам и всё время держал ее за талию; а она чувствовала себя слабой, виноватой, ненавидела все эти комнаты, кровати, кресла, ее мучило от нагой дамы. Для нее уже ясно было, что она разлюбила Андрея Андреича...» (X, 210).

В этом описании, полностью подчиненном Надиной точке зрения, бросается в глаза высокая частотность ударных [а] и предударных или начальных [α] в ключевых словах. Можно ли найти тематическую мотивировку этой «а»-последовательности? Здесь, во-первых, присутствует пространственная смежность всех деталей нового жилища, которая соотносится с фонической эквивалентностью. Эта смежность захватывает и Андрея, по-собственнически держащего Надю за талию, и его отца, украшенного камилавкой и орденами, т. е. отмеченного и почитаемого как в церковной, так и в мирской сферах, и смотрящего сверху с портрета на стене. Оба входят в идеологическое пространство, которое предметно воплощено в жилище. Вследствие особенно плотной «а»-стилизации выделяется одна упомянутая дважды деталь, — как и отец Андрея, объект живописного изображения, — «нагая дама с вазой». Позже, в Надиных воспоминаниях, она станет символом преодоленной ситуации. Уезжая, Надя еще раз возвращает в памяти то, что покидает:

«Прощай, город! И всё ей вдруг припомнилось: и Андрей, и его отец, и новая квартира, и нагая дама с вазой; и всё это уже не пугало, не тяготило, а было наивно, мелко и уходило всё назад и назад» (X, 215).

Удвоенное «назад» здесь читается как анаграмматическая контаминация слов «нагой дамы с вазой». И когда Надя год спустя, в Москве, вспоминает о доме, «нагая дама» — теперь, на фоне временной дистанции, более прозаично названная «голой дамой» — станет синонимом «прошлого» и «далекого», с обозначением которых она связана еще и фонической эквивалентностью (*[г'ол]ая ≈ пр[о]л[а]е ≈ да[л'о]ким*):

«...почему-то в воображении ее выросли и Андрей Андреич, и голая дама с вазой, и всё ее прошлое, которое казалось теперь таким же далеким, как детство...» (X, 216).

Теперь становится ясно, что смежность связанных через «а»-последовательность деталей жилища может быть интерпретирована и как эквивалентность. Гостиная, Андрей Андреич, его собственническое по-

ведение и его священник-отец в орденах, спальня, полутемнота, супружеские кровати становятся элементами парадигмы, тематическое зерно которой символизирует «нагая дама с вазой». Причем у лиловой вазы отбита ручка. Фонический облик центрального символа («нагая дама с вазой») направляет свое излучение во все стороны. Он сообщает окрашенным его звучанием элементам парадигмы тематическую энергию, которая исходит от безвкусной, маслом написанной картины. Картина же символизирует тривиальность женского существования в узком идеологическом пространстве, пребывающем во власти лицемерной бабушки.

Орнамент и история («Скрипка Ротшильда»)

Чеховское орнаментальное повествование иногда производит такое впечатление, словно связь тематических единиц обусловлена не событиями, а фоническим порядком дискурса. Проанализируем этот специфический прием словесного искусства в двух отрывках из «Скрипки Ротшильда».²²

«Когда Бронза сидел в оркестре, то у него прежде всего потело и багровело лицо; было жарко, пахло чесноком до духоты, скрипка взвизгивала, у правого уха хрипел контрабас, у левого — плакала флейта, на которой играл рыжий тощий жид с целой сетью красных и синих жилок на лице, носивший фамилию известного богача Ротшильда» (VIII, 297).

Томас Виннер видит в «повторе неблагозвучных (*harsh*) *ц, ч, ж, ш, щ*» и в «игре с сочетаниями *жи, щи, ши, ищ*» способ усилить уничижительный оттенок слова «жид», которым Яков Иванов наделяет бедного Ротшильда, и акустически изобразить отношение Якова к своему антагонисту. В качестве дополнения, а не альтернативы к этому толкованию следовало бы указать на то, что сочетания [жы] («жид», «жилок»), [жы] («рыжий»), [ш'и] («тощий») и [шы] («носивший») анаграмматически подготавливают звуковую картину второй части имени «Ротшильд» ([шыл'т]). Таким образом, имя, составляющее часть истории, мотивируется звуковым обликом слов, которые, указывая на точку зрения Якова, обозначают еврейство Ротшильда («жид»), его худобу («тощий»), цвет волос («рыжий») и просвечивающие на лице «жилки».

²² Эти наблюдения примыкают к анализу рассказа, данному в предшествующей статье.

Создается впечатление, будто имя Ротшильда задано не событиями, но вырастает из звучания дискурса, будто оно обязано законам звукового повтора.

Во втором отрывке, который мы проанализируем, уже само появление Ротшильда, кажется, возникает из реализации звуковых образов. Представим себе сначала ситуацию: умирающий Яков сидит на пороге избы и в раздумьях о «пропащей, убыточной» жизни играет на скрипке «жалобную и трогательную» мелодию, которая вызывает у него — сурового гробовщика — слезы:

«И чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка. Скрипнула щеколда раз-
другой, и в калитке показался Ротшильд» (VIII, 304—305).

Первое предложение ставит печальное пение скрипки в зависимость от глубоких раздумий Якова не только тематически, но и фонически: «крепче», кажется, разложено по звучанию на части в «скрипка» и «печальнее» ([крип] + [печ] = [крепче]). Читатель, слух которого подготовлен подобной изотопией тематических и фонических связей, обратит внимание и на второе предложение и его прикрепленность к первому. Слова на стыке предложений — «скрипка» и «скрипнула» — которые, обладая принципиальной совместимостью, обозначают все-таки субъект и предикат двух совсем разных действий, образуют, следовательно, паронимасию. Она опять-таки говорит о более, нежели случайной связи этих действий. Фонический порядок дискурса образует в результате сцепление действий, которое в самой истории не осуществлено. Условием для этого, однако, является то, что читатель проецирует принцип эквивалентности со звукового на событийный уровень. Однако такую проекцию предполагает иконичность орнаментального повествования. Если в дискурсе «скрипнула» звучит как словесное эхо «скрипки», тогда в истории повторяющийся скрип щеколды, предвещающий появление боязливо медлящего Ротшильда, предстает как следствие, событийное эхо пения скрипки. Можно пойти еще дальше: появление Ротшильда мотивировано как историей, так и дискурсом. В истории появление мотивируется двояким образом: Ротшильд должен выполнить поручение управляющего оркестром — пригласить Якова играть на свадьбе, но кажется, что он идет и на звуки скрипки. Фонический орнамент дискурса подсказывает: Ротшильд, которого метонимически заменяет скрипящая («скрипнула») щеколда, привлечен и звучанием слова («скрипка»), кото-

рое метономически характеризует Якова Иванова, на пороге смерти задумавшегося об убыточной жизни.

*

Теперь, возможно, стало ясно, почему такие художники, как Белый и Маяковский, могли провозгласить Антона Чехова «инструменталистом стиля», «веселым художником слова». Но, орнаменталист ли Чехов? Мы помедлим с ответом. И не потому, что наше объяснение так часто нуждалось в слове «кажется» или что смысловая функция фонической организации текста была выявлена лишь в некоторых, специально отобранных отрывках. Даже в чисто словесном искусстве иконичность, семантика параномазии, развертывание звуковых метафор, примат фонического порядка над порядком истории сохраняют свою убедительность лишь на уровне игры. Орнаментализм существует как раз за счет игры образно-ассоциативными значениями, высвобождающей в слове звук и возникающей из напряженности между словом как референтным знаком и словом-вещью, — за счет игры, ни в коем случае не произвольной, но противящейся однозначному толкованию ее правил. Таким образом, медлить с аттестацией Чехова как орнаменталиста нас заставляет не только трудно определяемое, основанное на игровых намеках и потому не поддающееся однозначному толкованию содержание звуковых фигур. Намного более значим следующий момент: чеховское повествование в принципе подчиняет орнаментальное последовательному изложению истории, оставаясь обязанным реалистическим законам точки зрения и психологии. У Чехова еще нельзя обнаружить непоследовательности истории, ослабленности действия, аперспективизма и апсихологизма, характеризующих бессюжетную орнаменталистику первой трети XX века. Словесное, образное, ассоциативное не вытесняет у него принципа нарративности, заключающегося в перспективированном и психологически оправданном изображении событий. Это придаток нарративного, второй, дополнительный уровень организации. Таким образом, рассказы Чехова строятся двояко: с одной стороны, с помощью событий и их логики, с другой, с помощью словесных фигур дискурса, избавленных от чистой денотативности.²³ С этим связана и двойная

²³ Исходя из статуса слова Ян Мейер охарактеризовал в одной из своих последних работ эволюцию у Чехова: «Schematically speaking Cechov's artistry began with the story as a whole and gradually worked inward until the individual word could release its full energy. In the final case it could realize itself in five ways: thematically, through motifs,

функциональность слова, которое в качестве прозрачного денотативного знака, каким оно остается, обозначает событие, и как самодовлеющий артефакт, каким оно становится у Чехова, открывает новые, образные, смысловые возможности. Новый статус истории и слова в результате, вероятно, стал причиной того, что орнаментализирующий повествователь Чехов и в отзывах настроенного на мимесис реалиста, и в суждениях модерниста и авангардиста, которому важна «ощутимость» слова, — в равной степени «истинный» художник.

through valencies, as sound, and as noise. Cechov made possible the transition from the great realists to the symbolists. [...] What he did was to set word free» (*Meijer J. M. Čechov's Word // van der Eng J. et al. On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright. Lisse, 1978. P. 135*).

О ПРОБЛЕМАТИЧНОМ СОБЫТИИ В ПРОЗЕ ЧЕХОВА*

Реалистическое прозрение

Повествование Чехова, постреалистическое по существу, это не просто «литература вне сюжета», не бессобытийная проза, как неоднократно утверждалось¹, это повествование, в котором *проблематизируется* событийность реализма. Событие, являющееся стержнем сюжета, было в литературе реализма внутренней, ментальной переменной и воплощалось в том когнитивном, душевном или нравственном «сдвиге»², который исследователи обозначают такими понятиями, как *прозрение*³, *просветление* или *озарение*⁴. В «воскресении» Раскольников, во внезапном познании Левиным и Безуховым смысла жизни, в конечном осознании братьями Карамазовыми собственной виновности реалистическое понятие о событии приобретало образцовое осуществление. В этой модели герой способен к глубокому, существенному самоизменению, к преодолению своих характерологических и нравственных границ. Происходящее на глазах читателя прозрение следовало воспринимать как земное свидетельство неземной эсхатологии. Являясь результатом

* Настоящая работа представляет собой русский вариант первой части статьи «Čechovs problematische Ereignisse», опубликованной в моей книге: Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin. Frankfurt a. M. u. a., 1991. S. 104—117.

¹ Об истории тезиса о «бессюжетности» Чехова, сводимой или к «случайности» фабулы или к «бессобытийности» рассказываемой истории, см.: Цилевич Л. М. Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976. С. 9—51.

² В советском литературоведении ментальное событие часто рассматривалось как *сдвиг*. См., напр., понятия «душевный сдвиг» (Шаталов С. Е. Черты поэтики [Чехов и Тургенев] // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 296—309) или «сдвиг в сознании» (Левитан Л. С. Сюжет и композиция рассказа А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда» // Вопросы сюжетосложения. Т. 4. Рига, 1976. С. 33—46).

³ О нарратологическом использовании этого понятия см.: Цилевич Л. М. Сюжет чеховского рассказа. С. 56; Левитан Л. С. Сюжет и композиция рассказа А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда»; Шаталов С. Е. Прозрение как средство психологического анализа // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 67.

⁴ О применении этого термина к прозе Тургенева и Чехова см., напр.: Шаталов С. Е. Черты поэтики (Чехов и Тургенев).

нечеловеческого, в первую очередь, мышления и действия и будучи мотивировано не только внутримировыми факторами, такое событие осуществлялось благодаря трансцендентной силе, доступной более чувству и интуиции, чем разуму. Поэтому прозрение часто опосредовалось словами человека из народа, который, сам даже того не подозревая, проповедовал нездешнюю правду. Не случайно озарение Дмитрия Карамазова происходит во сне. В этом сне, противопоставленном «эвклидовой», рассудительной, «дневной» аргументации Ивана, ссылавшегося на страдающих детей, Дмитрий видит плачущее «дитё», а ямщик объясняет домогающему, «как глупый», молодому человеку, отчего «дитё» плачет. Спрашивая «без толку», Дмитрий чувствует, «что подымается в сердце его какое-то никогда еще не бывалое в нем умиление», а когда он сквозь сон слышит «милые, проникновенные чувством» слова Грушеньки, происходит его озарение: «И вот загорелось все сердце его и устремилось к какому-то свету»⁵. И у Толстого искатели смысла узнают правду из уст простого человека, и открывается она им в один миг, в озарении. Таким образом, простые слова мужика «Он для души живет. Бога помнит»⁶ действуют на Левина как откровение, внезапно сосредоточивающее напряженное мышление многих лет на одном пункте:

«Слова, сказанные мужиком, произвели в его душе действие электрической искры, вдруг преобразившей и сплотившей в одно целый рой разрозненных, бессильных отдельных мыслей, никогда не перестававших занимать его»⁷.

Событие прозрения не раз постулировалось и для художественного мира Чехова.⁸ Действительно, повествование Чехова во многих его вещах целиком направлено на осуществление ментального события, будь то постижение тайн жизни, познание социальных закономерностей, эмоциональное перенастраивание или пересмотр нравственно-практических решений. Однако событие у Чехова имеет иную мотивировку, предстает

⁵ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. XIV. С. 456—457.

⁶ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1928—1958. Т. XIX. С. 376.

⁷ Там же.

⁸ Это, однако, часто (и в советской науке почти исключительно) делалось с суживающей проблему точки зрения социально-политических познаний. Таким образом, Леонид Цилевич рассматривает как «сюжет прозрения» историю героя, «который уже ощутил неестественность общественных отношений, но еще не начал действовать» (Цилевич Л. М. Сюжет чеховского рассказа. С. 56).

перед нами в ином образе и выполняет другие функции, нежели у реалистов. Социальное и нравственное прозрение, духовное перерождение, происходящие у Толстого и Достоевского при помощи озарения из того мира, не допускали никакого сомнения в их результативности и имели образцовый характер. Раскаяние или покаяние преступников и грешников указывали на возможность нравственного перерождения всех людей. Постигание героями смысла жизни гарантировало существование всеобщих истин. На фоне таких осуществляемых неземным началом и поставляемых всем в пример событий в произведениях метафизических реалистов, прозрение у Чехова оказывается редуцированным в трех отношениях:

— Мотивировка целиком имманентна миру сему. В антиметафизической модели мира у Чехова исключено содействие какой бы то ни было неземной силы. Прозрение происходит благодаря новому видению, вынужденному внешними обстоятельствами, а не при помощи озарения свыше.⁹ Человек у Чехова сам по себе не стремится к самоусовершенствованию или к пересмотру жизненных правил. Для него скорее характерна некая этическая инерция.

— Изображая происходящие ментальные изменения, автор не преследует никаких дидактических целей и не намеревается давать читателю каких-либо примеров. Прозрению и новому взгляду на мир, если они осуществлены, не придается всеобщей значимости. Истина существует только в виде индивидуального, субъективного мнения. Принимая правду исключительно как индивидуальную, Чехов относится скептически ко всякой генерализации.¹⁰ Он стремится к крайней точности, непредубежденности и беспартийности, не увлекаясь высказыванием своего суждения.¹¹

⁹ См.: *Wächter Th.* Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs. Frankfurt a. M. u. a., 1992. S. 93—94, где исправляется взгляд С. Е. Шаталова на различие между событиями у Толстого и Чехова (*Шаталов С. Е.* Прозрение как средство психологического анализа. С. 67).

¹⁰ О чеховском принципе индивидуализации истины и о его отвержении всякой генерализации см.: *Катаев В.* Проза Чехова. Проблемы интерпретации. М., 1979. С. 87—140 («Объяснять каждый случай в отдельности»).

¹¹ См.: высказывание в письме Суворину от 1 апреля 1890: «Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседа-

— Наиболее интересующая нас в данном контексте редукция касается действительности события. Чеховская событийность существует не без оговорки, вызывает сомнение, будучи в некоторых отношениях релятивируемой. Поэтому бывает иногда трудно решить, произошло вообще какое-либо событие или нет.

Таким образом, Чехов не *изображает* ментальных событий, а *проблематизирует* их. Его интересует не результат события, а его ход, процесс. Его интересуют мотивы, призывающие человека к изменению, к обращению на путь истины, физиологические и психологические факторы, вызывающие ментальное событие, его интересуют внутренние и внешние обстоятельства, мешающие настоящему изменению или окончательно препятствующие ему.¹²

Такую проблематизацию события, конечно, не следует отождествлять с простым отрицанием его. Утверждать, что произведения Чехова бессобытийны и что в них ничего не происходит, значит недопустимым образом упрощать суть дела. Хотя и действительность, и окончатель-

тели, а мое дело показать только, какие они есть. Я пишу: вы имеете дело с конокрадами, так знайте же, что это не нищие, а сытые люди, что это люди культа и что конокрадство есть не просто кража, а страсть. Конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники» (Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974—1982. Письма. Т. IV. С. 54). В дальнейшем цитаты из сочинений и писем Чехова приводятся по этому изданию. В скобках указываются том и страница. Если иначе не оговорено указание тома относится к «Сочинениям».

¹² К событию Чехов относится так же бесстрастно, научно-объективно, как к изображаемым идеям. Когда он трактует идеологические темы, «ему важно, — пишет Карла Хильшер, — не столько содержание сказанного, сколько физиологические условия его возникновения и действия» (Hiltscher K. Tschchow: Eine Einführung. München, 1987. S. 59—60). В этой связи см. следующее высказывание в письме Суворину от 17 октября 1889: «Неужели Вы так цените вообще какие бы то ни было мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в манере высказывания их, не в происхождении и проч.? [...] Для меня, как автора, все эти мнения по своей сущности не имеют никакой цены. Дело не в сущности их; она переменчива и не нова. Вся суть в природе этих мнений, в их зависимости от внешних влияний и проч. Их нужно рассматривать как вещи, как симптомы, совершенно объективно, не стараясь ни соглашаться с ними, ни оспаривать их» (Письма III, 266). Об увлечении Чехова «не столько изображением самой идеи и ее конечной воплощенности в мыслях и действиях героя, сколько обстоятельств и случайных условий ее повседневного бытия» см.: Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 329.

ность перемен оказываются здесь релятивируемыми и подлежат сомнению, все же повествование позднего Чехова целиком направлено на событийность.

Полная событийность

Событие, стержень сюжетного текста, можно, согласно Ю. М. Лотману, определить как «перемещение персонажа через границу семантического поля»¹³ или как «пересечение запрещающей границы»¹⁴. Эта граница может быть как топографической, так и прагматической, этической, психологической или познавательной. Таким образом, событие заключается в некоем отклонении от законного, нормативного в данном мире, в нарушении одного из тех правил, соблюдение которых сохраняет порядок и устройство этого мира. Определение сюжета, предложенное Лотманом, подразумевает двухместность ситуаций, в которых находится субъект события, их эквивалентность, в частности их оппозицию. С таким представлением принципиально совместима известная трехместная модель Артура Данто, по которой основное условие всякой наррации заключается в оппозиции положений определенного субъекта (x), развертываемой в два различных момента (t-1, t-3):

- (1) x is F at t-1
- (2) H happens to x at t-2
- (3) x is G at t-3¹⁵

Для того чтобы в результате оппозиции ситуаций в моменты t-1 и t-3 действительно получилось событие, должны быть удовлетворены не-

¹³ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 282.

¹⁴ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 288. Сюжетным текстам Лотман противопоставляет «бессюжетные» или «мифологические» тексты, не повествующие о новостях в изменяющемся мире, а изображающие циклические повторы и изоморфности замкнутого космоса, порядок и незыблемость границ которого утверждаются (Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 286—289; *его же*. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи : В 3 т. Том I. Таллинн, 1992. С. 224—242). Современный сюжетный текст определяется Лотманом как «плод взаимодействия и интерференция этих двух исконных в типологическом отношении типов текстов» (Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении. С. 226).

¹⁵ Danto A. C. Analytical Philosophy of History. Cambridge, 1965. P. 236.

которые условия.¹⁶ Назовем, не претендуя на полноту, ряд условий, исполнение которых, помимо названного контраста между двумя ситуациями, образует событие в нарративном тексте:

1. *Реальность*. Изменение должно действительно произойти в фиктивном мире повествования. Для настоящего события недостаточно, чтобы субъект действия только желал изменения, о нем мечтал, его вообразил, видел во сне или в галлюцинации.
2. *Релевантность*. Данное изменение должно быть существенным по масштабам фиктивного мира. Изменения, являющиеся тривиальными по внутритекстовой аксиологии, события не основывают.
3. *Результативность*. Мы имеем дело с событием только тогда, когда изменение не только начато (инициативный способ действия), когда субъект не только пытается осуществить его (конативный способ действия) или когда изменение не только находится в состоянии осуществления (дуративный способ). Изменение должно быть совершено до конца наррации (результативный способ).
4. *Непредсказуемость*. Изменение должно быть неожиданным. Закономерное, предсказуемое изменение событийным не является, даже если оно существенно в данном нарративном мире. Если невеста выходит замуж, это, как правило, событием не является. Если, однако, невеста дает жениху отставку, как это случается в рассказе Чехова «Невеста», событие происходит.
5. *Необратимость*. Событийность имеется лишь тогда, когда новое состояние не поддается аннулированию. В случае прозрения герой должен достичь такого познания, которое исключает возвращение к более ранним точкам зрения.
6. *Неповторяемость*. Изменение должно быть однократным. Повторяющиеся изменения события не основывают, даже если возвращения к более ранним состояниям не происходит.

¹⁶ Триада Данто, представленная в подобной форме и другими теоретиками, может осуществиться уже в последовательности лишь двух предложений (см.: *Stempel W.-D. Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs // Geschichte — Ereignis und Erzählung*. Ed. R. Koselleck; W.-D. Stempel. München, 1973. S. 325—346). Минимальные условия у Штемпеля такие: субъект изменения должен быть идентичен; содержания нарративного высказывания должны быть совместимы; сказуемые должны образовать контраст; факты должны находиться в хронологическом порядке.

7. *Консекутивность (последственность)*. Изменение должно влечь за собой последствия в мышлении и действиях субъекта. Прозрение и перемена взглядов героя должны тем или иным образом сказаться на его жизни.

Чеховские редукции

События у Чехова дефицитны, по крайней мере, в одном из названных условий.

Существенный признак поэтики Чехова — деструкция *релевантности* события. Такая деструкция связана с общей деиерархизацией в чеховском повествовании. В мире Чехова сдвинута или же снята характерная для реализма оппозиция значительного и незначительного.¹⁷ Поэтому и селективность рассказываемой истории по отношению к событиям¹⁸ кажется, с точки зрения реализма, нефункциональной.¹⁹ В реализме селекция нарративного материала руководствовалась его способностью проявить изображаемое событие. Смысловая линия, пролагаемая через материал событий с целью маркировки мотивов их отбора, следовала из нарративной релевантности. Реалистическая история сконцентрирована на событии. Все, что кажется в ней статичным, эпизодическим или случайным, в конечном счете подчиняется презумпции нар-

¹⁷ Кэти Попкин различает четыре «стратегии», при помощи которых Чехов проблематизирует традиционную значительность события, заставляя пересмотреть категории *значительность* — *незначительность* действия: 1. происшествие, кажущееся незначительным, имеет большие последствия («Смерть чиновника»), 2. событие, представляющее с точки зрения одного персонажа как крайне тривиальное, оказывается с точки зрения другого персонажа чрезвычайно значительным («Событие»), 3. значительное событие ожидается, но не осуществляется («Супруга»), 4. ожидаемое значительное событие осуществляется, но оказывается несобытийным, неизбежным («Учитель словесности»). (Popkin K. Chekhov and the Pragmatics of Insignificance // Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Ed. R.-D. Kluge. Wiesbaden, 1990. S. 123—145).

¹⁸ Об этих понятиях нарративной конституции см. выше статью «Эквивалентность в повествовательной прозе».

¹⁹ С этим связано явление, которое Петер Енсен называет «имперфективное повествование»: ослабление перфективных действий и усиление итеративно-дуративных процессов, что приводит к «нейтрализации итогового вида текста» (Jensen P. A. Imperfektives Erzählen: Zum Problem des Aspekts in der späten Prosa Čechovs // Russische Erzählung. Russian Short Story. Русский рассказ. Ed. R. Gröbel. Amsterdam, 1984. S. 261—279).

ративной функциональности. В мире же Чехова все кажется одинаково важным. Случайное, никаким образом к событию не относящееся, так же отобрано для рассказываемой истории, как и очевидно релевантное. Мало того, история, отрицая свою отобранность, выглядит как сам материал. Событийно важное в ней уже не подчеркивается композицией. Значимость эпизодов затушевывается, и для нарративной релевантности уже не имеется критериев.²⁰

Многие события у Чехова имеют недостаток *результативности*. Субъект действия стремится к изменению своего положения, оно и происходит на наших глазах, но в конце концов читатель не уверен, действительно ли это изменение приходит к совершению. Нередко такая неопределенность возникает оттого, что рассказ оканчивается раньше рассказываемой истории. Примером этого несовпадения повествования и события может служить «Учитель словесности», т. е. тот рассказ, открытый финал которого вызывал неудовольствие некоторых современных Чехову критиков.²¹

Никитину, учителю словесности, для которого счастливейшим образом исполнилась его мечта о связи с возлюбленной Марией Шелестовой и который ведет спокойный и размеренный образ жизни обывателя²², приходится понять, что успех его сватовства отнюдь не был таким неожиданным событием, каким он до сих пор считал, а само собою разумеющимся для всех следствием его регулярных визитов в дом Шелестовых. Это познание вызывает в нем желание оставить мирок своего

²⁰ См. известный тезис А. П. Чудакова о «случайности» в мире Чехова (Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971), далее — его наблюдения о сглаживании противопоставления важных и неважных для развития действия эпизодов (Чудаков А. П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 198—211) и о тяготении Чехова «погасить само ощущение нарушенности ровного течения жизни» (Чудаков А. П. Мир Чехова. С. 232—236).

²¹ «Что будет далее [...] — автор не показывает» (Глинка-Волжский А. С. 1903) — «Чехов обрывает рассказ и тем причиняет нам [...] досаду. Что же будет с „новым“ человеком? [...] автор как бы избегает своей задачи. Отсюда, при краткости рассказа, недоделанность, недоговоренность» (Липовский А. 1901) — «Тут Никитин становится интересен, но тут же и кончается рассказ г. Чехова. Если затем вы хотите знать, как ведет себя в жизни человек, которому противна пошлость и который страдает от нее, вам придется обратиться к другим авторам: г. Чехов вам этого не покажет» (Качерец Г. 1902). Все цитаты приводятся по комментарию: VIII, 511—512.

²² «Обыватели» было заглавие рассказа, когда 1889 вышла в свет его первая часть.

тихого семейного счастья, в котором ему так спокойно и сладко живет-ся, и уйти в другой мир:

«И ему страшно, до тоски вдруг захотелось в этот другой мир, чтобы самому работать где-нибудь на заводе или в большой мастерской, говорить с кафедры, сочинять, печатать, шуметь, утомляться, страдать...» (VIII, 330).

Но когда он в финале рассказа доверяет своему дневнику жалобу об окружающей его пошлости и записывает слова «Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» (VIII, 332), читатель спрашивает себя, не исчерпывается ли все прозрение Никитина этой запиской.²³

«Учитель словесности» демонстрирует также недостаток *непредсказуемости*. Для того чтобы объяснить Марии Шелестовой в любви, Никитин должен собрать все свое мужество. Возможность подвести ее к алтарю, кажется ему совершенно невероятным, неосуществимым счастьем. Читателю же из поведения Маши незатруднительно сделать вывод, что жених на сильное сопротивление не натолкнется. Сделав решающий шаг, и сам Никитин осознает, что его мнимый переход через границу был не что иное, как вполне закономерный, всеми давно уже ожидаемый поступок.

Многие рассказы Чехова вызывают сомнение в *необратимости* достигнутых их героями познаний и решений. Особенно щекотливым становится вопрос об окончательности пересечения границы в рассказе «Невеста». То, что Саша, беспрестанно призывающий женщин к уходу, поддается инерции повторения не в меньшей мере, чем вечно играющий на скрипке и постоянно поддакивающий отцу Андрей Андреич, и то, что напоминающий о перевороте жизни принадлежит тому же миру косности, как и отвергнутый жених, бросает уже некую тень на окончательность ухода Нади. Надя, правда, развивается дальше своего ментора. Но сможет ли она действительно оставить волшебный круг старой жизни, или же остановит ее, в конечном счете, все-же та потребность повторения, которая господствует в оставленном ею мире? Это вопрос, поднимающийся во всей силе в пресловутом последнем предложении, narra-

²³ Интерпретируя *потенциалис* предложения «Но Никитин думал о том, что хорошо бы взять теперь отпуск и уехать в Москву» (VIII, 323) как *реалис*, К. Попкин тут предполагает «чрезвычайное событие». Этим же она приписывает решению Никитина или — точнее говоря — его мыслям («думал о том, что хорошо бы») результативность и перфективность, о которых заключить сам рассказ не позволяет (Popkin K. Chekhov and the Pragmatics of Insignificance. P. 139).

тивный смысл которого автор при помощи вставочных слов, маркирующих субъективность мнения, сделал неразрешимым²⁴:

«Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город — *как полагала*, навсегда» (X, 220).²⁵

Наглядный пример событийности, ограниченной *повторяемостью* — это «Душечка». Совершенная перемена взглядов и жизненных интересов Ольги Племянниковой, которая в условиях однократности приобрела бы статус глубокого ментального события, оказывается самозабвенным приспособлением к каждому из мужей, обнаруживающим серьезный дефект личности.

Некоторые поздние рассказы, изображающие настоящее прозрение, релятивируют его событийность, снимая *консекутивность* новообретенного познания. Одной из мотивировок такого снятия является прозрение в момент смерти. Событие происходит слишком поздно, чтобы иметь последствия для жизни. Слишком позднее прозрение совершается, например, в рассказе «Архиерей». В самый последний момент жизни преосвященного Петра, когда он, похудев, побледнев, осунувшись, со сморщенным лицом, большими глазами, как будто став меньше ростом, лежит как ребенок в постели, ему кажется, «что он хуже и слабее, незначительнее всех, что все то, что было, ушло куда-то очень-очень далеко и уже более не повторится, не будет продолжаться» (X, 200). Больше не будучи в состоянии произнести ни слова, уже ничего не понимая, архиерей имеет видение:

«...он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!» (X, 200)

Умирая, архиерей переходит через границу. Однако сначала он пересекает не границу смерти, а переходит из одной жизни в другую. Перебивая быть священником, он становится тем свободным человеком, каким он был в детстве и каким остаться помешала ему его должность. Не иначе следует понимать его быстрое, веселое хождение по чистому

²⁴ Об этом предложении см.: Schmid W. Analysieren oder Deuten? Überlegungen zur Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik am Beispiel von Čechovs «Nevesta» // Die Welt der Slaven. Bd. 11. 1987. S. 101—120; Wächter Th. Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs. S. 210—239.

²⁵ Курсив мой — В.Ш.

полно под широким небом.²⁶ Новообретенная жизнь умирающему, правда, достается лишь на один момент. Прозрение осуществлено, но оно не может иметь последствий. Мало того, новая жизнь, внезапно обрывающаяся, стала возможной только благодаря наступающей смерти. Обнажается недостающая последственность прозрения в эпилоге рассказа:

«Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли» (X, 201).

Когда его мать, сходясь с другими женщинами, робко говорит о том, что сын у нее был архиерей, ей не все верят.

Несколько иначе обстоит дело с прозрением умирающего героя в рассказе «Скрипка Ротшильда»²⁷. И гробовщик Яков Иванов, умирая, переходит через границу. Об этом свидетельствует его жалоба. До сих пор он жаловался только на коммерческие убытки, вытекающие из того, что люди слишком редко умирают. Теперь же он жалуется также на нравственные убытки, которые люди друг другу причиняют:

«Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки? Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» (VIII, 304).

Переменился он, правда, не полностью. Ибо нравственные убытки он ставит в один ряд с материальными²⁸, а подведенные им итоги — сплошная абсурдность:

«Идя потом домой, он соображал, что от смерти будет одна только польза: не надо ни есть, ни пить, ни платить податей, ни обижать людей, а так как человек лежит в могилке не один год, а сотни, тысячи лет, то, если сосчитать, польза окажется громадная. От жизни человеку — убыток, а от смерти — польза» (VIII, 304).

Хотя ментальное событие Якова Иванова обнаруживает некий недостаток результативности, оно все-таки имеет последствия. Ибо умирающий дает свою скрипку измученному им Ротшильду. В этом сказывается не только покаяние исповедующегося, желание возместить причиненные им обиды, но и отеческая забота об оставляемой им «сироте» —

²⁶ См. об этом *Wächter Th. Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs. S. 154—206.*

²⁷ Подробнее об этом рассказе см. выше статью «Эквивалентность в повествовательной прозе».

²⁸ См. об этом: *Wächter Th. Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs. S. 76—98.*

скрипке. Спрашивается, однако, обнаруживает эта забота в суровом гробовщике, который забыл даже о том, что у него был ребенок, новое мышление или же только старую установку на предмет, заменяющий человека, т. е. привычную у него смену предмета на человека. Мы помним: ночью, когда Иванова донимали мысли об убытках, утешение доставляла ему лежащая рядом с ним на постели скрипка. Больную же свою жену он представил фельдшеру как свой «предмет» (VIII, 299). Как бы то ни было, когда флейтист Ротшильд, повторяя на скрипке скорбные звуки думавшего о пропащей, убыточной жизни Иванова, трогает слушателей до слез и таким образом получает большую ползу, как нравственную, так и материальную, несовершенное прозрение скрипача Бронзы имеет совсем неожиданные последствия.

Недостаток консекутивности обнаруживают одновременные объяснения в любви, имеющиеся в некоторых рассказах. Дмитрию Старцеву и Екатерине Туркиной, героям рассказа «Ионыч», приходится преодолевать психологические барьеры, пересекать границу, чтобы признаться в любви, но они объясняются друг другу в каждом случае нехотая. Их объяснения, которые могли бы образовать событие, приводят их только в неловкое положение.

В рассказе «Три года» длительное ухаживание Лаптева за Юлией только тогда имеет успех, когда он сам уже охладел. В отличие же от финала «Ионыча» развязка этого рассказа не исключает совместного перехода через границу, синхронности любви. Но изображена лишь холодная реакция Лаптева на позднее объяснение Юлии в любви. Позволяет ли мысль Лаптева («Поживем — увидим»; IX, 91), заключающая рассказ, продолжить линию истории до положительного, событийного финала, предоставляется решить читателю.

Многие чеховские события существенно редуцируются тем, что их *реальность* вызывает сомнение. Тоска по другой, лучшей жизни пронизывает многих из чеховских героев, но в большинстве случаев граница переступается ими только в мечтании, в иллюзиях. В редкой вещи недостаток реальности демонстрируется так явно, как в рассказе «На подводе». Деревенская учительница Марья Васильевна, возвращающаяся на телеге из города домой, представляет себе свою тяжелую, безрадостную, одинокую жизнь. Из всей жизни до ее поступления в учительницы «осталось в памяти что-то смутное и расплывчатое, точно сон» (IX, 335). Родители скоро умерли. Брат давно уже не отвечает на ее письма: «От прежних вещей сохранилась только фотография матери, но

от сырости в школе она потускнела, и теперь ничего не видно, кроме волос и бровей» (IX, 335). Деревня уже видна, а дорога закрыта опущенным шлагбаумом железной дороги. Стоя на переезде, героиня ждет, когда пройдет поезд. На площадке одного из вагонов первого класса она видит даму, поразительно похожую на мать —

«И она живо, с поразительной ясностью, в первый раз за все эти тринадцать лет, представила себе мать, отца, брата, квартиру в Москве, аквариум с рыбками и все до последней мелочи, услышала вдруг игру на рояле, голос отца, почувствовала себя, как тогда, молодой, красивой, нарядной, в светлой, теплой комнате, в кругу родных...» (IX, 342).

Между тем к шлагбауму подъезжает на четверке сосед Ханов, красивый, немножко опустившийся холостяк, давно уже занимающий воображение героини. При его виде учительница воображает счастье, «какого никогда не было», и кажется ей, будто никогда не умирали ее отец и мать, никогда она не была учительницей: «то был длинный, тяжелый, странный сон, а теперь она проснулась...» (IX, 342).

Из этих сладких мечтаний ее возвращают в безрадостную действительность слова старика Семена: «Васильевна, садись!».

В рассказе обрисовываются два события: во-первых, восстановление прошлого и тем самым — создание нового жизнеощущения и, во-вторых, вход в новую, счастливую жизнь вместе с соседом. Обе перемены оказываются, однако, иллюзиями, вызванными проезжающей дамой, похожей на мать. Новообретенное чувство собственного достоинства не имеет большей фактической опоры, чем воображаемая связь с соседом. Даже реальность содержания воспоминаний подвергается сомнению. Во всяком случае воспоминания не вызывают настоящего изменения. Недаром сказано, что после слов кучера «вдруг все исчезло» (IX, 342). Героиня переступила через две границы, поддающиеся символическому истолкованию: она пересекла реку и переехала железнодорожный переезд, но реальное движение исчерпывается той не-событийной переменой мест, на которую указывают начало и конец рассказа: «В половине девятого утра *выехали* из города» (IX, 335) — и наконец «*приехали*» в деревню (IX, 342)²⁹.

И там, где иллюзорность перемены обнаруживается не так явно, как в этом рассказе, на ментальные события часто ложится тень недостающей реальности. Примером служит «Дама с собачкой», рассказ, в кото-

²⁹ Курсив мой — В.Ш.

ром многие ученые признают действительное событие, а именно переход курортного романа в настоящую любовь, превращение Гурова, циничного, презиращего женщин волокиты, в истинно любящего мужчину. После тщательного анализа рассказа Ян ван дер Энг констатирует, что «оппозиции» между прежними романами Гурова и теперешней связью с Анной Сергеевной, сначала имеющие характер «анalogии», к концу рассказа предстают как «антитезы». Таким образом, ван дер Энг описывает «психологическое развитие» Гурова как «постепенный процесс эмоционального и нравственного пробуждения, сначала вряд ли узнаваемого, а потом долго неясного»³⁰.

Неясности, преодоленные, по мнению ван дер Энга, в действительности остаются. Оставим даже без внимания, что любовники, в бесконечных беседах обсуждающие вопрос, «как освободиться от этих невыносимых пут» (X, 143), на самом деле не принимают ни малейшей меры для достижения своей цели.

Неясна не только консекутивность события, но и его реальность. Рассмотрим те конечные предложения, на которые, как правило, ссылаются сторонники версии об эмоциональном и нравственном изменении. Гуров сравнивает Анну с прежними своими любовницами:

«И ни одна из них не была с ним счастлива. Время шло, он знакомился, сходил, расставался, но ни разу не любил; было все что угодно, но только не любовь.

И только теперь, когда у него голова стала седой, он полюбил, как следует, по настоящему — первый раз в жизни.

Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья [...] Они [...] чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих» (X, 143).

³⁰ «...a gradual process of emotional and moral awakening (at first hardly acknowledged, then for a long time subject to uncertainties)» (*van der Eng J. The Semantic Structure of «Lady with Lapdog» // J. van der Eng et al. On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright. Lisse, 1978. P. 89*). Еще позднее ван дер Энг пишет об «эмоциональном и интеллектуальном превращении Гурова, развиваемом в цепи параллелизмов, противопоставляющих его любовь к Анне прежним любовным приключениям, включая роман в Ялте с самой Анной» (*van der Eng J. The Arrangement of the Narrative // Miscellanea Slavica. To Honour the Memory of Jan M. Meijer. Ed. B. J. Amsenga et al. Amsterdam, 1983. P. 232*). — Герхард Пенцкофер пишет об «осознании» (*Bewußtwerdung*) Гурова (*Penzkofer G. Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Čechovs: «Offenes» und «geschlossenes» Erzählen. München, 1984. S. 279*), Геир Кьетсо даже о «духовном перепорождении» (*geistige Wiedergeburt*) Гурова (*Kjetsaa G. Tschechows Novellenkunst: Versuch einer Analyse der Erzählung «Die Dame mit dem Hündchen» // Československá Rusistika. 1971. Číslo 2. Str. 61*).

Эти слова действительно констатируют новое нравственное и эмоциональное состояние героя. Но они являются не чистым текстом рассказчика, а текстовой интерференцией³¹, изложением сознания героя в форме объективного рассказа от третьего лица. Рассуждает и ощущает тут Гуров. Не будем сомневаться в том, что Гуров «теперь» в самом деле убежден в «этой их любви» и ее изменяющей силе. Но какую объективность можно присудить такому убеждению? Не истекает ли оно из мгновенной вспышки сентиментальности, из сознания приближающейся старости? Мог ли Гуров, представленный нам как циник, так основательно измениться? Можем ли мы верить в способность к истинной любви того человека, который о женщинах отзывался почти всегда дурно, называя их «низшей расой» (X, 128)? Не настораживает ли нас, что «эта их любовь» возникла только после разлуки и что тайная жизнь Гурова, по всей очевидности, вполне совместима для него с другой его жизнью в обществе? Последовательное изложение истории с точки зрения персонажа не позволяет нам увидеть за субъективным убеждением героя объективной реальности. Но экспозиция Гурова и расцвет его первой «настоящей» любви в условиях двойственной жизни бросают тень на реальность его превращения, вызванного — как считает он и вместе с ним многие исследователи — «этой их любовью».

³¹ В первых двух абзацах мы имеем дело с классическим, «персональным» типом несобственно-прямой речи (отличающимся грамматическими временами текста персонажа), а в третьем абзаце перед нами тот более авторский тип с эпическим претеритом, который я предлагаю назвать смешанной речью (*Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München, 1973. 2. Aufl. Amsterdam, 1986. S. 51—58*).

МНИМОЕ ПРОЗРЕНИЕ ИВАНА ВЕЛИКОПОЛЬСКОГО («СТУДЕНТ»)*

Круг или цепь?

«Студент» является для многих исследователей явным свидетельством чеховского оптимизма. Ведь сам Чехов — как сообщает в своих воспоминаниях Иван Бунин — защищался от постоянных укоров в отрицательном мировоззрении, указывая на этот рассказ:

«А какой я нытик? Какой я „хмурый человек“, какая я „холодная кровь“, как называют меня критики? Какой я „пессимист“? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ — „Студент“. И слово-то противное: „пессимист“...»¹.

Защитники чеховского оптимизма обычно приводят еще другое свидетельство, из которого явствует высокая оценка Чеховым этого рассказа. На вопрос, какую свою вещь Чехов ценил больше других, брат писателя, Иван Чехов, дал ответ: «„Студент“, считал наиболее отделанной»². Сопрягая оба свидетельства, многие исследователи приходят к успокаивающему заключению о внутренней связи между формальным мастерством и оптимизмом, словно преодоление пессимизма у Чехова было результатом достаточно тщательной работы.

Объявленный самим автором его любимым рассказом и объектом особой отделанности, «Студент» стал для многих образцом событийного произведения, изображающего полное и несомненное прозрение героя. Достаточно привести цитаты из одной репрезентативной советской интерпретации³. Л. Цилевич, энтузиаст чеховских «прозрений», приписы-

* Настоящая работа представляет собой русский вариант второй части статьи «Čechovs problematische Ereignisse», опубликованной в моей книге: *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel’ – Zamjatin*. Frankfurt a. M. u. a., 1991. S. 117—134.

¹ Бунин И. А. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 484.

² См. комментарий: VIII, 507.

³ Для советской интерпретации Чехова была, разумеется, типична тенденция к утверждению перфективности и результативности чеховских событий-прозрений. Но и на Западе, прежде всего у поклонников христианской интерпретации, наблюдается тяготение к довольно некритическому пониманию духовных и душевных сдвигов, происходящихся якобы в чеховском мире. Так, например, в рассказе «Студент»

вает рассказу «Студент» «сюжет „озарения“, постижения героем истинных и прекрасных, вечных начал жизни». «Энергия молодости, которая помогла Наде [т. е. героине рассказа «Невеста» — В.Ш.] перевернуть свою жизнь, студенту Великопольскому позволила возвыситься мыслью до познания высших истин бытия»⁴.

Такое восприятие, аффирмативное по отношению к положительной и результативной событийности рассказа «Студент», однако, с давних пор оспаривалось. Уже А. Б. Дерман в своей книге, законченной не позже 1952 г., называет темой этого рассказа молодость: «*Молодость* его тема! Это рассказ о том, как молодость мила, свежа и поэтична и как она наивна и легковерна»⁵.

Первая и последняя части рассказа, в которых изображаются приход студента к костру и его уход от костра, образуют сильную эквивалентность. Сторонник прозрения и защитник оптимизма в этой эквивалентности улавливают только *оппозицию* ментальных положений героя. Скептик же видит в первую очередь их *сходство*.

Перескажем сначала рассказываемую историю так, как ее воспринимает сторонник версии о прозрении. Студент духовной академии Иван Великопольский возвращается с тяги домой. Погода, вначале хорошая, переменилась. Поднялся холодный ветер. Сегодня великая пятница, и поэтому студент еще ничего не ел. Промерзнувший и голодный, студент думает 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,

настоящее, несомненное прозрение героя предполагается в работах: Lafitte S. Tchekhov par lui-même. Paris, 1955. P. 148—149; Jacobsson G. Die Novelle «Der Student». Versuch einer Analyse // Anton Čechov 1860—1960. Ed. T. Eekman. Leiden, 1960. S. 93—102; Klostermann R. A. Die Novelle «Der Student». Ein Diskussionsbeitrag // Anton Čechov 1860—1960. Ed. T. Eekman. Leiden, 1960. S. 103—108; O'Toole L. M. Structure and Style in the Short Story: Chekhov's «The Student» // Slavonic and East European Review. Vol. 49. 1991. P. 45—67; Stowell H. P. Literary Impressionism. James and Chekhov. Athens (Georgia), 1980. P. 111—113.

⁴ Цилевич Л. М. Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976. С. 60—61.

⁵ Дерман А. Б. О мастерстве Чехова. М., 1959. С. 35. Курсив оригинала. — Ссылаясь на Дермана, скептицизм по отношению к сюжету прозрения в этом рассказе выражают: Selge G. Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie. München, 1970. S. 36; Busch U. Čechov als Fragesteller: Desorientierung und Appell in seinen Werken // Korrespondenzen. Festschrift für Dietrich Gerhardt. Gießen, 1977. S. 54—55; Hielscher K. Tschechow. S. 82—83.

мрак, чувство гнета, — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» (306)⁶.

Студент думает об истории как о бессобытийном цикле. Выражение его мыслей (*точно такой же... точно такая же... такие же... такая же — и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре — были, есть и будут*) осуществляет фигуру круга и подчеркивает вечное возвращение все тех же ужасов.

Студент приближается к костру, огонь которого светится одиноко в мрачной ночи. У костра он находит двух вдов из деревни, Василису и ее дочь Лукерью. Греясь у их костра, студент вспоминает историю трехкратного отречения апостола Петра, рассказываемую в великий четверг на двенадцати евангелиях. Эту историю он еще раз рассказывает женщинам, накануне слышавшим ее. После того как он описывает горькое рыдание раскаивающегося апостола, Василиса начинает плакать, а Лукерья, «глядя неподвижно на студента», краснеет, и выражение у нее становится «тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль» (308).

Студент покидает женщин и продолжает свой путь сквозь темную, холодную ночь. Но теперь он думает о Василисе и ясно, как он полагает, понимает причину ее слез: «Если старуха заплакала [...] то потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра» (309). Этот вывод, преисполняющий его душу радостью, приводит студента к заключению, которое опровергает предыдущие мысли об истории как вечном возвращении одинаковых плохих состояний:

«Прошлое, 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» (309).

История человечества предстает перед студентом уже не как крутоворот, как бессобытийный цикл, а как событийная цепь причин и следствий. Переправляясь на пароме через реку и поднимаясь на гору, студент думает о том, что «правда и красота, направлявшие человеческую жизнь» в истории о Петре, «продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» (309). Студентом овладевает «чувство молодости, здоровья, силы», «сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного

⁶ Все цитаты приводятся по изданию: Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974—1982. В скобках указывается страница тома VIII.

счастья», и жизнь кажется ему «восхитительной, чудесной и полной высшего смысла» (309).

Некое изменение здесь несомненно произошло. Вначале студент был в удрученном настроении и рассматривал историю как безнадежно замкнутый цикл, теперь же он в приподнятом состоянии духа и представляет историю как событийную, каузальную цепь. Для студента вместе с его воззрениями изменилось даже что-то существенное, и его новый взгляд на историю, его выводы о правде и красоте имеют для него общую значимость.

Спрашивается только, придает ли изображение такого безобидного прозрения рассказу ту сложность, которую мы, исходя из оценки автором вещи, вправе в ней предполагать. Ведь то, что предстает герою как существенное прозрение, в плане автора выглядит значительно менее впечатляющим. Сопряжение красоты и правды, общее место в эстетическом мышлении столетия, для автора вряд ли представляет собой большое умственное достижение. Кроме того, спрашивается, насколько оправдан вывод студента.

Ошибка энтузиастов чеховских прозрений заключается в том, что точку зрения персонажа они отождествляют с позицией автора.⁷ Автор, однако, это не восторженный юноша и изображает не просто подлинное ментальное событие, а повествует о том, при каких обстоятельствах двадцатидвухлетний студент духовной академии приходит сначала к пессимистическому выводу об истории, а затем к оптимистическому истолкованию ее. Поэтому и недостаточно назвать темой этого рассказа наивную и легковверную молодость. Если бы дело было действительно только в неопытности молодого человека, как считает Дерман, рассказ вряд ли заслуживал бы той высокой оценки, которую ей придавал Чехов. Перипетия настроений и историко-философских концепций героя обнаруживает не только свойственную молодости чрезмерную эмоциональность и готовность к быстрым обобщениям. В рассказе всплывают также реакции будущего духовного лица на страдания в мире и некий нравственный недостаток, обрисовывающийся в них. Рассмотрим эти реакции и их психико-этическую основу, проходя текст во второй раз.

⁷ Для Гуннара Якобсона, например, «мировоззрение, выраженное студентом, было несомненно мировоззрение самого Чехова» (*Jacobsson G. Die Novelle «Der Student». S. 94*).

Эстетическое восприятие и нарушенная гармония

В первом абзаце излагается восприятие еще не названного субъекта. Переменивается погода. «Вначале» она была «хорошая, тихая». Однако с наступлением потемок подул с востока холодный пронизывающий ветер. Слово «вначале» подразумевает обстоятельство «теперь» и вместе с тем контраст ситуаций. Перемена погоды, вводимая в персональном модусе, предвосхищает — думается — как микромодель тему рассказа.

Во время хорошей погоды были слышны разные шумы: крик дроздов, жалобное гудение чего-то живого, в тексте иконически отображаемое («в бодотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку»), полет вальдшнепа и выстрел по нем. Звук выстрела в весеннем воздухе ощущается слушающим как «раскатистый и веселый», и текст подчеркивает это приятное впечатление при помощи звуковой переклички: «выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело». Звуковая эквивалентность выделяет, с одной стороны, тематическую *смежность* между обозначаемыми, но, с другой стороны, она подсказывает и некое тематическое *сходство* между выстрелом, весенним воздухом и веселым настроением. Веселый выстрел, последний элемент в ряду шумов, перекрывает звуки жалобы и заставляет забыть, что он несет смерть живому существу. Попадает он в цель или нет, в тексте не сказано. Воспринимающий не спрашивает и не выясняет, что за «живое» гудит жалобно. Неясны и причинно-следственные отношения. Вполне возможно, что страдание живого существа вызвано более ранним выстрелом. Но в ясности воспринимающий, очевидно, не нуждается. Для него эти разные шумы сливаются в гармоническое звучание приятной природы при хорошей погоде. Эта гармония, однако, есть не что иное, как результат эстетического присвоения, подчиняющего чужую боль закону приятного.

С порывами ветра все смолкает. Ветер же дует «некстати». Оценки воспринимающего субъекта обнаруживают и здесь: он судит о явлениях природы по своим физическим ощущениям. При приятной погоде крики дроздов, жалобное гудение чего-то живого и веселый выстрел слились в звучание, соответствующее гармоническому настроению субъекта. Действие же холода в природе оборачивается атрибутами неприятного чувства. Недаром в тексте повторяются такие звуки, которые в начале образовывали иконичность жалобы: «По лужам протянулись дедьяные игды, и стадо в десу неуютно, глухо и нелюдимо» (306).

Во втором абзаце выявлен анонимный до сих пор субъект изображенных восприятий: Иван Великопольский, студент духовной академии, сын дьячка. Он мыслит, на что, впрочем, намекает уже его фамилия, в больших масштабах, и у него имеется склонность к поспешным обобщениям. Как только у него коченеют пальцы и разгорается от ветра лицо, ему уже кажется, «что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие» (306). Какое согласие? Разве такое существовало в самой природе, независимо от студента? И действительно ли нарушен порядок природы, когда в вечер ранней весны зима как бы возвращается?

Нарушен скорее другой порядок, который как раз богослову и следовало бы соблюдать. Иван возвращается домой не с духовных занятий, а с тяги. Это слово обозначает, во-первых, брачный полет самца вальдшнепов, отыскивающего самку, а, во-вторых, охоту на вальдшнепов в тот период, когда эти птицы становятся легкой добычей охотника. Из упоминания о прозвучавшем выстреле мы должны сделать вывод, что Иван был на охоте. Но сегодня великая пятница. В этот день даже простой христианин соблюдает особенные правила. Родители Ивана их и придерживаются: у него дома сегодня ничего не варят. Не является ли охота в великую пятницу для студента духовной академии большим грехом? Не должны ли звуки страдания напомнить ему о страстях господних, в память о которых христиане подвергают себя посту? Не нарушен ли «порядок» самим студентом в большей мере, чем погодой, которая по апрельским или мартовским вечерам бывает в России холодной.

Студенту кажется, что самой природе «жутко». Как уже раньше, когда он ощущал настроение в лесу как «неуютно», «глухо» и «нелюдимо», он приписывает природе свое собственное состояние духа, вызванное внешними, физическими обстоятельствами, наступлением потемок и холода. Оттого что «самой природе жутко», вечерние потемки сгущаются, как ему кажется, «быстрей, чем надо» (306).

В этой пустынной тьме светит только один свет. Исходит он от вдовьих огородов около реки. Деревня же, в верстах четырех, утонула в «холодной вечерней мгле». Студент вспоминает о родителях. При его уходе «мать, сидя в сенях на полу, босая, чистила самовар, а отец лежал на печи и кашлял» (306). Это воспоминание вызывает в студенте не сожаление, а досаду. По случаю страстной пятницы дома «ничего не вари-

ли». А ему «мучительно хотелось есть». Голод — это его мучения⁸, но он их берет на себя не добровольно.⁹

Холод и голод, ощущаемые как нарушение «порядка и согласия» внушают студенту мысли о вечном дуновении ветра, о повторении «ужасов». Выражение этой мысли, строй внутренней речи и ссылки к различным эпохам отеческой истории обнаруживают образ мышления студента, ее содержание же соответствует инфантильному мировосприятию, сосредоточенному на физических потребностях. Недаром все эти размышления заканчиваются словами: «И ему не хотелось домой» (306).

Читатель понимает, почему Иван не сразу возвращается к родителям. «Не хотелось домой» — это перекликается со словами «мучительно хотелось есть». Быть дома — значит сегодня поститься, терпеть мучения. Огонь же, светящийся во вдовьих огородах, обещает теплоту, свет, уют и — быть может — пищу. Свет, светящийся во тьме для христианина, понимается студентом исключительно в конкретном смысле, как источник благ, удовлетворяющих его физические потребности.

Трогательная история о страдающем Петре

Костер обеих вдов, в тексте описываемый иконическим образом («Ко-стер горел жарко, с треском»), оправдывает почти все ожидания. Но на ужин студент опаздывает: «Очевидно, только что отужинали» (307).

Пространственное и функциональное положение двух женщин, матери и дочери, отсылает читателя к конфигурации родителей героя, к сидящей на полу, босой, чистящей самовар матери и лежащему на печи отцу. Василиса, «царственная», как подсказывает ее имя, «высокая, пухлая старуха», стоит в мужском полушубке возле костра, в раздумье глядя в огонь. Лукерья же, «маленькая, рябая, с глуповатым лицом», сидит на земле и моет посуду. Способности, полномочия и обязанности между Василисой и Лукерьей распределены так же, как между отцом и матерью Великопольского. Это подтверждается и в разговоре студента

⁸ См. об этом: *Schiefelbein A. Der Verrat. Eine Interpretation von Anton P. Čechovs Erzählung «Student» // Unveröffentlichte Seminararbeit. Hamburg, 1986. S. 1.*

⁹ В рассказе студента словесный мотив *мучения* появляется дважды, как в связи с Христом, преданным своим «мучителям», так и в связи с Петром, «замученным тоской и тревогой» (307).

с вдовами. Василиса, «женщина бывалая», выражается «деликатно» и на ее лице мягкая, степенная улыбка, Лукерья же, деревенская баба, только щурится на студента и молчит, и выражение лица у нее «странное, как у глухонемой» (307). Таким образом, кажется совсем естественным, что студент, разговаривая и рассказывая историю о Петре, обращается только к Василисе.

Что же побуждает студента пересказать историю, прочитанную накануне в церкви? Ведь он только-что убедился в том, что и Василиса на двенадцати евангелиях была, и, рассказывая, он рассчитывает на ее память: «если помнишь» — «ты слышала».

Обрисовывается три мотива студента. Во-первых, студента побуждает, наверно, потребность будущего священника в рассказывании библейских историй и в поучении верующих. Он с удовольствием показывает свою эрудицию, и этому служит дословное цитирование из церковнославянского текста и перевод одного непонятного для Василисы слова: «петел, то есть петух» (307).

Второй мотив явствует из сравнения пересказа Великопольского с теми местами из прочитываемых в великий четверг евангелий, в которых рассказывается об измене апостола Петра (Ин 13,31—18,1; Ин 18,1—28; Мф 26,57—75).¹⁰ При таком сравнении обнаруживается: студент не всегда придерживается библейских текстов, а добавляет некоторые детали от себя. Опираясь на евангелия, он передает во многих деталях не Иоанна или Матфея, т. е. те тексты, которые читаются в великий четверг, а Луку, представленного, впрочем, в двенадцати евангелиях только одним текстом (Лк 23,32—49), не имеющим отношения к истории о святом Петре.¹¹ Предпочтение студентом евангелия от Луки

¹⁰ О составе «Двенадцати Евангелий святых страстей Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа», прочитываемых в великий четверг, см.: Библия. Книги священного писания ветхого и нового завета. Издание Московской патриархии. М., 1989. С. 350—351.

¹¹ Давид Мартин указывает на то, что следующие мотивы рассказа Ивана Великопольского взяты не из прочитываемых в великий четверг двенадцати евангелий (Martin D. W. *Realia and Chekhov's «The Student»* // *Canadian-American Slavic Studies*. Vol. 12. 1978. P. 266—273):

1. слова Петра: «С тобою я готов и в темницу, и на смерть» (307; см.: Лк 22,33);
2. точный текст объявления Иисуса о трехкратном отречении Петра: «Говорю тебе, Петр, не пропоет сегодня петел, то есть петух, как ты трижды отречешься, что не знаешь меня» (307; см.: Лк 22,34);
3. церковнославянское слово «петел» (307; см.: Лк 22,34);

объясняется драматизмом и психологизмом этого текста, его детализацией, более живым и конкретным изложением истории. Студент хочет, по всей очевидности, произвести на женщин впечатление, тронуть их. Поэтому он несколько раз обращается к Василисе и заключает свой пересказ народно-эмоциональной речью, содержащей такие элементы фольклора, как повторения наречий и прилагательных («горько-горько», «тихий-тихий, темный-темный»).

Третий мотив его пересказа явствует из отбора студентом эпизодов из евангелий. В двенадцати евангелиях рассказывается о всех страстях Христа до положения его в гроб. Не эту историю пересказывает студент. Отбирая только отдельные эпизоды из страстей господних, студент рассказывает, по существу, историю об апостоле Петре, и его сюжет не измена, а страдания Петра. Сосредоточиваясь на эмоциях апостола, студент детализирует и расширяет библейский оригинал. В его рассказе страдания Петра превышают даже страдания Христа:

«После вечери Иисус смертельно тосковал в саду и молился, а бедный Петр истомился душой, ослабел, веки у него отяжелели, и он никак не мог побороть сна. Спал» (307).

В соответствующих главах двенадцати евангелий (Ин, 13,31—18,1) эпизод в саду Гефсимании не рассказывается. Синоптики тяжелый час Иисуса в Гефсимании наглядно описывают (Мф 26,37—39; Мк 14,33—36; Лк 22,42—44). Но, между тем как Лука, будучи врачом, даже сообщает, что у страдающего Иисуса пот падал как капли крови (Лк 22, 44),

4. состояние духа Иисуса в Гефсимании: «Иисус смертельно тосковал в саду» (307; см.: Лк 22,43—44);

5. усталость Петра: «бедный Петр истомился душой, ослабел, веки у него отяжелели, и он никак не мог побороть сна» (307);

6. поцелуй Иуды: «Иуда в ту же ночь поцеловал Иисуса и предал его мучителям» (307; см.: Мф 26,49; Мк 14,45—46; Лк 22,47; однако на соответствующем месте у Ионна [Ин 18,4—5] о поцелуе не говорится);

7. биение Христа мучителями до прибытия его к первосвященнику: «Его связанного вели к первосвященнику и били» (307);

8. огонь «среди двора» (308; см.: Лк 22,55);

9. обращение женщины к посторонним, а не прямо к Петру (как Мф 26,69; Ин 18,17): «Одна женщина, увидев его, сказала: „И этот был с Иисусом“» (308; см.: Лк 22,56);

10. слова отречения: «Я не знаю его» (308; см.: Лк 22,57);

11. слова второго узнавания: «И ты из них» (308; см.: Лк 22,58);

12. взгляд Петра на Иисуса: «Петр, взглянув издали на Иисуса, вспомнил слова, которые он сказал ему на вечер...» (308).

студент довольствуется лаконичным упоминанием: «Иисус смертельно тосковал в саду». Страдания же Петра и его тщетная борьба против сна, на которые студент обращает внимание, не упоминаются в евангелиях вообще. Об усталости Петра в евангелиях сообщается только имплицитно: Иисус находит учеников спящими (Мф 26,40; Мк 14,37; Лк 22,45). Логика нарративной селекции деталей у студента такова: Иисус преодолевает страх смерти, но «бедный» Петр не в состоянии преодолеть усталость.

Подобный сдвиг страданий мы наблюдаем и в рассказе о битом Иисусе и замученном Петре:

«Его связанного вели к первосвященнику и били, а Петр, изнеможенный, замученный тоской и тревогой, понимаешь ли, не выпавшийся, предчувствуя, что вот-вот на земле произойдет что-то ужасное, шел вслед... Он страстно, без памяти любил Иисуса, и теперь видел издали, как его били...» (307—308).¹²

Заметим, что о физическом и душевном состоянии Петра во время пребывания его во дворе первосвященника ни в одном из евангелий не говорится ни слова. Весь этот эпизод является свободной амплификацией текста студентом, идентифицирующим себя со святым Петром, занимающим точку зрения апостола, вникающим в его чувства. Отметим особо, что студент чрезвычайно живо и сочувственно входит в физическое состояние Петра («изнеможенный, замученный тоской и тревогой [...] не выпавшийся»). Заметим также, что студент здесь особенно стремится добиться понимания слушателя («понимаешь ли»), особенно старается возбудить в Василисе сочувствие к бедному апостолу.

Великопольский заключает свой пересказ амплифицирующим библейский текст изображением внутреннего состояния Петра. Сначала он цитирует лаконичные слова библии о раскаянии Петра (Мф 26,75: *и ѡишѣдъ вѡнъ плакаса горько*) и наконец живо изображает душевную муку апостола в народной речи при помощи звуковых повторов:

«Вспомнил, очнулся, пошел со двора и горько-горько заплакал. В евангелии сказано: «И исшед вон, плакася горько». Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания...» (308).

¹² Мария Рев констатирует тут парадоксальное положение: «страдает и мучится тот, который смотрит, как бьют другого, а не тот, кого хлещут бичом» (*Rév M. Художественное осмысление действительности в новелле А. П. Чехова «Студент» // Annales Univ. Sc. Budapestiniensis. Sectio Philologica Moderna. Vol. 2. 1971. P. 145*). Однако в дальнейшем из этого верного наблюдения не делается подходящих выводов.

В измученном Петре студент узнает прежде всего самого себя. Не даром поводом всего пересказа были мучающие его холод и голод («мучительно хотелось есть»). Показательно, что студент в этот вечер великой пятницы не говорит о смерти Христа на кресте, а, хронологически отставая от страстей Христовых, наводит речь на события великого четверга и на Петра: «Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр,— сказал студент, протягивая к огню руки» (307).

Не о страданиях Христа думает студент, а о мерзнувшем, изнеможенном, замученном Петре. Не добровольным наследователем Христа видит он себя, а эквивалентом апостола. Не духовная мысль его побуждает, а сходство настоящей холодной и темной ночи с ночью Петра, «холодной», «страшной», «до чрезвычайности унылой», «длинной».

Сходство с Петром для студента так важно, что он подчеркивает его еще раз: «С ними около костра стоял Петр и тоже грелся, как вот я теперь» (307). Слово без этого примера Василиса не могла бы себе представить, как Петр стоял у костра! В своем пересказе страстей Христовых драматизируя страдания апостола Петра, студент, по существу, повествует о страданиях Ивана Великопольского.

Названные мотивы студента (охота к поучению, желание трогать и изображение самого себя) как раз и объясняют, почему он, пожелав вдовам спокойной ночи, удаляется, как только приближаются к костру «работники», голоса которых были слышны от реки. От этих мужчин исходит, как кажется, угроза, подобно тому, как исходила угроза в рассказанной студентом истории о Петре от «работников», находящихся около костра и глядящих на Петра «подозрительно и сурово». Не суровость ли этих мужчин была причиной тому, что Василиса «вздрогнула», когда неузнанный еще студент подходил к костру? Как бы то ни было, студент воспринимает работников как угрозу: «Работники возвращались с реки, и один из них верхом на лошади был уже близко, и свет от костра дрожал на нем» (308).¹³

Студент, кажется, догадывается, что мужчины вряд ли станут слушать его и уже ни в коем случае не заплачут. Его поспешное прощание можно понять как бегство. Великопольский уступает господство над женщинами, осуществленное им как поучающим, трогающим и изобра-

¹³ Сидящая на земле дочь, стоящая в мужском полушубке мать и сидящий верхом мужчина изображают — как было замечено — иерархию власти (*Schiefelbein A. Der Verrat. S. 5*).

жающим самого себя рассказчиком, более могущественным — могущественным, разумеется, не в отношении рассказывания. Поэтому Иван Великопольский сдает свою позицию.

Почему плачет Василиса?

После окончания рассказа студента Василиса, продолжая улыбаться, вдруг всхлипывает, заслоняя рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез. А Лукерья, уже оставившая ложки и устремившая неподвижный взгляд на студента, когда тот говорил о страстной любви Петра к Иисусу и о том, что Петр видел издали, как били Иисуса, продолжает глядеть неподвижно на студента, краснеет и выражение у нее становится «тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль» (308).

Мы не знаем, почему Василиса плачет а Лукерья ощущает боль. Студент же после троекратного мыслительного усилия, в тройном силлогизме, приводящем к более и более отвлеченным умозаключениям, догадывается о побуждениях женщин:

«Теперь студент думал о Василисе: если она заплакала, то, значит, все, происходившее в ту страшную ночь с Петром, имеет к ней какое-то отношение...» (308)

«Студент опять подумал, что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям» (308—309).

«Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра» (309).

Схоластическая форма этого ступенчатого заключения отнюдь не увеличивает убедительности найденных объяснений. Заключение это, может быть, не лишено правды, но оно слишком абстрактно, отвлечено от конкретной действительности жизни вдов, от отдельного, индивидуального случая, чтобы удовлетворить читателя. Впрочем, даже и предпосылки не совсем правильны, не полны. Василиса не только заплакала, но и застыдилась. А Лукерья, которая студента мало интересует, показала не смущение, а едва сдержанную «сильную боль». К этой боли студент относится так же этически безразлично, как и к жалобе живого

существа в природе. Охотясь в великую пятницу, Великопольский повторил согрешение Парцифалья, носившего в этот святой день оружие. На слезы и очевидную боль женщин студент реагирует так же мало сочувственно, как и Парцифаль реагирует на страдание Анфортаса. Пойманному в своем отвлеченном теологическом мышлении Ивану Великопольскому даже в голову не приходит задуматься спросить о причине страдания.

В рассказе не сказано эксплицитно, что действительно волнует вдов. Но некоторыми тематическими и формальными эквивалентностями подсказываются вероятные побуждения матери и дочери. Лукерья, «забитая мужем», в иерархии истории самое низкое лицо, становится эквивалентом Христа, которого его мучители, как видел Петр издали, «били». Василиса же «заплакала», как и Петр после измены «горько-горько заплакал». Подобно тому, как слезы Петра изображаются в маленькой сценке, растягивающей библейский рассказ, слезы Василисы являются объектом нарративной амплификации:

«Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлипнула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез...» (308).

Заслоняет ли Василиса лицо действительно, потому что стыдится своих слез, как полагает студент? Не стыдно ли ей, на самом деле, оттого, что по отношению к дочери она совершила такую же измену, как Петр по отношению к Иисусу?¹⁴ Не предала ли она дочь грубому мужу, бездеятельно наблюдая издали, как тот ее бил? Для «царственной» Василисы, бывалой женщины в мужском полушубке, степенно улыбающейся, студент создал, сам того не подозревая, мучительное познание.

Студент вполне вправе полагать, что «все, происходившее в ту страшную ночь с Петром, имеет к ней какое-то отношение». Но он никак не может понять, в каком конкретном смысле его рассказ имеет отношение к Василисе. Такое познание ему принципиально доступно, потому что эти женщины, по всей очевидности, ему знакомы. Поэтому,

¹⁴ Об эквивалентностях Лукерья = Иисус, Василиса = Петр см. уже: Rayfield D. Chekhov: The Evolution of his Art. London, 1975. P. 154. О предательстве Василисы по отношению к Лукерье см.: Amsenga B. J., Bedaux V. A. A. Personendarstellung in Čechovs Erzählung «Student» // Russische Erzählung. Russian Short Story. Русский рассказ. Ed. R. Grübel. Amsterdam, 1984. S. 310; Schiefelbein A. Der Verrat. S. 5. Критически к истолкованию слез Василисы как признака узнаваемой виновности относится: Wächter Th. Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs. S. 302.

вопреки мнению многих интерпретаторов, следует исходить из того, что атрибуция Лукерьи как *забитой мужем* всплывает в сознании самого студента, рефлектора этой истории, целиком излагаемой с точки зрения персонажа. Итак, студент не только не спрашивает женщин об их побуждениях, о которых он с таким мыслительным усилием догадывается, он даже не пользуется своим знанием о жизненной обстановке обеих вдов. Говоря по существу, он и не очень интересуется тем, что в них происходит. Сосредоточенный на своих потребностях, сделавший поспешные выводы из неприятных ощущений, поставивший на сцену своего рассказа жалость к самому себе, растрогавший женщин и погревшийся у костра, студент довольствуется мнимым успехом и отвлеченной истиной абстрактного заключения, согласно которому Василиса заплакала, «потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра».

Отметим еще раз: это не просто неверно, а ведет мимо конкретной жизненной действительности этих женщин. Василиса, по всей вероятности, заинтересована не столько тем, что происходило в душе Петра, сколько эквивалентом состояния Петра в ее собственной душе. Она взволнована не библейской, а собственной историей, которую, сам того не подозревая, открыл ей студент своим библейским рассказом.

Студент, кажется, не целиком лишен смутного, по крайней мере, представления о том, что происходит в душах вдов. Создав первый из трех силлогизмов, отдаляющийся от костра студент оглядывается. Не проявляется ли в этом оттенок недоумевания, легкий налет, может быть, заботы о женщинах, интереса к людям? Но сделать он уже ничего не может: «Одиноким огонь спокойно мигал в темноте, и возле него уже не было видно людей» (308).

Шагая дальше, студент духовной академии снова создает силлогизм, опять ведущий мимо конкретной действительности.

Подобно тому, как студент, не удовлетворенный в своих физических потребностях, сводил всю историю мира к повтору ужасов, так и теперь, погревшийся у костра и обрадованный успехом своего рассказа, он мыслит связь прошлого и настоящего как непрерывную цепь событий, вытекающих одно из другого. Но не каузальную смежность, связь ранней причины и позднего следствия показала реакция женщин, а эквивалентность, сходство измен, повтор, оправдывающий скорее пессимистический образ круга, чем оптимистический образ цепи.

«Правда и красота», или Не кающийся Петр

Отрадное познание уносит студента еще дальше от людей, поднимает его еще выше их. Движение мысли символически отображается пространственным движением ее носителя. Иван Великопольский переправляется на пароме через реку, поднимается на гору, глядит на свою родную деревню и на запад, «где узкою полосой светилась холодная багровая заря» (309). Во все это время он полон не совсем ясных мыслей об универсальности и вечности «правды и красоты». Находясь высоко над низинами людской жизни, удалившись далеко как от обеих вдов, так и от своих родителей, от сидящей босиком на земле матери и лежащего на печи, кашляющего отца, молодой богослов мыслит абстрактные, ходульные истины, общие места в философском мышлении этого времени, не имеющие никакого отношения к только что пережитому. Неужели «человеческая жизнь там, в саду и во дворе первосвященника» была «направлена» «правдой и красотой», как полагает счастливый студент? Неужели вдовы были растроганы «правдой и красотой», как подразумевает студент, думая о том, что эти принципы «продолжались непрерывно до сего дня, и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» (309)?

Молодым человеком — «ему было только 22 года», добавляет на этом месте рассказчик — овладевает «чувство молодости, здоровья, силы» и — подобно многим молодым чеховским мечтателям и с соответствующим подъемом внутренней речи — он предается «невыразимо сладкому ожиданию счастья, неведомого, таинственного счастья» и жизнь, представшая перед ним в холодных потемках как повтор ужасов, кажется ему теперь «восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (309)¹⁵.

События здесь не произошло, не говоря уже о событии, соответствующем значению великой пятницы. Постигание чужого страдания и

¹⁵ Счастливые видения в чеховских рассказах проблематичного прозрения довольно сходны. См., например, конечное видение любовников в «Даме с собачкой»: «И казалось, что еще немного и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь» (X, 143); изначальное видение Нади в «Невесте»: «Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах, развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека» (X, 202). В финале этого рассказа героине рисуется «жизнь новая, широкая, просторная, [...] еще неясная, полная тайн» (X, 220).

осознание собственной виновности обрисовываются только в слезах и в стыде Василисы. Но прозрение этой второстепенной фигуры остается в статусе чистой возможности, в рамках догадки читателя. О результативности, необратимости и консекутивности этого намеченного события сделать выводы рассказ не позволяет.

Что касается героя, то рассказ изображает не его прозрение, а только смену теоретических позиций, которые следует понимать как его реакции на чередующиеся элементарные физические или психические ощущения.¹⁶ Эгоцентрический, сосредоточенный на своих потребностях молодой человек мыслит в теплый весенний день «порядок и согласие», констатирует при холодном восточном ветре их «нарушение», заключает, голодный и мерзнувший, о вечном повторе ужасов, осознает, погревшись у костра и счастливый от мнимого действия своего рассказа, в истории человечества связь причин и следствий и открывает для себя, стоя на вершине горы, красоту и правду как «главное в человеческой жизни и вообще на земле».

Счастливое чувство возникает, однако, только благодаря неправильному пониманию студентом реакции вдов и вытеснению виденного. Радость обнаруживает в молодом богослове, сначала предавшемся не образцовым для будущего священника мрачным мыслям о вечно повторяющихся ужасах, некий недостаток интереса к конкретному страданию в мире. Таким же образом, как он жалобный звук животного включал в гармоническое звучание, заставлявшее его думать о порядке и согласии, он превращает слезы и очевидную боль, фальсифицируя их суть, в материал отвлеченного умозаключения, дающего ему счастливое чувство. Своим троекратным силлогизмом студент предает «забитую» Лукерью так же, как и Петр предал троекратным отречением битого Иисуса. Таким образом, эквивалентности продолжают в рассказе, образуя не цепь смежного, а повтор сходного: не только в Василисе можно увидеть эквивалент апостола, но и студент становится, рассказывая о страданиях святого Петра, изменником. Однако в отличие от Петра и Василисы он не раскаивающийся изменник, а изменник счастливый.

Конечная эйфория студента не может быть постоянной. Его мнимое постижение не будет необратимым. Дома ждет его конкретная действи-

¹⁶ На роль физиологии при возникновении и развитии идей в мире Чехова указывает А. П. Чудаков, приводя одну из записок из записной книжки автора: «Пошел к тетке, та напоила чаем с бубликами, и анархизм прошел» (Чудаков А. П. Мир Чехова. С. 329).

тельность, и прежде чем он сможет посвятить себя духовным занятиям, исчезнут и представление о единой цепи, и сладкое ожидание таинственного счастья, и видение чудесной и полной смысла жизни.

В начале рассказа «что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку». В этом странном сравнении, происходящем из сознания студента, не трудно узнать предвосхищающего весь рассказ признака восприятия им действительности: молодой богослов не принимает виденного им страдания во внимание. Кроме того, пустая бутылка, этот подчеркиваемый звуковым повтором начальный мотив, указывает на несостоящееся событие. Прозаический предмет становится символом мнимого прозрения студента.

Часть четвертая

АВАНГАРД

ОРНАМЕНТ – ПОЭЗИЯ – МИФ – ПОДСОЗНАНИЕ*

Понятие «орнаментальная проза»¹, не совсем удачное, но общепринятое², предполагает, в обычном употреблении, явление чисто стилистическое. Поэтому как правило к «орнаментализму» относят разнородные стилистические особенности, такие как «сказ» или «звукопись»³, т. е. явления, общим признаком которых является повышенная ощутимость повествовательного текста как такового. Между тем, за этим понятием скрывается не сугубо стилистический, а структурный принцип, проявляющийся как в дискурсе, так и в самой рассказываемой истории. Орнаментализм — явление гораздо более фундаментальное, нежели словесная обработка текста. Оно имеет свои корни в миропонимании и в менталитете символизма и авангарда, т. е. в том мышлении, которое по пра-

* Настоящая работа представляет собой русский вариант статьи: Ornament — Poesie — Mythos — Psyche // Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne: Čechov — Babel' — Zamjatin. Frankfurt a. M. u. a., 1992. S. 15—28.

¹ Систематическое и историческое описание «орнаментальной» прозы см.: Шкловский В. Б. Орнаментальная проза. Андрей Белый // Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929. С. 205—255; Oulanoff H. The Serapion Brothers. Den Haag, 1966. P. 53—71; Carden P. Ornamentalism and Modernism // Russian Modernism. Ed. by G. Gibian and H. W. Tjalsma. Ithaca, 1976. P. 49—64; Browning G. L. Russian Ornamental Prose // Slavic and East European Journal. Vol. 23. 1979. P. 346—352; Левин В. «Неклассические» типы повествования начала XX века в искусстве русского литературного языка // Slavica Hierosolymitana. Т. 6—7. 1981. С. 245—275. Наиболее убедительные описания дают: Кожевникова Н. А. О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971. С. 97—163; *ее же* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35. 1976. С. 81—100; Szilárd L. Орнаментальность/орнаментализм // Russian Literature. Vol. 19. 1986. P. 65—78; Jensen P. A. The Thing as Such: Boris Pil'njak's „Ornamentalism“ // Russian Literature. Vol. 16. 1984. P. 81—100.

² См. альтернативные обозначения, которые, однако, не вошли в обиход: «поэтическая проза» или «чисто-эстетическая проза» (Жирмунский В. Задачи поэтики // Начала. 1921. № 1. С. 51—81), «поэтизированная проза» (Тынянов Ю. Н. «Серрапионовы братья». Альманах I // Книга и революция. 1922. № 6. С. 62—64), «лирическая проза» (Кожевникова Н. А. О типах повествования в советской прозе), «dynamic prose» (Struve G. Soviet Russian Literature 1917—1950. Norman (Okla.), 1951; Oulanoff H. The Serapion Brothers), «неклассическая проза» (Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической [«орнаментальной»] прозой).

³ См.: Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1934. С. 227.

ву следует назвать мифическим.⁴ При этом мы исходим из того, что в орнаментальной прозе модернизма и повествовательный текст, и изображаемый мир подвергаются воздействию поэтических структур, отображающих строй мифического мышления и соответствующих логике подсознательного. Мысль о связи, существующей между орнаментализмом, поэзией, мифом и подсознанием, мысль, соответствующая культурной автомодели эпохи модернизма и проявляющаяся в разных областях культуры, таких как художественная литература, поэтика, философия, психология, далее будет развернута в виде тезисов.⁵

1. Реализм и его научно-эмпирическая модель действительности сказывались в преобладании фиктивно-нарративного принципа с установкой на миметическую вероятность изображаемого мира, психологическое правдоподобие внешних и ментальных действий и событийности сюжета, т. е. дееспособность человека и изменяемость его мира. Модернизм отвергает реалистическую модель из-за ее рационалистической редуцированности.⁶ Критика реализма модернизмом затрагивает два аспекта этой редукции. Если в символизме критикуется отрицание реализмом сверхъестественного, ограничение миропостижения доступным разумному субъекту знанием и пониманием, то авангард старается преодолеть недооценку дорационального, интуитивно-физиологического, стихийной инстинктивности. Как символизм, так и авангард, осуществляя деструкцию реалистического миропонимания, обновляют мифическое мышление. Миф же, в зависимости от направления критики реализма, актуализиру-

⁴ О мифическом мышлении см.: Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Teil 2: Das mythische Denken. Berlin, 1925. 7-ое изд. Darmstadt, 1977; Лотман Ю. М.; Успенский Б. А. Миф — имя — культура // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Том I. Таллинн, 1992. С. 58—75; Мелетинский Э. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 164—169. О проявлениях мифического мышления в литературе см. сб.: Mythos in der slawischen Moderne. Ed. W. Schmid. Wien, 1987. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20). — В использованном здесь понятии мифического совпадают те стадии истории культуры, которые Ян Гебсер различает в своей типологии эпох культуры как «магическую» и «мифическую» (Gebser J. Ursprung und Gegenwart. Stuttgart, 1949—1953, 3-е изд. 1970. 2-ое карманное изд.: München, 1986).

⁵ Под русским модернизмом подразумевается эпоха, охватывающая символизм и авангард — от 1890-х до начала 1930-х годов.

⁶ Обзорение понятийных дихотомий, обозначающих типы реалистического и модернистского текстов после кассирерского противопоставления теоретического и мифического мышления см.: Jensen P. A. Der Text als Teil der Welt. Vsevolod Ivanovs Erzählung «Farbige Winde» // Mythos in der slawischen Moderne. Ed. W. Schmid. Wien 1987. S. 293—325. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20).

ется в двух разных отношениях. Идеалистический символизм воссоздает трансцендентность мифа, соучастие земного в божественном, а довольствующийся земным миром авангард воспринимает в мифе прежде всего архаическое существование первобытного человека, определяемого элементарными физическими потребностями и инстинктами, еще не научившегося отграничивать себя от окружающего мира объектов как сознающий себя субъект. В обоих периодах постреализма возобновление мифа сказывается не столько в предпочитании мифологических сюжетов и героев, сколько в структурном осуществлении мифического мышления.

2. Реализм с его эмпирическим мировоззрением в искусстве сказывался преобладанием фиктивно-повествовательного начала. Модернизм же склонен к обобщению принципов, конститутивных в поэзии, точнее — в словесном искусстве.⁷ В то время как в реализме законы нарративной, событийной прозы распространяются на все жанры, в том числе и на не-нарративную поэзию, в эпоху модернизма, наоборот, конститутивные принципы поэзии распространяются на нарративную прозу.

3. Орнаментальная проза — это не поддающийся исторической фиксации результат воздействия поэтических начал на нарративно-прозаический текст. В принципе, можно найти отпечатки поэтической обработки нарративных текстов во все периоды истории литературы, но поэтизация повествования значительно усиливается в те периоды, когда преобладают поэтическое начало и в его основе лежащее мифическое мышление.

4. Орнаментализацию прозы как явление словесного искусства следует категориально отличать от сказа, другого распространенного в модернизме отклонения от нейтрального повествовательного текста с установкой на референтность. Под сказом целесообразно понимать речь четко

⁷ О символистском (Потебня, Белый) и формалистском (Шкловский) понятиях словесного искусства см.: Hansen-Löve A. A. Der russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978. S. 45—49; *его же*. Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 10. 1982. S. 197—252; *его же*. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Ed. W. Schmid und W.-D. Stempel. Wien, 1983. S. 291—360. Теоретики символизма рассматривали поэтическое, языковое мышление как остаток архаического, первобытного мирозерцания, возобновляемого ремифизацией поэзии.

отделенного от автора личного рассказчика, который характеризуется ограниченным умственным и языковым горизонтом. От других видов повествовательной речи так понимаемый сказ отличается такими признаками, как спонтанность, устность, разговорность, диалогичность. Сказ снижает референтность повествования «гипертрофией характерности» и преобладанием косвенных, индексикальных знаков над прямыми, референтными, а орнаментальная проза, напротив, отличается «гипертрофией литературности»⁸, обращая внимание на само выражение, на слово-вещь, которая не указывает уже ни на какую повествовательную инстанцию.

5. Благодаря своей поэтичности орнаментальная проза предстает как структурный образ мифа. Идея об изоморфности поэтического и мифического мышлений, из которой мы здесь исходим, нуждается, однако, в некоторой оговорке. Теоретики модернизма (Потебня, Белый), были убеждены в генетическом и, прежде всего, типологическом родстве поэзии и мифа, и в то же время отдавали себе отчет в принципиальном различии обеих сфер мышления. На это различие указывает А. Потебня, называя *мифическим* такой способ мышления, в котором «образ считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений о свойствах означаемого», а *поэтическим* — такое мышление, где «образ рассматривается лишь как субъективное средство для перехода к значению и ни для каких дальнейших заключений не служит»⁹. Эта категориальная оппозиция систематически снимается в период авангарда, ключевой семантической фигурой которого становится развернутая метафора, т. е. образ, понимаемый в буквальном смысле и рассматриваемый как «объективный» в смысле Потебни. И другие характерные приемы авангарда, такие как, например, паронимия и иконизация, в которых можно обнаружить изоморфность поэтического и мифического мышлений, понимаются в этот период как основополагающие для поэзии. Из такой автомодели модернизма мы

⁸ О той и другой разновидности «гипертрофии» см.: *Кожевникова Н. А.* О типах повествования в советской прозе. См. там же (с. 115—117) и об интерференциях сказа и орнаментальной прозы в русской литературе 1920-х гг. О принципиальном различии между сказом и орнаментальной прозой см. также: *Левин В.* «Неклассические» типы повествования начала XX века в искусстве русского литературного языка.

⁹ *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности // Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 287.

исходим, предполагая изоморфность поэтического и мифического мышления.

6. Основным признаком, объединяющим орнаментальную прозу и мифическое мышление, является тенденция к нарушению закона не-мотивированности, арбитrarности знака. Слово, рассматриваемое в реалистическом мире как чисто условный символ, в мире мифического мышления становится иконическим знаком, материальным образом своего значения. Принципиальная иконичность, которую проза приобретает в наследство от трансформирующей ее поэзии, соответствует магическому началу слова в мифе. В мифическом языке между словом-именем и вещью нет никакой условности, нет даже отношения репрезентации. За неимением идеи условности отсутствует и представление о знаковости вообще. Имя — это не знак, обозначающий вещь или указывающий на нее, имя совпадает с вещью. Мифическому мышлению совершенно чужды, как заметил уже Эрнст Кассирер, «разделение идеального и реального», «различение между миром непосредственного бытия и миром опосредствующего значения», «противоположность „образа“ и „вещи“»: «Где мы видим отношение „репрезентации“, там существует для мифа [...] отношение реальной *идентичности*»¹⁰. Орнаментальная проза реализует мифическое отождествление слова и вещи как в иконичности повествовательного текста, так и в сюжетном разворачивании речевых фигур, таких как сравнение и метафора.¹¹

7. *Повторяемости* мифического мира в орнаментальной прозе соответствует повтор формальных (прежде всего звуковых) и тематических мо-

¹⁰ Cassirer E. Das mythische Denken. S. 51.

¹¹ Досемиотическую неразличаемость знака и денотата в архаическом «чувственном мышлении» наблюдает Сергей Эйзенштейн в истории орнамента. В неопубликованных рукописях он отмечает, что в «самой ранней стадии орнамента изображительность отсутствует вовсе. На месте изображения — просто сам предмет, как таковой: на нитку натянуты когти медведей, или зубы океанских рыб, просверленные раковины, засушенные ягоды или скорлупа» (цит. по: Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 148). Вообще, в теории Эйзенштейна, разделяющей эволюцию сознания и искусства на три стадии (соответствующие эпохам культуры в типологии Гегсера), имплицитно содержится теория орнаментализма. Третья стадия эволюции характеризуется тоской по утрачному единству «прогрессивного», логического мышления, обеспечивающего содержание, и «регрессивного», чувственного мышления, связанного со строением формы (см.: Kim H.-S. Verfahren und Intention des Kombinatorischen in B. A. Pil'njaks Erzählung «Ivan da Mar'ja». München, 1989. S. 15—17).

тивов. Между тем как повтор целых мотивов, звуковых или тематических, образует цепь *лейтмотивов*, повтор отдельных признаков создает *эквивалентность*.¹² Лейтмотивность и эквивалентность подчиняют себе как языковую синтагму повествовательного дискурса, так и тематическую синтагму рассказываемой истории. В плане дискурса они производят ритмизацию и звуковые повторы, а на причинно-временную последовательность истории они налагают сеть вне-причинных и вне-временных сцеплений.¹³ Там, где уже нет рассказываемой истории, как это бывает в чисто орнаментальной прозе («Симфонии» Белого), итеративные приемы предстают как единственные факторы, обуславливающие связанность текста.¹⁴

8. Лейтмотивность и эквивалентность имелись уже и в прозе реализма, в значительной мере способствуя смыслопорождению также в классическом сюжетном типе повествования. Орнаментальная проза отличается от реалистической не просто более частым употреблением приемов повтора, а, прежде всего, более глубоким внедрением в текст соответствующих приемов, прорастающих как через историю, так и через дискурс.¹⁵ Если в прозе реализма лейтмотивность и эквивалентность появ-

¹² Отсюда вытекает определенное оправдание понятия «орнаментализм». Конститутивным для орнамента является повтор тех или иных образных мотивов, стилизованных деталей образного целого. Орнамент восходит к периоду палеолита, когда пещерный человек на фетишах и тотемах, имевших для него магическое значение, вырезал анимистические или техноморфные рисунки (см.: Hamlin A. D. F. A History of Ornament. 2 Volumes. New York, 1973. Vol. 2. Part 3. P. 20—22).

¹³ О понятии вне-причинной и вне-временной связи см. статью «Эквивалентность в повествовательной прозе»

¹⁴ «При достаточно разработанном сюжете лейтмотивы существуют как бы параллельно ему, при ослабленном сюжете лейтмотивность заменяет сюжет, компенсирует его отсутствие» (Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической [«орнаментальной»] прозой. С. 57). К этому, однако, следует добавить, что приемы повтора, к которым относятся не только лейтмотивы, но также и все виды формальной и тематической эквивалентности (см. выше отрывок «Временная и вневременная связь мотивов»), не просто существуют «параллельно» сюжету, а, помимо того, подчеркивают, выявляют или модулируют конститутивные для сюжета временные связи.

¹⁵ Н. А. Кожевникова указывает на то, что принцип лейтмотивности (следует добавить — и эквивалентности) был «подготовлен» уже в классической прозе (Толстого, Достоевского) и был как общий принцип организации повествования применен «в некоторых бессюжетных рассказах Чехова». «То, что в классической литературе использовалось как частный прием, в орнаментальной прозе стало конструктивным принципом» (Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической [«орна-

ляются, как правило, только в тематических мотивах, то орнаментальная проза тяготеет к отражению сюжетных соотношений в дискурсе, т. е. к передаче упорядоченностей рассказываемой истории семантическими, лексическими и формальными упорядоченностями дискурса.

9. Иконичность приводит к принципиальной *соразмерности, соответственности* между порядком дискурса и порядком рассказываемой истории. Поэтому для орнаментальной прозы действителен закон о презумпции тематичности всех формальных связей, т. е. каждая *формальная* эквивалентность подсказывает аналогичную или контрастную *тематическую* эквивалентность. Каждый формальный порядок в плане дискурса должен быть соотносим с тематическим порядком в плане изображаемого мира. Основной фигурой становится паронимия, т. е. звуковой повтор, устанавливающий окказиональную смысловую связь между словами, которые не имеют ни генетической, ни семантической связи. В паронимии четко проявляется установленный Кассирером закон мифического мышления, согласно которому «всякое заметное сходство» является «непосредственным выражением идентичности *существа*»¹⁶.

10. Тенденция к иконичности, мало того, к овеществлению всех знаков приводит, в конечном счете, к смягчению тех резких границ, которые в реализме отграничивают слова от вещей, повествовательный текст от самой рассказываемой истории. Орнаментальная проза создает переходы между этими планами, выравнивая оппозицию между выражением и содержанием, внешним и внутренним, периферийным и существенным, превращая чисто звуковые мотивы в тематические элементы или же развертывая словесные фигуры в сюжетные формулы.

11. Орнаментализация прозы неизбежно приводит к ослаблению ее сюжетности. Рассказываемая история может растворяться в отдельных мотивных кусках, связь которых дана уже не в нарративно-синтагматическом плане, а только в плане поэтической парадигмы, по принципу сходства и контраста.

ментальной»] прозой. С. 57). Против такой историографии итеративных приемов следует возразить, что употребление приемов повтора восходит уже к прозе Пушкина, где оно занимает центральное место (см. выше статью «Проза и поэзия в „Повестях Белкина“»).

¹⁶ Cassirer E. Das mythische Denken. S. 87.

12. Наивысшей тематической сложности орнаментальная проза достигает не в полном разрушении ее нарративной основы, а там, где парадигматизация наталкивается на сопротивление со стороны сюжета. Интерференция словесного и повествовательного искусств приводит к увеличению смыслового потенциала. Если сеть поэтических приемов налагается на нарративный субстрат, смысловые возможности значительно увеличиваются за счет взаимоотношений полусфер поэзии и прозы. С одной стороны, поэтические сцепления выявляют в ситуациях, персонажах и действиях новые аспекты, с другой, архаическое языковое мышление, входящее в нарративную структуру, подвергается перспективизации и психологизации. Ассоциативное умножение нарративных смыслов и нарративное использование словесного искусства предоставляют сложные возможности изображения человека и его внутреннего мира. Такие возможности косвенного изображения осуществляются, прежде всего, прозой модернизма, пользующейся смещением поэтической и прозаической полярностей в целях создания сложного, одновременно архаического и современного образа человека.

13. Наглядные примеры такой сложной интерференции поэтической и нарративной связанностей можно найти *до* периода символистской гипертрофии поэтичности — в прозе Чехова, а *после* — у Бабеля и Замятина. Эти писатели создали гибридную прозу, в которой, смешиваясь, сосуществуют событийные и орнаментальные структуры, т. е. прозу, подвергающую несобытийный мир мифа и его внеперспективное и внепсихологическое мировосприятие воздействию нарративной сюжетности, перспективизации и психологической мотивировки.

14. Гибридная, событийно-орнаментальная проза нередко пользуется установленной и утверждаемой модернизмом изоморфностью мифопоэтического мышления и логики подсознательного или — по определению З. Фрейда — бессознательного. По теории Фрейда, скрытое бессознательное выражается в сновидениях. В «работе сна» (*Traumarbeit*), переводящей скрытое, бессознательное содержание сновидения в его явное выражение, Фрейд различает три приема: 1) «сгущение» (*Verdichtung*), т. е. отбор и спаивание скрытых элементов, 2) «передвигание» (*Verschiebung*), т. е. замену скрытого содержания тем или иным намеком или же перемещением психического акцента от важного элемента на неважный, 3) символический «перевод» (*Umsetzung*) мыслей в зри-

тельные образы.¹⁷ Это техники, в которых участвуют такие приемы словесного искусства, как овеществление слова и установление предметных связей при помощи связей звуковых.¹⁸ Фрейд обнаруживает их также в работе остроумия (теория которого восходит к теории сновидения)¹⁹ и в симптомах невроза²⁰, и также, хотя мимоходом, в художественном творчестве.²¹

15. Способ выражения, употребляемый в «работе сна», носит, по Фрейду, характер архаический, регрессивный²², возвращая нас обратно в доисторический период, как в онтогенетическом смысле, так и филогенетическом, т. е., с одной стороны, в «индивидуальное детство» («поскольку каждый индивид в своем детстве повторяет в сокращенном виде все развитие человечества»²³), а, с другой, в детство человечества. Таким образом, Фрейд делает вывод, что «бессознательное души есть инфантильное»²⁴. Эта мысль, характерная для всей эпохи и имевшая в

¹⁷ См.: Freud S. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse [1916—1917] // Freud S. Studienausgabe. Bd. I. 11. Aufl. Frankfurt a. M., 1989. S. 179—182.

¹⁸ Об изотопии формальных и тематических ассоциаций ср. такие высказывания, как «...в бессознательном связующие пути, исходящие от слова, трактуются одинаково с вещественными связями» — «Особенно поразительна и характерна для работы сна замена внутренних ассоциаций (сходство, причинная связь и т. д.) так называемыми внешними (одновременность, смежность в пространстве, созвучность)» (Freud S. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten [1905] // Freud S. Studienausgabe. Bd. IV. 7. Aufl. Frankfurt a. M., 1989. S. 165, 161. Русский перевод: Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб.; М., 1997. С. 179, 174).

¹⁹ См.: Freud S. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Abschnitt IV: Die Beziehung des Witzes zum Traum und zum Unbewußten.

²⁰ Freud S. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. S. 350—366 («Die Wege der Symptombildung»).

²¹ О соответствиях между формалистской теорией комического и фрейдистской теорией остроумия см.: Hansen-Löve A. A. Der russische Formalismus. S. 161—163. См. также попытку на основе категорий Фрейда «невроз» и «психоз» построить психопоэтическую типологию русского модернизма: Hansen-Löve A. A. Psychopoetische Typologie der russischen Moderne // Psychopoetik. Ed. A. A. Hansen-Löve. Wien, 1992. S. 195—288 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 31).

²² Способ выражения, действующий в сновидении, «прибегает к состояниям нашего интеллектуального развития, давно преодолевшимся нами, к образному языку, символам, может быть, к условиям, существовавшим до развития нашего мыслительного языка [*Denksprache*]» (Freud S. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. S. 204).

²³ Там же.

²⁴ Там же. S. 214.

свое время большое влияние, моделируется структурой орнаментальной прозы. Рассматривая первобытное мышление и бессознательное как родственные, изоморфные способы мирозерцания, орнаментальная проза тяготеет к изображению существования в архаическом и подсознательном состоянии, мало того — имеет склонность к тематизации онтогенезиса души, пробуждения детского сознания (ср. А. Белый: «Котик Летаев», Б. Пастернак: «Детство Люверс»).

16. Мифическое мышление сказывается и на строе изображаемого в орнаментальной прозе мира. Орнаментализм естественным образом тяготеет к созданию такого мира, в котором господствует архаический циклично-парадигматический порядок.²⁵ Персонажи орнаментальной прозы часто являются не автономными субъектами, действия которых способствуют изменению данной ситуации, как это имеет место в реализме. Наоборот, они нередко имитируют и повторяют мифические образцы, отождествляясь с их актантами. Модернизм вообще склонен ставить автаркность и результативность действия человека под вопрос, отсылая читателя к мифическим архетипам.

17. Мифическая повторяемость отрицает, конечно, сюжетность рассказываемого. Событийный характер рассказываемого часто так ослаблен, что действия, образующие, казалось бы, результативный сюжет, оказываются нередко частями мифического цикла.

18. Повествующие инстанции также, как правило, вовлечены в мифопоэтический мир. Но эти инстанции в общем диссоциированы от героев в гораздо меньшей степени, чем в реалистической наррации, и нередко орнаментальный дискурс, обладающий только слабыми чертами стилистической характерности, создает такой абстрактный облик говорящего,

²⁵ Лена Силард подчеркивает, что орнаменталистам авангардного склада не было свойственно иерархизирующее представление о мире, характерное для А. Белого, и что они тяготели, скорее, к «моделированию картины мира, обернувшегося вихрем стихийных, хаотических, неуправляемых сил» (*Szilárd, L.* Орнаментальность/орнаментализм // *Russian Literature*. Vol. 19. 1986. P. 74). К этому следует, однако, добавить, что хаотическим, анархическим мир Замятина (на произведения которого Силард ссылается) кажется только с точки зрения нового времени с его представлением об автономном, автаркном, дееспособном индивиде. В заключающей статье настоящего сборника будет показано, что воспринимаемое реалистом как нарушение миропорядка убийство незащитной девушки, в присущем героине архаично-мифическом восприятии предстает как требуемая жертва, не нарушающая, а подтверждающая миропорядок.

что о рассказчике, преломляющем излагаемое в своей собственной точке зрения, не может быть и речи. В этом случае говорить об изложении с точки зрения персонажа не целесообразно, потому что персональная техника повествования предполагает принципиальное присутствие фиктивной авторской инстанции, т. е. рассказчика. При отсутствии характерности (т. е. индексикальных знаков, указывающих на личностный характер) как в плане дискурса, так и в плане истории повествование предстает как *аперспективное*.

19. Орнаментальная проза предполагает у читателя восприятие, которое соответствует «равномерному, не принимающему решения вниманию» (*gleichschwebende Aufmerksamkeit*), требуемому Фрейдом от аналитика бессознательного.²⁶ Такое «равномерное» внимание аналитика, в свою очередь, является соответствием «основного правила психоанализа», заключающегося в том, чтобы пациент «без предварительной критики и отбора рассказал все, что ему в голову приходит». Пациент должен «ассоциировать свободно», аналитик же — «внимать равномерно, не решая». Этот модус восприятия подразумевает, как явствует из одного из ранних трудов Фрейда²⁷, во-первых, отказ от торопящегося с отбором и оценкой восприятия, во-вторых, равномерное внимание ко всем элементам в речи пациента. Аналитик должен, освобождаясь от каких бы то ни было толкований и смысловых проектов пациента, воспринимать его речь в целом, придавая всем частям, существенным и маловажным, содержательным и формальным, одинаковую значимость. Для аналитика все одинаково значительно и показательно. Скрытое бессознательное выражается не в меньшей мере в том, что пациент считает второстепенным или лишь формальным, нежели в том, что самому пациенту кажется важным.

20. Если исходить из сравнения орнаментального текста с невротическим характером, а скрытого смысла — с вытесняемым бессознатель-

²⁶ Freud S. Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung [1912] // Freud S. Studienausgabe. Ergänzungsband. 3. Aufl. Frankfurt a. M., 1989. S. 171—172. Об аналогиях между читательским и психоаналитическим вниманием см.: Hansen-Löve A. A. Der russische Formalismus. S. 21—22; Wächter Th. Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs. Frankfurt a. M. u. a., 1992. S. 39—40.

²⁷ «Пока что мы оставляем наше суждение нерешенным, принимая все наблюдаемое с одинаковым вниманием» (Freud S. Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben [«Der kleine Hans»] [1909] // Freud S. Studienausgabe. Bd. VIII. 9. Aufl. Frankfurt a. M., 1989. S. 26).

ным, то можно сделать несколько выводов для аналитика орнаментального текста. Аналитик, разумеется, в качестве толкователя, а не просто читателя, должен соблюдать дистанцию по отношению к тексту, внимать ему беспристрастно, проявлять сдержанность по отношению ко всем предлагаемым смысловым проектам, устоять перед требованиями торопящейся идентификации. Толкователь должен искать смысл текста не только в тематическом, но и признавать смысловую силу за формальной фактурой текста, которая служит оператором, модулирующим заданные тематические значения и выявляющим новые смысловые сцепления, служит носителем «гештальткачеств» и иконическим выражением. Аналитiku не обязательно спускаться в темные смысловые глубины и не обязательно подниматься на символические высоты. В самом тексте, в его выражениях и образах, в его повторах и эквивалентностях сказано все. К нему следует только прислушиваться с «равномерным, не принимающего решения вниманием». Орнаментальный текст — это чистая поверхность. Его смысл кроется в соотношениях тематических и формальных мотивов.

ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ И СОБЫТИЙНОСТЬ В РАССКАЗЕ И. Э. БАБЕЛЯ «ПЕРЕХОД ЧЕРЕЗ ЗБРУЧ»*

Бессюжетность Бабеля

Никаких рассуждений. — Тщательн[ый] выбор слов. [...] Очень просто, *фактическое изложение*, без излишних описаний.¹

...не объясняйте! Пожалуйста, не надо никаких объяснений — покажите, а там читатель сам разберется!²

Нарративная связанность рассказов Исаака Бабеля не раз ставилась под вопрос. Не кто иной, как их автор сам первым высказал сомнение насчет внутренней связанности своих произведений: «Чем держатся мои вещи? Каким цементом? Они же должны рассыпаться при первом толчке». На этот вопрос, не раз произносимый в раздражении, как сообщает К. Паустовский, Бабель сам себе отвечал, что его вещи держатся только стилем. Но тут же добавлял, смеясь: «Кто поверит, что рассказ может жить одним стилем, без содержания, без сюжета, без интриги? Дикая чепуха»³. Этот второй вопрос к самому себе, конечно, не аннулирует вышецитированного ответа, наоборот, только подкрепляет его. Во-

* Настоящая работа представляет собой дополненный русский вариант статьи «Das nicht erzählte Ereignis in Isaak Babel's „Übergang über den Zbruch“», опубликованной в моей книге: Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin. Frankfurt a. M. u. a. 1992. S. 135—154. Русский вариант был впервые напечатан в сборнике: Концепция и смысл: Сборник статей в честь 60-летия профессора В. М. Марковича. Под ред. А. Б. Муратова и П. Е. Бухаркина. СПб., 1996. С. 314—331.

¹ Бабель И. Э. Из планов и набросков к «Конармии» // Литературное наследство. Т. 74. М., 1965. С. 490, 493.

² Цит. по: Фурманов Д. А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1960—1961. Т. 4. С. 343. См. также сообщение: Куванова Л. К. Фурманов и Бабель // Литературное наследство. Т. 74. М., 1965. С. 507.

³ Паустовский К. Г. Несколько слов о Бабеле // Паустовский К. Г. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1970. С. 158.

преки здравому смыслу традиционных представлений о нарративном единстве, Бабель вполне серьезно утверждает, что внутренняя связанность его вещей основывается только на стиле. Тем самым он приписывает своей прозе такой тип когерентности, который является конститутивным в словесном искусстве, т. е. в поэтической, «орнаментальной» прозе.

Исследователями полностью подтверждалась эта самохарактеристика автора. Не раз было указано на разложение традиционного сюжета у Бабеля, и многие исследователи исходят из того, что единство его рассказов обеспечивается уже не неким единым действием, основывается уже не на временно-причинной последовательности мотивов, а на таких, по существу, поэтических приемах, как контраст или сходство, т. е. на конститутивном в словесном искусстве отношении эквивалентности.

Уже Н. Степанов констатировал, что «фабула у Бабеля развивается не по событийной наметке происшествий, а по скрытым „внутри“ рассказа ассоциациям», что «смысл-фабула рождается из столкновения слов»⁴.

М. Дрозда писал об «анти-повествовательных» прозаических вещах в бабелевской «Конармии», отличающихся «фрагментарностью» и «несвязанностью». Но, заставляя эпизоды и мотивы скрещиваться, пересекаться и мешать друг другу, Бабель создает, подчеркивает Дрозда, одно целое, которое само по себе больше, чем обычная эпическая сумма эпизодов. Внутренний строй отдельного рассказа повторяет структуру целого цикла. Цельность рассказа и цельность цикла даны не «сюжетными связями» (*souvislosti dějové*), а «связями конфронтационными» (*souvislosti konfrontační*). При помощи метода конфронтации, приходящего на смену эпической последовательности, Бабель стремится, по мнению Дрозды, к «обнажению точек зрения». К такой цели приводят не «непрерывность» и «синтетичность» действия, а его «прерывность» и «рассеяние эпизодов»⁵. В итоге Дрозда подразумевает, что в повествовании Бабеля поэтический принцип сопоставления одерживает верх над нарративным законом временной и причинной последовательности.

На поэтическую организацию прозы Бабеля указывает и М. Иованович. В революционную эпоху, когда новелла больше не могла быть

⁴ Степанов Н. Новелла Бабеля // И. Э. Бабель: Статьи и материалы. Л., 1928. С. 33.

⁵ Drozda M. Babel, Leonov, Solženicyn. Praha, 1966. S. 35—41.

«бесфабульной» в стиле Чехова, Бабель предстал, пишет Иованович, как новатор. Не оспаривая присутствие фабулы в действительности, он показал, что фабула может быть непервичной; ее структуру он разложил средствами стиля и композиции.⁶

Особое значение для вопроса о нарративной связанности в рассказах Бабеля имеют три работы Яна ван дер Энга. В одной из своих ранних статей автор констатирует, что у Бабеля почти нет действия в собственном смысле этого слова и что читатель почти не найдет такие традиционные части фабулы, как завязка, интрига и развязка. Действенность бабелевского повествования, по ван дер Энгу, основывается прежде всего на конфигурации описательных частей и на контрасте или параллелизме их эмоционального содержания. Этим же подчеркивается художественная доминантность тех приемов, которые обуславливают когерентность произведения словесного искусства.⁷

В более поздней работе ван дер Энг показывает, как события и факты, образующие на «поверхности текста» пеструю мозаику, сочетаются в «глубинной структуре» в значимое единство. При этом «образность» (*imagery*) выявляется ван дер Энгом в качестве того приема, который способствует как разнообразию тематического развития на поверхности текста, так и сочетанию контрастных, несовместимых мотивов в значимую цепь в глубинном плане ассоциаций. В образности же выражается рассказчик, в эмоциях и гуманной позиции которого образы, контрастирующие друг с другом, имеют точку схождения. Таким образом, повествованию не приписывается сюжетная линия, а подчеркивается статический словесный мир, в котором все разнообразные виды сводятся в неизменную смысловую позицию центрального субъекта.⁸

В третьей статье ван дер Энг показывает, что в «Замостье», рассказе, распадающемся на несколько относительно самостоятельных эпизодов, слабо связанных сюжетно, «эпратическая» тема и «капризная» последовательность эпизодов подвергаются семантическому объединению

⁶ Jovanović M. Umetnost Isaka Babelja. Beograd, 1975. S. 289.

⁷ Van der Eng J. La description poétique chez Babel // Dutch Contributions to the Fifth International Congress of Slavists Sofia 1963. Den Haag, 1963. P. 79—92.

⁸ Van der Eng J. The Imagery of «Red Cavalry» // We and They. National Identity as a Theme in Slavic Cultures. Donum Stiefanum. Ed. by K. Heltberg et al. Copenhagen, 1984. P. 166—179.

при помощи контрастов и аналогий.⁹ И это обстоятельство также свидетельствует о преимуществе вневременных связей, т. е. контрастов и аналогий, над временной и каузальной последовательностью. И с этой точки зрения бабелевский рассказ сближается с пространственной картиной статической, поэтической ситуации.¹⁰

То, что проза Бабеля отличается бессюжетностью и ассоциативно-поэтической организацией, возмещающей недостающую нарративность, — это, кажется, факт неоспоримый, но тем не менее нуждающийся в уточнении и в некоторых оговорках. Не только в том смысле, что разложение традиционной истории обнаруживается здесь лишь как общая тенденция, осуществляющаяся не во всех произведениях с одинаковой радикальностью. (Даже в «Конармии», где сюжетная когерентность

⁹ Van der Eng J. Babel's Short Story «Zamost'e» // Signs of Friendship. To Honour A. G. F. van Holk. Ed. by J. van Baak. Amsterdam, 1984. P. 419—430.

¹⁰ П. Карден подчеркивает, что рассказы Бабеля требуют от читателя большой чувствительности, основывающейся на богатом опыте в лирической поэзии, внимания к деталям и восприимчивости к лирической экономии выражения (Carden P. Ornamentalism and Modernism // Russian Modernism. Culture and Avant-Garde. 1900—1930. Ed. by G. Gibian and H. W. Tjalsma. Ithaca; London, 1976. P. 46—47). Кроме того, она отмечает, что словесное искусство Бабеля стремится к «пространственной форме» — в смысле *spatial form* Дж. Франка (Frank J. Spatial Form in Modern Literature // The Widening Gyre. New Brunswick, 1963. P. 3—60), к характерной для живописи внезапной действенности. Средством, при помощи которого в рассказе Бабеля объединяются разнообразные нарративные фрагменты, Карден считает точку зрения рассказчика. Это следует, пожалуй, понимать и в том смысле, что конститутивная в наррации последовательность мотивов заменяется в прозе Бабеля поэтическими приемами вне-каузальной, ассоциативной сочетаемости. На поэтическую организацию фрагментарной структуры, мотивированной субъективной точкой зрения рассказчика, и на близость такой ассоциативной фактуры к поэзии указывает К. Лаплой (Luplow C. Isaac Babel's Red Cavalry. Ann Arbor, 1982. P. 99—109); Р. Лахманн пишет о том, что на «нарративную линейность» текста у Бабеля «налагается» «комбинаторика семантических соответствий» (Lachmann R. Notizen zu Isaak Babels «Perechod čerez Zbruč» // Возьми на радость. To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier. Ed. B. J. Amsenga, J. Pama, W. G. Weststeijn. Amsterdam, 1980. P. 183—192). О поэтических чертах прозы Бабеля см. также: Grøngaard R. An Investigation of Composition and Theme in Isaak Babel's Literary Cycle «Konarmija». Aarhus, 1979. P. 29—32; Sicher E. Style and Structure in the Prose of Isaak Babel'. Columbus (Ohio), 1986. P. 26—38; о поэтических чертах в драматургии Бабеля см.: Гуковский Г. А. «Закат» // И. Э. Бабель: Статьи и материалы. Л., 1928. С. 71—99. — В книге М. Схрёра рассказы «Конармии» рассматриваются с точки зрения эйзенштейновского понятия монтажа (Schreurs M. Procedures of Montage in Isaak Babel's «Red Cavalry». Amsterdam, 1989).

рассказов ослаблена больше всего, находятся, как показывает обзор типов нарративной структуры, предпринятый К. Лапlou, вполне традиционно построенные рассказы, более того, только немногие из рассказов осуществляют радикально новую повествовательную поэтику.¹¹⁾

В коррекции нуждается прежде всего отождествление орнаментализма с бессюжетностью. В том, что Бабель принадлежал к орнаментальному направлению, сомнения нет. Но в то же время он продолжал традицию русской новеллы, мало того, на фоне исчезающих прозаических жанров он воскресил краткую нарративную форму, сжимая ее до небывалого прежде миниатюрного размера.¹² Новелла же живет — если принимать одно из бытующих ее определений — за счет истории, рассказываемого события. Поэтому новаторство Бабеля-новеллиста не следует искать исключительно в сжатии орнаментального текста, в парадоксальном сопряжении орнаментального богатства ассоциаций и лаконизма, но также и в особом рода изложении рассказываемой истории. Таким образом, в настоящей работе выдвигается тезис о том, что Бабель даже в тех вещах, которые максимально отдаляются от традиционной сюжетной прозы, осуществляя, казалось бы, ассоциативный дескриптивизм, может изображать событие. Правда, событие не просто рассказывается, и это обстоятельство придает рассказам видимость бессюжетности: событие лишь намечено в тексте в нескольких пунктирных штрихах. Из событийного материала, который лежит в основе рассказываемой истории, отобраны только некоторые моменты. В тексте эксплицированы лишь фрагменты положения и действий, которые читатель должен объединить в связную историю. Он может сделать это, активизируя неотобранные моменты подразумеваемого событийного материала. Реконструирующий историю читатель может ориентироваться по признакам и указателям в тексте. У Бабеля такими указателями выступают описания, которые нефункционально, как кажется, разбухая, занимают большую часть рассказов, также образы, метафоры и сравнения, которыми изобилует бабелевский текст, а также сновидения, т. е. свернутые в крайне показательные микросцены действия подсознания, и, не в последнюю очередь, формальные и тематические эквивалентности.

¹¹ Luplow C. Isaac Babel's Red Cavalry. P. 99—110.

¹² См.: Степанов Н. Новелла Бабеля. С. 13—14.

То, как Бабель изображает событие, мы рассмотрим на примере первого рассказа «Конармии». «Переход через Збруч» относится к ряду рассказов, которые были охарактеризованы восходящим к Дж. Джойсу понятием «эпифания».¹³ Однако в этих новеллах событием является не столько внезапное появление неких обстоятельств или обнажение сути персонажей и фактов, сколько их осознание читателем, т. е. *cognitio*. Ментальное событие осознания чего-то до сих пор неосознанного лежало уже в основе рассказываемой истории в ряде рассказов А. П. Чехова, где оно принимало характер «прозрения». Мало того, *cognitio* имела уже в романах Л. Толстого и Достоевского, где она представляла скорее в виде «озарения». Однако, если осознание осуществляется у Толстого, Достоевского и Чехова постепенно, ступенями, то у Бабеля оно происходит неожиданно. Правда, нередко такое осознание оказывается не новым познанием, а скорее сознательным принятием фактов, бессознательно осознанных, но вытесняемых, не допускаемых ясным сознанием яви.

Иногда осознание заключает рассказ, бросая совсем новый свет на предыдущие части и объединяя эпизоды, нанизанные до сих пор бессюжетно, в историю. Такое ментальное событие, ретроспективно организуя историю, имеется, например, в новелле «Гюи де Мопассан». Рассказчик читает биографию обожаемого им писателя. Эпифания ужасных обстоятельств последних дней Мопассана приводит рассказчика к осознанию:

«Я дочитал книгу до конца и встал с постели. Туман подошел к окну и вскрыл вселенную. Сердце мое сжалось. Предвестие истины коснулось меня».¹⁴

¹³ См.: Poggioli R. Isaak Babel in Retrospect // The Phoenix and the Spider: A Book of Essays about Some Russian Writers and their View of the Self. Cambridge (Mass.), 1957. P. 236; Trilling L. Introduction // Babel' I. The Collected Stories. Cleveland, New York, 1961. P. 9—37; Terras V. Line and Color: The Structure of I. Babel's Short Stories in «Red Cavalry» // Studies in Short Fiction. Vol. 3. 1966. No. 2. P. 141—156; Lee A. Epiphany in Babel's «Red Cavalry» // Russian Literature Triquarterly. No. 2. 1972. P. 249—260; Luplow C. Isaac Babel's Red Cavalry. P. 109—110.

¹⁴ Все цитаты из произведений Бабеля приводятся по изданию, основывающемуся на текстах ранних публикаций, т. е. без более поздних авторских правок и цензурных купюр: Бабель И. Э. Детство и другие рассказы. Подг. текста, коммент. и библиография Э. Зихера. Иерусалим, 1979. — Ср. также: Бабель И. Конармия. 3-е изд. М.; Л., 1928. Перепеч.: Flegon Press. London.

Не всегда у Бабеля такая перипетия от незнания к знанию изображена эксплицитно. Нередко переход предстает в скрытом виде, нуждаясь в экстраполяции читателем на основе осуществленных в истории мотивов. Такая спрятанная перипетия наблюдается и в рассказе «Переход через Збруч», неявное событие которого мы рассмотрим в дальнейшем.

Переходы, прохождения

Это — Пасха Господня. А Я сию самую ночь пройду по земле Египетской и поражу всякого первенца в земле Египетской, от человека до скота, и над всеми богами Египетскими произведу суд. Я Господь. И будет у вас кровь знаменем на домах, где вы находитесь, и увижу кровь и пройду мимо вас, и не будет между вами язвы губительной, когда буду поражать землю Египетскую.¹⁵

Исход 12,11—13

И пошли сыны Израилевы среди моря по суше: воды же были им стеною по правую и по левую сторону.

Исход 14,22

¹⁵ В Ветхом Завете (Исход 12,13, 23, 27) еврейское «pesah» и арамейское «pascha» связываются со значениями корня *-psh-* 'проходить', 'щадить'. Такая этимологизация лежит и в основе традиционной интерпретации названия праздника (ср. английское название «passover»). Так, в немецкоязычной Еврейской энциклопедии «Pessach» переводится как «Überschreitungsfest» (Jüdisches Lexikon. 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1987. Bd. IV/1. Spalte 874). Другие исследователи считают значения 'прохождение', 'пощада' вторичными, отведенными от того значения корня *-psh-*, которое обозначает 'плясать', 'прыгать', связывая «pesah» или «pascha» с древним весенним праздником (см.: The Standard Jewish Encyclopedia. Ed. C. Roth. Jerusalem; Tel Aviv, 1958—1959. P. 1482). По мнению третьих исследователей следует свести «pesah» или «pascha» к тому значению корня *-psh-*, которое указывает на прыгание молодого ягненка, неуклюжим движением которого подражали пляшущие вокруг жертвенного агнца (см.: The Jewish Encyclopedia. Ed. I. Singer. 12 Vols. New York; London, 1901—1906. Vol. IX. P. 553).

Уже в заглавии рассказа обозначается событие: переход через границу.¹⁶ Пересечение границы — это, как показал Ю. Лотман, стержень всякого литературного сюжета.¹⁷ Но в каком смысле следует в данном случае понимать понятие границы? Во-первых, очевидно, в смысле политико-географическом. Збруч был издавна пограничной рекой.¹⁸ К тому же название реки и также выраженный в заглавии переход напоминают о событиях российской истории: об экспансии России в XVIII веке, о первом разделе Польши, о победе над Наполеоном.¹⁹ Смысло-

¹⁶ О проведении границ в этом рассказе см.: *van Baak J. J. The Function of Nature and Space in «Konarmija» by I. Ė. Babel' // Dutch Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Ed. J. M. Meijer. Amsterdam, 1979. P. 37—55.* — О структурной роли топологических признаков в «Конармии» см.: *Van Baak J. J. The Place of Space in Narration: A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space. With an Analysis of the Role of Space in I. Ė. Babel's «Konarmija». Amsterdam, 1983.*

¹⁷ Лотман Ю. М. 1) Структура художественного текста. М., 1970. С. 280—289; 2) Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Т. I. Таллинн, 1992. С. 224—242; 3) Сюжет в кино // Лотман Ю. М. Семиотика кино и вопросы киноэстетики. Таллинн, 1973. С. 85—99.

¹⁸ Збруч отнюдь не разделял в год русско-польской войны (1920) ведущие войну страны, что подсказывается одним из принятых английских переводов заглавия рассказа «Crossing into Poland» (ср., напр.: *Babel' I. The Collected Stories. Ed. and transl. by W. Morrison. New York, 1955*). Только по Рижскому миру (1921) Збруч стал частью советско- (точнее: украинско-)польской границы (см.: *Williams G. The Rhetoric of Revolution in Babel's «Konarmija» // Russian Literature. Vol. 15. 1984. P. 279—298*). Пограничной рекой Збруч был намного раньше. После первого раздела Польши (1772) он стал частью восточной границы Австрии. На это намекает передовая статья «Почему мы идем „за-границу“?», напечатанная 12 августа 1920 года в армейской газете «Красный кавалерист» (для которой пишет в бабелевской «Конармии» Лютов). Автор статьи И. Вардин пишет, что русские войска переходят через границу, проведенную царями между народами (см.: *Williams G. The Rhetoric of Revolution in Babel's «Konarmija». P. 292*). Очевидные нарушения географии, которые можно обнаружить в рассказе: город Новоград-Вольнск[ий] расположен не на Збруче, а на Случи, и шоссе, «идущее от Бреста до Варшавы», в своей ближней точке отдалено от вольнского места действия более чем на 300 км — не являются, разумеется, ошибками — это признаки, указывающие на символичность перехода исторической пограничной реки (см. об этом также: *Sicher E. The Road to a Red Cavalry: Myth and Mythology in the Works of Isaak Babel' of the 1920's // Slavonic and East European Review. Vol. 60. 1982. P. 545*).

¹⁹ О переходах через реки, воспетых в свое время К. Н. Батюшковым в стихотворениях на победу над войсками Наполеона («Переход русских войск через Неман 1 января 1813 года», «Переход через Рейн»), см.: *Nilsson N. Å. Isaak Babel's «Perechod čerez Zbruč» // Scando-Slavica. Vol. 23. 1977. P. 64—65.*

вые линии таких намеков сходятся на одном пункте — на роли революционной России в европейской истории. Однако такая идеологически-патриотическая коннотация заглавия соответствует только смысловой позиции рассказчика (точнее — рассказываемого «я») перед событием. С точки зрения рассказчика, прошедшего сквозь событие, ставшего знающим, прозревшего, всплывают совсем другие смысловые потенциалы заглавия.

В символическом или мифологическом планах, которые подчеркиваются, впрочем, орнаментальным, почти магическим звуковым повтором и ритмическим параллелизмом в заглавии («Перехо́д | че́рез Збру́ч»; ххх | ххх), переход через реку обозначает инициацию новичка, вход очкастого интеллигента в жестокий мир войны, быть может, даже переход через Стикс (скорее — через Ахерон), спуск в преисподнюю, в ад, как предлагает осмысливать переход Дж. Фейлен²⁰, или же — по интерпретации Р. Лахманн — «вход в эксцентрическое пространство карнавала», в котором, в связи с превращающей все в карнавал революцией, господствуют «профанация и мезальянс».²¹

Упомянутая рассказчиком «сокровенная посуда, употребляющаяся у евреев раз в году — на пасху», активизирует самую важную мифологическую аллюзию, намек на исход евреев из Египта и их переход через Красное море в обетованную землю, памяти которого посвящен еврейский праздник пасха. История, рассказываемая Бабелем, оказывается, однако, иронической инверсией событий, о которых сообщает книга Исхода. В сложной интертекстуальной игре актанты меняются ролями, и активизируются прежде всего контрасты. Переезжают реку вброд не преследуемые евреи, не расступаются воды перед переходящим их русским войском, не тонут телеги, лошади и люди — что происходит в Библии с египетскими «колесницами», «конями» и «всадниками их» (Исх, 14,15—31). В бабелевской истории «лошади по спине уходят в воду», «река усеяна черными квадратами телег» и только «кто-то тонет и звонко порочит богородицу». Евреям же у Бабеля никакой бог не предоставляет *pesah*, т. е. прохождение, пощаду, и Новоград для них не обетованная земля. Вместо первенцев египтян поражается первенец евреев, с

²⁰ *Falen J.* Isaac Babel: Russian Master of the Short Story. Knoxville, 1974. P. 137—141.

²¹ *Lachmann R.* Notizen zu Isaak Babels «Perechod čerez Zbruč». S.189.

ним случается то, что библейские евреи по велению божью должны были совершить над жертвенным агнцем: «поляки резали его».

В третьем же плане значения, на символическо-психологическом уровне заглавие рассказа предвосхищает то ментальное событие, которое образует ядро истории, переход от незнания к знанию, от вытеснения в область подсознательного к принятию.

Ступенчатая эпифания смерти

Она [...] снимает одеяло с заснувшего человека.

В первом абзаце текста рассказчик представляется нам — не столько прямо, в своей эксплицитной самохарактеристике, сколько косвенно, своей манерой изложения. Трезвый, протокольный стиль показывает, что это человек, хорошо знакомый со всеми проявлениями войны. Но дело тут не в военном донесении, как не раз утверждалось исследователями. Действительно ли здесь пишет «военный корреспондент, выполняющий свою обязанность перед газетами»²²? Единственный военный факт этого абзаца, взятие Новограда-Волынского, сообщается в косвенной речи, с недостаточной точностью («сегодня на рассвете»). Вводящие косвенную речь слова «Начдив шесть донес о том» оставляют, как это ни странно, ситуацию донесения, его пространственные и временные координаты и тем самым время самого события совсем неопределенными. Это не стиль военного корреспондента. Но, с другой стороны, сокращение «начдив шесть» понятно только тому, кто знает новый советский военный язык, и содержит информацию лишь для представителей той же шестой дивизии. Поэтому оно является малоприменимым к ознакомлению читателя с исходной ситуацией рассказа. Упоминание того, что обоз растянулся «по шоссе, по неувыдаемому шоссе, идущему от Бреста до Варшавы и построенному на мужичьих костях Николаем Первым», не подходит ни к военной корреспонденции, ни к рассказчику Бабеля, удовлетворяющемуся, в общем, сообщением воспринимаемого. Фраза

²² Falchikov M. Conflict and Contrast in Isaak Babel's «Konarmiya» // Modern Language Review. Vol. 72. 1977. P. 132.

звучит как чужая речь, как солдатский жаргон.²³ Эпитет «неувядаемый» (пропускаемый, впрочем, в послежизненных советских изданиях), являющийся в связи с «шоссе» катахрезой, указывает на происхождение чужой речи, на ту сферу, где это выражение, употребляясь, как правило, вместе со словом «слава», имеет большую частоту, а именно — на революционную агитацию политруков в политзанятиях для военных. Неподходящий тут эпитет показывает, что рассказчик всеми силами старается показаться человеком, принадлежащим к военному миру. Таким образом, весь абзац оказывается неудавшейся попыткой гражданского человека пользоваться языком окружающих его военных. За перенапряженной, почти с надрывом, попыткой языкового приспособления предстает посторонний человек, отказывающийся от своего «я» и притворяющийся бесчувственным опытным военным.²⁴

Длинный второй абзац состоит из двух тематически контрастных частей. В первой части описываются яркими образами «тихая Волянь», цветущие «поля пурпурного мака», играющий «в желтеющей ржи» «полуденный ветер», «девственная гречиха», встающая на горизонте, «как стена дальнего монастыря». Впечатление чистой дескриптивности, однако, обманчиво. Статика представляемой в ярких видах природы, пространственная симультанность оборачиваются указанием на время дня («рассвет», «полдень», «закат») временной последовательностью, приобретая тем самым, несмотря на отсутствие причинных связей, некую нарративность. К тому же антропоморфные метафоры движения заменяют собой отсутствующую наррацию о людях. Только последнее предложение этой первой части устанавливает нарративную связь с излагаемыми в первом абзаце военными действиями, указывая на ситуацию, которую «шумливый арьергард» находит в «тихой Воляни»: «Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу». Наконец-то заводится речь о скрытой в этом абзаце до сих пор войне. Но ее кровавые следы можно обнаружить в тексте еще раньше. Эстетика яр-

²³ Nilsson N. A. Isaak Babel's «Perechod čerez Zbruč». P. 66.

²⁴ Такое противоречие не только между видимостью и действительностью, а также между желаемым и действительным, характеризующее поведение рассказчика по всему циклу, описывается М. Дроздой: «Люди как Лютов [...] стараются всеми силами перестать быть самими, а стать теми другими, стараются, чтобы их интеллектуальное „однако“ исчезло перед лицом революции» (*Drozda M. Babel, Leonov, Solženicyn. S. 12*).

ких пейзажей и тихое течение описывающих их предложений лишь с трудом заслоняют внутреннюю динамику, мало того — драматизм метафорических описаний: «Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова». Рассказываемое «я» вытесняет в подсознание увиденные им ужасы, перенося их на природу и пытаясь скрыть их в прекрасных видах. По крайней мере ретроспективно читатель обращает внимание на более или менее завуалированные образы смерти. Пурпурный мак превосхищает кровь битвы, о которой идет речь в вышецитированном предложении. Движение Волыни, поддающееся сначала лишь метафорическому осмысливанию, оказывается понятным и в прямом, буквальном смысле — как метонимически сдвинутые образы человеческого страдания и отчаянного бегства от свирепствующего войска: «Волынь изгибается», т. е. изгибается от боли, «уходит от нас», т. е. бежит от нас, «вползает в цветистые пригорки», т. е. уползает на четвереньках, «и ослабевшими руками путается в зарослях хмеля». В конце этого предложения возможность метонимического прочтения очевидна. «Штандарты заката», веющие над головами солдат, кроваво-красные, по всей вероятности, — штандарты становятся символами и заката человека, представленного метонимически-метафорическим образом «отрубленной головой», с которой сравнивается «оранжевое солнце», катящееся по небу.

Вторая часть второго абзаца начинается с метаморфозы, сопровождаемой соответствующим чередованием звуковой фактуры: капающий запах превращается в шумящий Збруч («Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу» — «Почерневший Збруч шумит и закручивает пенные узлы своих порогов».) На смену визуальным восприятиям дня с его светлыми цветами (пурпурный мак, желтеющая рожь, жемчужный туман, цветистые пригорки, оранжевое солнце, нежный свет) приходят преимущественно акустические впечатления от ночного, черного Збруча. Здесь намечается и наррация о людях, по крайней мере в зачаточной форме:

«...мы переезжаем реку вброд. ВеличАвая луна лежит на волнах. Лошади по спине ухОдят в воДу, звузные потОки сочатся между сОтнями лошадиных ног. КТо-то тОнет и звОнко порОчит богорОдицу».

Но и здесь смерть завуалирована. Последнее предложение как ритмически, так и эвфонически является столь сильно включенным в орнаментальный контекст, в такой мере подчинено эстетике акустических впечатлений рассказчика и фонических узоров его текста («звучные

потóки» — «звóнко порóчит»), что его тема, смерть человека, не обращает на себя особого внимания. Орнаментальная когерентность дискурса и включение темы смерти в поэтические образы заслоняют собой ужасное. Но это заслонение характеризует рассказчика, т. е. рассказываемое «я». Неопытный, чувствительный Лютов, который хочет быть таким, как солдаты, отказывается допустить до себя ужасы войны. Однако в амбивалентных метафорах, в сравнениях и в поэтических видах выражается подсознательное, воплощаются вытесняемые ужасы.

Третий абзац вводит во вторую часть рассказа — приезд в Новоград. Лютову отводят квартиру у евреев, где он находит отвратительный беспорядок: «развороченные шкафы [...], обрывки женских шуб на полу, человеческий кал и черепки сокровенной посуды». Лютов узнает посуду, которая употребляется «у евреев раз в году — на пасху».²⁵ И он должен знать, что евреи никогда не допустили бы уничтожения или осквернения этой посуды. Все-таки он объясняет найденное им извращение порядка как беспорядочность хозяев квартиры и глядит на «двух рыжих евреев с тонкими шеями» с холодной, вражески обнажающей дистанции. Властно приказывая женщине «Уберите» и упрекая: «Как вы грязно живете, хозяева...», перевортывая при этом действительную ситуацию, Лютов опять, в желании приспособиться к военному миру, играет чужую роль. Его поведение основывается на наигранном непонимании действительности, на нежелании ее понять. В том, что он считает беспорядком, в разбитой пасхальной посуде, в обрывках женских шуб и в кале он, похоже, не узнает следов погрома поляков, следов осквернения, изнасилования, страха смерти и не замечает, что третий еврей, которого он считает спящим, на самом деле мертв. Но в рассказе обнаруживаются более или менее явные намеки на смерть, которые можно понять как сигналы подсознания. Они даны в виде лексических и тематических эквивалентностей, относящихся к мотиву головы. Так, упоминание головы, с которой третий, якобы спящий, еврей укрылся, отсылает, с одной стороны, к «оранжевому солнцу», катящемуся по небу, «как отрубленная голова», а с другой, к «штандартам заката», веющим «над головами» солдат. Третий образ, отражающий мотив головы, — это «черепки сокровенной

²⁵ Имеется в виду блюдо, самый важный предмет на пасхальном еврейском столе, на котором подается торжественный ужин, называемый *seder* ('порядок'), по вечерам пасхи (ср. изображения *seder*-посуды: *The Jewish Encyclopedia*. Vol. 9. P. 552, 554—555; *Encyclopaedia Judaica*. Vol. 13. Jerusalem, 1971. Columns 172—173).

посуды». Со словом «черепок» ассоциируется слово того же корня «чере-
реп». Черепки пасхальной посуды, имеющей круглую форму, вызывают
представление о разбитой голове.

В пятом абзаце дано странное описание евреев, которые прыгают «в
безмолвии, по-обезьяньи, как японцы в цирке», убирая по грубому при-
казу Лютова обломки с полу. Чрезмерное желание приспособиться,
вплоть до отказа от своего «я», связанное с непониманием случившего-
ся, доходит здесь до предела. Даже «распоротая перина», реальный при-
знак насилия, так же как и образ зарезанного человека, не заставляет
Лютова задуматься. Он ложится к стенке рядом с третьим, «заснув-
шим» евреем. Окружающую его атмосферу он называет, опять не пони-
мая настоящей ситуации или не желая ее понять, «пугливой нищетой».

Следующие абзацы излагают перипетию ментального события, пере-
ход от нежелания понять к пониманию. Переход этот связан с эпифани-
ей смерти, которая, проявляясь все более явно, происходит в трех фа-
зах.

Сначала, в шестом абзаце, орнаментально развертывающем преды-
дущие звуковые мотивы (прежде всего повтор [y]), смерть появляется в
метафорах, отражающих впечатления Лютова:

«Все убито тишиной, и только луна, обхватив синими руками свою круглую, бле-
щущую, беспечную голову, бродяжит под окном».

Это описание тематическими эквивалентностями связано с предыду-
щими местами, где всплывает в более или менее завуалированной фор-
ме мотив смерти. Метафорическое выражение «убито тишиной» отсы-
лает к реально «убитым лошадям» второго абзаца. Мотив луны вступает
даже в двойную перекличку: во-первых, луна со своей «круглой голо-
вой» является ночным эквивалентом солнца, похожего на отрубленную
голову; во-вторых, «синие руки» луны отсылают к «ослабевшим рукам»
Вольни, в которых мы видели перенесенное на природу отражение
смерти, вытесняемой сознанием яви. Но к «синим рукам» мало подходит
«круглая, блестящая, беспечная голова» бродяги луны, вызывающая
представление не слабости, а спокойного, немножко простодушного бла-
гополучия. Тут наблюдается столкновение ассоциативных ценностей, по-
добное тому, что обнаруживалось между эстетикой прекрасных видов и
скрытом в движениях Вольни ужасе.

Вторая ступень узнавания смерти — это сон (седьмой абзац). Лютов
засыпает на «распоротой перине». Ему снится, что Савицкий, начдив

шесть, всаживает комбригу две пули в глаза. «Пули пробивают голову комбрига, и оба глаза его падают наземь». В первый раз в рассказе убийство человека становится эксплицитным. Сон, обходя строгую цензуру дня, позволяет вытесняемой смерти появиться в сознании.

Сновидения играют подобную роль и в других рассказах Бабеля. Рассказ «Мой первый гусь» представляет наиболее однозначную компрометацию дневного поведения при помощи сновидения. Очкастый интеллигент приносит казакам жертву инициации. Грубым образом он убивает строгого гуся с белой шеей, тем самым метафорически делая то, что, по словам квартирьера, принесет ему уважение товарищей: «А испорть вы даму, самую чистенькую даму, тогда вам от бойцов ласка...». Сон же, оканчивающий рассказ, опровергает спокойствие дневного сознания: «Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обгаренное убийством, скрипело и текло». Загадочные мотивы сна являются эхом убийства гуся: «...гусиная голова треснула под моим сапогом, треснула и потекла»²⁶.

И в «Переходе через Збруч» сон включен в сложную сеть перекличек. Падающие наземь глаза можно интерпретировать как эквиваленты небесных светил, солнца и луны, которые — будучи символами вытесняемой в подсознание смерти — сопутствовали Лютову и теперь входят в состав апокалиптической картины (к тому же уничтоженные глаза — символ потерянной способности Лютова видеть ужасное вокруг себя). Простреленная голова оказывается онирической трансформацией разбитой сокровенной посуды.

Сон выступает здесь как фантастически-нарративное равертывание мотивов смерти, появившихся в видах дневного восприятия. Но сон имеет и реалистически-физиологическую мотивировку. Выстрелы в глаза — это онирическая микроистория, которая отражает реальное физическое ощущение: пальцы беременной женщины ощупывают глаза спящего Лютова. В сонном рефлексе легкого прикосновения к глазам выражаются виденные днем ужасы войны, заставляющие Лютова, как говорит ему беременная женщина, кричать со сна и бросаться.

Пальцы женщины и лицо Лютова, трансформированные сном в огнестрельное оружие начдива и пробитую пулями голову комбрига, уста-

²⁶ Анализ этого рассказа см.: Andrew J. M. Structure and Style in the Short Story: Babel's «My First Goose» // *Modern Language Review*. Vol. 70. 1975. P. 366—379.

навливают отношения к прежним мотивам. Пальцы можно интерпретировать как метонимические заместители связанных с символикой смерти рук («ослабевших рук» Воьлини, «синих рук» луны), а лицо Лютова — как эквивалент упоминавшихся голов (солнца, луны, военных).

Только на третьей ступени своей эпифании (в десятом абзаце) смерть обнаруживается в конкретном физическом обнажении: «Она [...] снимает одеяло с заснувшего человека. Мертвый старик лежит там». Вытесненная в подсознание смерть, пробивавшаяся в образах природы и во сне, появляется в дневном сознании героя. Лютов, больше не отказываясь принять ее к сведению, присматривается к ней:

«Глотка его вырвана, лицо разрублено пополам, синяя кровь лежит в его бороде, как кусок свинца».

Смерть, убийство, показывающие себя рассказчику теперь совсем явно, были намечены уже раньше метафорическим сдвигом и рассеянием их атрибутов: кровь, лежащая в бороде убитого, переключается с «капающим» запахом «вчерашней крови». Кровь лежит в бороде «синяя», «как кусок свинца»; «синими» же были руки луны, напоминающие, в свою очередь, об «ослабевших» руках Воьлини. «Разрубленное лицо» отсылает к «отрубленной голове», с которой было сопоставлено солнце, а также к пробитой голове комбрига и, наконец, к посуде, «черепки» которой предвосхищали мотив разбитого черепа.

Эпифания смерти делает рассказчика знающим, понимающим.²⁷ Она открывает ему глаза, заставляет его смотреть на себя и приводит к внутреннему повороту. Поворот же в мире войны не допускается. Недаром выстрелы в глаза комбрига были наказанием за отданный приказ повернуть: «Зачем ты поворотил бригаду?».

Поворот Лютова, его прозрение, не становясь эксплицитным, скаывается в том, что он, который начал рассказывать от себя, но не своим, а чужим словом, последнее слово предоставляет еврейке. Приходя в возбужденное состояние, она рассказывает о безграничной любви

²⁷ Этот тезис, развернутый в моей статье (*Schmid W. Das nicht erzählte Ereignis in Isaak Babel's «Übergang über den Zbruč». S. 117—138*), уточняет М. Схрёрс, указывая на то, что переход от незнания к знанию остается в рассказе имплицитным, будучи представляем как переход от не-видения к видению (*Schreurs M. Procedures of Montage in Isaak Babel's «Red Cavalry». P. 191—192*). Как бы мы ни называли исходную ситуацию, во всяком случае, она заключается в нежелании впустить ужасы войны в сознание.

своего отца, просившего убивающих его поляков избавить дочь от вида своей смерти. Однако бог «Перехода через Збруч» не становится для отца богом пасхи, богом прохождения: «Но они [поляки — В. Ш.] сделали так, как им было удобнее».²⁸ Апофеоз отца, который Лютов слушает молча, исправляет его образ прыгающих по-обезьяньи евреев и его ложную формулу «пугливой нищеты».

Присмотримся, наконец, еще к образу женщины, заключающему рассказ. Всем разбитым или падающим шарам (разрубленному лицу, пробитой голове, отрубленной голове, черепкам круглой посуды, небесным светилам, падающим глазам) противостоит единственный шар, уничтожения не обозначающий. Это «круглый живот» стоящей на худых ногах беременной женщины. *Поднимая* с полу худые ноги и круглый живот и *снимая* одеяло с мертвого отца, женщина связывает два действия, сопоставляемые, впрочем, и лексической перекличкой обозначающих эти действия однокоренных слов. При этом она приводит в непосредственное соседство два шара: свой круглый живот и разрубленную голову отца. Какой смысловой потенциал активизируется этим неожиданным соседством? Является ли беременность женщины, как и в других рассказах цикла («Солнце Италии», «Рабби»), только символом продолжения жизни, как считает Ж. Хетени²⁹, или же такое соседство указывает на то, что жизнь во второй части рассказа так же присуща смерти, как в первой части смерть была присуща жизни, как полагает Э. Зихер?³⁰

Мотив материнства по-разному подразумевается в этом рассказе: в «девственной» гречихе, сравниваемой со стеной монастыря, всплыла ценность, в христианском мире противопоставленная материнству³¹, а в «порочении» тонушим «богородицы» наметилась христианская мифология, парадоксальным образом связывающая материнство и девственность. Хотел ли Бабель противопоставить девственной, по-монастырски

²⁸ В более поздних изданиях: «...как им было нужно».

²⁹ *Hetényi Zs.* Эскадронная дама, возведенная в мадонну: Амбивалентность в «Конармии» Исаака Бабея // *Studia Slavica Hungarica*. Vol. 31. Budapest, 1985. P. 167—168.

³⁰ *Sicher E.* Style and Structure in the Prose of Isaak Babel'. P. 95.

³¹ В связи с монастырем следует понять слово «девственный» как специфически христианский эпитет, связанный с ценностью, в иудаизме менее положительной, чем в христианстве.

бесплотной, божественной «богородице» конкретный в своей телесности образ беременной женщины, круглый живот которой таит в себе носителя новой надежды? Как бы то ни было, ребенок во чреве матери пережил свирепость погромщиков. По крайней мере, в таком смысле оправдывается аллюзия на то «прохождение», на ту «пощадку» господом, в память о которых празднуется еврейская пасха.³²

Не было бы образа женщины, событие этого рассказа — «прозрение» Лютова — не состоялось бы. Эпифания смерти и поворот рассказчика вызваны беременной еврейкой. Ведь Лютов лежал рядом с мертвым, толкая его во сне в своем беспокойном сновидении о смерти, не сознавая настоящего состояния соседа. Только женщина, снимающая — как в буквальном, так и в переносном смысле — одеяло со смерти, приводит Лютова к видению и пониманию.

Таким образом, мы подходим к концу реконструкции ментального события. Мы видели, как рассказчик — точнее, рассказываемое «я» — перед лицом мертвого осознает ужасную действительность насилия и перестает вытеснять смерть в подсознание, отречься от своего «я», приспособившись к чужим нормам поведения и речи. Итак, бессюжетный, казалось бы, рассказ «Переход через Збруч» на самом деле изображает событие, существенное изменение исходной ситуации, переход через границу, не рассказывая, собственно, связной истории. Это событие придает бессвязным, как кажется, частям произведения когерентность. В этом отношении следует с сомнением относиться как к высказываниям автора о стиле как единственном «цементе» его вещей, так и к установленному в науке тезису о не-нарративной, поэтической связанности прозы Бабеля.

Мы также видели, что ментальное событие, развитие рассказываемого «я» не излагается эксплицитно, а обрисовывается только косвенно в приемах дискурса, который ведется с персональной точки зрения и

³² Еврейская пасха восходит, по всей вероятности, к двум источникам: праздник опресноков (*hag ha-Mazzot*), напоминающий об исходе из Египта, связался после заселения обетованной земли с более древним праздником жертвоприношения первенцев стада и зерна (*hag ha-Pesah*) (см.: *Jüdisches Lexikon*. Bd. IV/1. S. 876). Жертва первенца приносилась с тем, чтобы жизнь рожденных позднее была безопасной (*The Jewish Encyclopedia*. Vol. 9. P. 554: «Feast of First-Born»). На этом фоне смерть отца играет как бы роль жертвоприношения первенца, обеспечивающего безопасность следующих поколений. Разумеется, ни «жертва», ни «жрецы» не сознают этой своей роли в иронической мифологической игре автора.

этим отражает внутреннее состояние рассказываемого «я». Приемами, позволяющими реконструировать неявное событие, являются образы, метафоры, сравнения и, прежде всего, эквивалентность лексических единиц, предметов, символов, ситуаций и действий. Для того, чтобы эквивалентность, т. е. вневременная связь формальных или тематических мотивов, способствовала рождению сюжета, необходимо ее подчинение нарративным началам психологии и точки зрения. Хотя на первый взгляд орнаментализм Бабеля производит впечатление внепсихологической прозы, не подвергаемой принципу точки зрения, хотя он выглядит как поэтическая сеть, накладываемая на нарративный сырой материал, не учитывающая его собственные структуры и не считающаяся с его актантами, при ближайшем рассмотрении становится ясно, что вся поэтическая организация текста остается в сфере рассказываемого «я». В этом рассказе нет ни одного выражения, образа, символа, в которых не выражалось бы рассказываемое «я», нет ни одной эквивалентности, в которой не сказывалась бы его завуалированная психологическая ситуация. Таким образом, орнаментальное повествование Бабеля демонстрирует, как в сжатой новелле конструктивно сплетаются конститутивные формы поэзии и прозы.

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И МИФИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В РАССКАЗЕ Е. И. ЗАМЯТИНА «НАВОДНЕНИЕ»*

Орнаментальность

Евгений Замятин — мастер орнаментальной прозы. Характерная для орнаментализма интерференция мифического и современного принципов строения мира и текста очевидна в известных рассказах «Дракон» (1918), «Мамае» и «Пещера» (1920).¹ Не менее характерным для мифического мышления авангардной прозы является поздний рассказ Замятина «Наводнение» (1929), изданный в 1930 году как последнее «советское» произведение автора.

Замятин приписывал «Наводнению», с одной стороны, «более сложное», чем в «Мамае» и «Пещере», употребление «интегрального образа», а с другой, «простоту формы», преодоление «всех сложностей», через которые он проходил пятнадцать лет.² Противоречие тут лишь кажущееся. «Интегральный образ» «неминуемо родит целую систему производных образов, он прорастет корнями через абзацы, страницы», распространится «на всю вещь от начала до конца»³. С помощью этой мифопоэтически-органологической метафоры Замятин описывает тот прием развертывания звуковых или тематических мотивов, который характеризует мифизм орнаментальной прозы. Интегральный же образ наводнения проведен, по словам автора, «через рассказ в двух планах» — «реальное петербургское наводнение отражено в наводнении душевном — и в их общее русло вливаются все основные образы рассказов»⁴.

* Настоящая работа представляет собой русский вариант статьи: «Sujet und Mythos in Evgenij Zamjatin's „Überschwemmung“», опубликованной в моей книге: *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov — Babel' — Zamjatin*. Frankfurt a. M. u. a., 1992. S. 155—177. Русский вариант был впервые напечатан в журнале: *Русская литература*. 1992. № 2. С. 56—67.

¹ О противопоставлении культурных систем в рассказе «Пещера» см.: *van Baak J. Zamjatin's Cave. On Troglodyte versus Urban Culture, Myth and the Semiotics of Literary Space // Russian Literature*. Vol. 10. 1981. P. 381—422.

² *Замятин Е. И. Закулисы* (1929) // *Замятин Е. И. Сочинения*. М., 1988. С. 472.

³ Там же. С. 470.

⁴ Там же.

Несмотря на всю свою сложность, этот объединяющий образ придает произведению такую простоту, которой Замятин никогда раньше не достигал.⁵ Слово «простота» в таком контексте следует понимать, конечно, не как отсутствие смыслопорождающих приемов, а наоборот, в пушкинском смысле, как полную согласованность, гармонию, ответственность всех художественных деталей.

Простота, которую Замятин приписывает рассказу «Наводнение», относится, конечно же, и к эфонической обработке повествовательной речи. В этом плане простота сказывается, как можно заключить из приводимых в статье «Закулисы» примеров, прежде всего в тематической мотивированности формальных фигур. Высказывания автора свидетельствуют о том, насколько ему важно было согласовать ритмические движения с «эмоциональными смысловыми замедлениями и ускорениями в тексте»⁶. Также и звуковая инструментовка должна, по воле автора, подчиняться смысловому порядку. Ссылаясь на теорию Андрея Белого, Замятин демонстрирует на двух примерах из «Наводнения» «дыхание» фразы, причем «вдох — в подъеме гласных: *у-о-е-а-ы-и*; выдох: в их падении от [и] до закрытого, глухого [у]»⁷. Первый пример показывает падающее и потом совсем останавливающееся дыхание (*и-и-е-о-у*):

«Было тихо, только тикали часы на стенке, и в Софье, и всюду»⁸.

Во втором примере автор подчеркивает «движение гласных от глухого [у] до широкого раскрытого [а]»:

«Софья чувствовала, как у нее текут теплые слезы, теплая кровь... она лежала теплая, блаженная, влажная [...] как земля».

Этому движению соответствует, по словам автора, «внутреннее раскрытие, освобождение человека»⁹.

Так же как и Белый, Замятин связывает и согласные («Согласные — статика, земля, вещество»¹⁰) с определенными смысловыми ценнос-

⁵ Органически растущему «интегральному образу» соответствует в восприятии органически укореняющееся впечатление: «им самим [т.е. читателем — В.Ш.] договоренное, дорисованное — будет врезано в него неизмеримо прочнее, вырастет в него органически» (Закулисы. С. 470).

⁶ Там же. С. 468.

⁷ Там же. С. 468.

⁸ Выделение звуков здесь и в дальнейшем мое — В.Ш.

⁹ Закулисы. С. 468—469.

¹⁰ Там же. С. 469.

тями.¹¹ Так, например, он видит в «накоплении [с] с окончательным [ц]» звуко-символическое изображение ветра:

«Осенный ветер бесился, свистел, сек, с моря наседала огромная серая птица».

И в вышецитированном примере, демонстрирующем «дыхание» фразы («она лежала теплая, блаженная, влажная [...] как земля»), Замятин рассматривает повторяющееся [л] как выражение ощущения влаги.

Таким образом Замятин приходит к заключениям, основанным на нео-архаической поэтике иконических связей между звуком и смыслом. В самом деле, в «Наводнении» наблюдается поразительное количество звуковых повторов, которые подразумевают разные виды семантизации. Первый, более простой вид такой семантизации повторяемых звуков — *звуковая символика*:

«...будто ветер играл стальньми листьями в стальном десу» (479)¹².

...потом с барабанным боем, с пением расстреливали из палок» (482).

«...хлопнулся об пол в падучей» (484).

Второй, более сложный вид — *звуковые лейтмотивы*, указывающие на «зрительные лейтмотивы»:

«Маятник на стене метался, как птица в клетке, чующая на себе пристальный кошачий глаз» (491).

«Опять стало тихо, только, как птица, метался маятник на стене» (491).

Благодаря большей «простоте», т. е. более последовательной согласованности и более высокой семантической мотивированности, звуковая инструментовка «Наводнения» производит относительно слабо развитое орнаментальное впечатление в сравнении с ранними вещами. Рассмотрим начало рассказа, т. е. то место, где, по словам писателя, «приходится определить основу всей музыкальной ткани, услышать ритм всей вещи»¹³:

¹¹ Об иконическом понимании Белым употребленных им в романе «Петербург» звуковых фигур см. выше статью «Звуковые повторы в прозе Чехова».

¹² Все цитаты из «Наводнения» приводятся по изданию: Замятин Е. И. Избранные произведения: Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. М., 1989. В скобках указывается страница.

¹³ Закулисы. С. 467.

«Кругом Васильевского Острова далеким морем лежал мир: там была война, потом революция. А в котельной у Трофима Иваныча котел гудел все так же, манометр показывал все те же девять атмосфер» (479).

По сравнению с подчеркнуто орнаментальным началом таких рассказов, как «Ловец человеков», в этих вводных предложениях звуковая повторяемость заметно обуздана, но зато немногочисленные переклички приобретают явно семантический характер. Инструментовка паронимических рядов «далеким морем лежал мир» и «в котельной котел гудел» сопровождает тематическую противоположность внешнего и внутреннего миров соответствующими звуковыми контрастами. Противоположные ритмические и эвфонические порядки этих предложений отображают противопоставление миров. Внешний мир с войной и революцией предстает в звуковой символике как место спокойствия по сравнению с котельной, характеризующейся фонически, т. е. с помощью иконических зубных взрывных согласных, и в тематическом плане признаком сильного напряжения и высокого давления.

Ритмико-эвфоническая организация текста в «Наводнении» в общем так умеренна, что некоторые исследователи, руководствующиеся чисто стилистическим понятием орнаментальной прозы и воспринимающие слово автора о приобретенной «простоте» как свидетельство о преодолении орнаментализма, предпочитают не относить этот рассказ к типу орнаментальных текстов.¹⁴ В самом деле, «Наводнение» принадлежит, как может показаться, к типу чисто сюжетных текстов. Разве здесь не повествуется о событиях, в которых не раз был обнаружен шаблон «преступления и наказания», т. е. того подтекста, к которому читателя отсылают многие детали этого рассказа?¹⁵ Разве здесь речь идет не о согрешении и покаянии?¹⁶ Кажется, что вполне возможна реконструкция

¹⁴ См., напр.: *Leech-Anspach G.* Evgenij Zamjatin: Häretiker im Namen des Menschen. Wiesbaden, 1976. S. 96—98; *Scheffler L.* Evgenij Zamjatin: Sein Weltbild und seine literarische Thematik. Köln, 1984. S. 247—248, 251.

¹⁵ О сходствах и контрастах между «Наводнением» и «Преступлением и наказанием» см.: *Collins Ch.* Evgenij Zamjatin: An Interpretive Study. Den Haag, 1973. P. 91—94.

¹⁶ Такую позицию см.: *Shane A. M.* The Life and Works of Evgenij Zamjatin. Berkeley, 1968 («наказанием является душевная пытка, следующая после преступления», с. 196) и *Leech-Anspach G.* Evgenij Zamjatin. («признавая свою вину, Софья берет на себя ответственность за свое действие и его искупление», с. 101).

действия как сюжетной истории, повествующей о событии *par excellence*, т. е. о переходе через границу¹⁷, о *пре-ступлении*.

Мифическая причастность

Брак Трофима Иваныча и Софьи остался бездетным, и Софья боится, как бы муж, упрекающий ее в бесплодии, не покинул ее. Она предлагает ему удочерить тринадцатилетнюю осиротевшую Ганьку, с чем Трофим радостно соглашается. Подросшая Ганька, однако, скоро вытесняет Софью, сначала в дневное время, беседуя с Трофимом, позже и ночами. Трофим совершенно отворачивается от жены и спит у Ганьки на кухне. Не в силах более терпеть унижение, Софья убивает ненавистную соперницу топором, разрубает труп на части и зарывает их в яме на Смоленском поле. Поскольку все думают, что Ганька, не раз уже пропадавшая, навсегда ушла из дому, убийство остается необнаруженным. Трофим снова возвращается к жене. Наконец, она в состоянии раскрыться для него полностью и беременеет. С ростом зародыша в животе зарождается и осознание страшного поступка. Родив дочь, Софья в родильной горячке осознает содеянное во всех деталях. Теперь она в состоянии признаться в убийстве.

Такой пересказ касается, однако, лишь одного пласта действия, того поверхностного сюжетного плана, который доступен реалистическому восприятию. Однако на фоне романа прозрения и душевного перевоспитания следует ставить под сомнение реконструкцию событий, которая нами была осуществлена в рамках реалистически-нарративной модели. Мифическая переработка сюжетного шаблона преступления и наказания изложена в дальнейшем.

Софья действует целенаправленно и предусмотрительно, но подсознательно. Ее мотивы и побуждения идут не от головы, а поднимаются буквально из живота. Поводом для убийства является жаркий, сладковатый запах Ганькиного пота:

«И как только Софья вдохнула в себя этот запах, снизу, от живота, поднялось в ней, перехлестнуло через сердце, затопило всю» (489).

¹⁷ Об определении события в тексте как «перемещения персонажа через границу семантического поля» см.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 282.

Софья действует в согласии с циклами природы, с временами дня и года. В осенней Неве поднимается вода — и в Софье поднимается кровь, «будто связанная с Невой подземными жилами» (479). Как же понимать этот образ сообщающихся сосудов? Это не просто аукториальная метафора, которой рассказчик пользуется для того, чтобы охарактеризовать психофизическое состояние героини. Дело также не в идущем от персонажа сравнении, при помощи которого героиня выражает свои чувства. Параллельность внутреннего и внешнего миров, повторяющаяся во многих деталях, свидетельствует о культурно-историческом состоянии, в котором характерное для «ментального» мышления различие между внутренним и внешним, между субъектом и объектом еще не существует. В мифическом мышлении человек и природа, внешний мир и мир внутренний реагируют одинаковым образом, однако не на основе причинных связей или же вследствие взаимного влияния, а по принципу одновременного участия в общем порядке мира, *причастности* к нему. Благодаря одинаковой и симультанной причастности в мифическом мышлении ставится знак равенства между частями единого целого. Явления, относящиеся для мышления нового времени к разным областям мира и не находящиеся в причинных связях, в мифическом представлении о мире, в силу их сходства или симультанного наличия, объединены одной сущностью. В «Наводнении» мифическое единство человека и природы восстанавливается тем, что предметы и происшествия пересекают границу между внешним и внутренним мирами. Рассмотрим несколько случаев такого перехода, т. е. одновременной причастности явлений как к внешнему, так и к внутреннему мирам, являющейся по сути нарушением рубежа между субъектом и объектом.

Перед тем как Софья открывает любовные связи мужа с Ганькой, она, подозревая обман, слышит такое: «Было тихо, только тикали часы на стенке, и внутри в Софьи, и всюду» (484).

Положение Софьи становится невыносимым:

«Стекло позванивало, бил ветер, летели серые, городские, низкие, каменные облака — будто опять вернулись те душные тучи, ни разу за все лето не прорвавшихся грозой. Софья почувствовала, что эти тучи не за окном, а в ней самой, внутри, они каменно наваливались одна на другую уже целые месяцы...» (488—489).

Выстрелы из пушки, предупреждающие о наводнении, совпадают с ударами сердца в Софьи: «Окно вздрогнуло, будто снаружи в него стук-

нуло сердце» (489). К убийству Софью несет, как во время наводнения «по улице несло дрова»:

«Не думая, подхваченная волной, она подняла топор с полу, она сама не знала зачем. Еще раз стукнуло в окно огромное пушечное сердце» (489).

Мифическое единство внутреннего и внешнего связывает даже убийцу и ее жертву. Они соединены одной системой кровеносных сосудов. Кровь убитой соперницы хлынула в кухню:

«И будто эта кровь — из нее, из Софьи, в ней наконец прорвало какой-то нарыв, лилось оттуда, капало, и с каждой каплей ей становилось все легче» (489).

Стучат в кухонную дверь. От ударов вздрагивает крючок. Софья чувствует: «крючок сейчас был частью ее самой» (490).

Софья сжигает все предметы, носящие следы убийства, весь мусор, который еще оставался:

«...все сгорело, теперь в комнате было совсем чисто. И так же сгорел весь мусор в Софье, в ней тоже стало чисто и тихо» (491).

После родов Софья видит в полусне, как Трофим Иванович далеко, будто на другом берегу, в густом дожде зажигает лампу, крошечную, как булавка:

«Сквозь сон Софья все время чувствовала лампу: крошечная, как булавка, — она была уже где-то внутри, в животе» (497).

Наряду с наводнением самый важный мотив, на котором строится основывающаяся на развернутом, буквально понятом сравнении пронизываемость границ между внутренним и внешним мирами, — это яма. Яма, «пустая, неизвестно для чего вырытая яма» (479), которую находит Трофим сначала в мастерской, где ремни трансмиссии хлопают вхолостую, потом в ночной встрече с Софьей, когда «опять было не то» (479), превращается в пустоту в бесплодном теле Софьи («внутри была яма, пусто», 480) и, наконец, в выкопанную Софьей яму на Смоленском поле, в которой она зарывает разрубленное тело Ганьки.

Мифическая задача

Совершенное Софьей убийство является не — или же не только — *преступлением* этического рубежа, каковым оно должно представляться реалисту, это есть и исполнение требования мирового порядка, посту-

пок, обеспечивающий будущую жизнь. Убийство возвращает Софье мужа и делает ее чрево плодоносным. Зарывая разрубленное тело жертвы в яме на Смоленском поле, убийца заполняет пустую яму в себе: «все тело у нее улыбалось, оно было полно до краев»¹⁸ (495). Между уничтожением и возникновением жизни существует непосредственная, прямая, мифическая связь:

«Живот был круглый, это была земля. В земле, глубоко, никому не видная, лежала Ганька, и в земле, никому не видные, рылись белыми корешками зерна» (495).

Софьин плод — это возрожденная Ганька. Вот почему роженица, к удивлению соседки, помогающей ей рожать, знает уже, что родила девочку, еще не успев увидеть ребенка.

Для мифической связности событий немаловажно и то, что роды как бы вызваны смертью смазчика:

«Трофим Иваныч рассказал, что вчера у них маховиком зацепило смазчика и долго вертело [...] Софья протирала тряпкой стекла и думала про смазчика, про смерть, и показалось, что это будет совсем просто — вот как заходит солнце, и темно, а потом опять день. Она встала на лавку [...] и тут ее подхватил маховик [...] все вертелось, все несло мимо [...] Потом все с размаху остановилось, тишина стояла, как пруд, Софья чувствовала — из нее льется, льется кровь. Должно быть, так же было со смазчиком, когда его сняли с маховика» (496—497).

Мы обнаруживаем здесь несколько отождествлений. Смерть смазчика идентифицируется со смертью Ганьки. Думая о смерти смазчика у маховика, Софья переживает собственную смерть, отождествляя льющуюся из нее кровь с кровью погибшего. Но перед смертью она должна родить. Смерть же и рождение, в совпадении которых реалист видит только случай, связаны между собой своеобразной мифической логикой. Таким образом, убивая Ганьку, Софья делает возможным свое материнское счастье: «ради этой одной минуты она жила всю жизнь, ради этого было все» (497).

Поступки Софьи, представляющие собой не только — в плане реалистическом — *преступление*, но и — в плане мифического мышления

¹⁸ Слова «до краев» перекликаются с выражением «через край», которое, будучи отводом от интегрального образа наводнения, встречается и в прямом, и в переносном значениях: Софья наливает в лампу керосин. Лампа уже полна. Керосин льется «через край» (494). Трофим спрашивает, что с ней. Она не выдерживает: «это было через край, хлынули слезы» (495).

— исполнение закона жизни, являются предопределенными с самого начала. Давно, еще до появления Ганьки в рассказе, снится Софье сон, предвосхищающий убийство:

«Ночью — должно быть, уже под утро, — дверь раскрылась, с размаху грохнула в бочку, и Софья выбежала на улицу. Она знала, что конец, что назад уже нельзя. Громко, навзрыд плача, она побежала к Смоленскому полю, там в темноте кто-то зажигал спички. Она споткнулась, упала — руками прямо в мокрое. Стало светло, она увидела, что руки у нее были в крови» (480).

Это, правда, ее «обыкновенная женская» кровь. Но она сразу понимает мифическую логику: для того, чтобы этой крови больше не было, нужно пролить чужую кровь. Таким образом становится ясно, почему реальная сцена на Смоленском поле, когда Софья зарывает разрубленный труп в яме, почти дословно повторяет целый ряд мотивов сновидения:

«Софья спотыкалась. Она упала, ткнулась рукой во что-то мокрое и так шла потом с мокрой рукой, боялась ее вытереть. Далеко, должно быть на взморье, загорался и потухал огонек, а может быть, это было совсем близко — кто-нибудь закуривал папиросу на ветру» (490).

Один повторяющийся, несколько загадочный мотив становится более ясным, если рассмотреть целую сеть тематических сцеплений, в которую он входит. Загорающийся в темноте свет спички перекликается с «одинокой, тоскливой звездой в пустом небе», с «острой, как кончик иглы, весенней звездой» (481), с одной стороны, а, с другой, с «крошечной, как булавка» (497) лампой, зажженной в Софьином сне Трофимом Иванычем и находящейся в то же время внутри самой Софьи («жжет в животе, в самом низу», 498). Посредством образов иглы и булавки с этими маленькими огоньками ассоциируется тема боли. Наглядно проявляется эта связь, когда Софья, полная ненависти и жалости к Ганьке, входит к ее умирающему отцу. Речь здесь идет о «засевшей где-то, как конец сломанной иглы, боли» (481). Боль в начале рассказа — это колющая боль, вызванная булавкой в животе, пустом как небо, проколотое одинокой звездой. Такая боль связана с тщетным, как кажется, желанием Трофима, чтобы чрево Софьи наполнилось. В конце рассказа боль — это жгучая боль, предвещающая после рождения ребенка рождение признания и потом «конец».

Имеющиеся в сновидении более или менее прямые предвосхищения будущего действия указывают на то, что поступки Софьи, прежде чем они реалистически-психологическим образом мотивируются ревностью,

даже прежде чем жертва убийства входит в поле зрения, уже предопределены. Таким образом, дело не в том, что ревность к молодой девушке — согласно реалистическим правилам психологической мотивировки — вызвала мысль об убийстве. Наоборот, поступок, требуемый жизнью в целях ее сохранения, с самого начала предопределен. Убийца ищет себе только объект и мотивировку.

Убивать и рождать, убить соперницу, родить и ребенка, и признание — вот в чем заключается мифическая задача, которую Софья торопится выполнить «до конца», перед угасанием становящихся все короче дней.

Признание — от «оно» к «я»

В мире этого рассказа признание не следует понимать в христианском смысле, как знак нравственного очищения и духовного развития. Отвернувшись и от священников старой церкви, и от новых — живоцерковцев, Софья стала приверженкой сумасшедшего сапожника Федора, проповедующего третий завет. Она переживает свое признание вполне телесно, как рождение, как физиологическую необходимость, как акт мифического катарсиса, не сопровождаемый ни покаянием, ни искуплением.

Софья, хотя и признается в своем поступке, отнюдь не признает себя виновной в религиозном или юридическом смысле. Виноватой — перед мужем и перед миром — чувствовала она себя лишь с пустотой внутри: «Теперь как будто ее каждый месяц судили, и она ждала приговора» (480). А после убийства у нее «ни страха, ни стыда — ничего не было, только какая-то во всем теле новизна, легкость, как после долгой лихорадки» (489). Совершив поступок и устранив все его следы, Софья устало засыпает: «полно, счастливо, вся» (491).

Ментальная работа признающей Софьи заключается в том, что она наконец отождествляет самое себя с той, которая совершила убийство. Только теперь Софья сознается, что ее руки, подвергаясь необходимости, «отдельно от нее думали и делали», в то время как «она сама, в стороне, блаженно отдыхала [...] смотрела на все с удивлением» (489). Признаваясь в своем поступке, она высказывает то, что лишь сейчас, напрягая все свои умственные силы, поняла:

«Кто же, кто это сделал? Она — вот эта самая она — я...» (496).

В признании третье лицо становится первым, «она» превращается в «я». Мифически-темный, подсознательный поступок переносится в ясность сознания. Но и этот результат был уже предсказан сновидением:

«Стало светло, она увидела, что руки у нее были в крови» (480).

Жертвоприношение

Мотив мифической задачи позволяет увидеть в другом свете мотивировку удочерения Ганьки. Рассмотрим цепь ассоциаций, сопровождающую возникновение идеи взять девочку к себе.

Ганька появляется на сцене как предмет восприятия Софьи: девочка лет двенадцати-тринадцати возится на дворе с соседскими мальчишками. От нее несет жаром, она часто дышит. Софья представляет себе, что Ганька могла бы быть ее дочерью, что она у нее была украдена. Внезапно в животе у Софьи что-то сжимается, поднимается вверх к сердцу. Ей становится ненавистным запах Ганьки и вид ее верхней губы с маленькой черной родинкой. Глотая слезы, Ганька говорит о больном отце. Полная стыда и жалости, Софья берет голову бедной девочки и прижимает ее к себе. После смерти отца Ганька, как воспринимает это Софья, сидит на своей кровати, держа на коленях нетронутый кусок черного хлеба. Хлеб в мире этого рассказа есть воплощение плодovitости и символ сексуальности. Вот и пришедший домой Трофим Иванович вынимает из мешка хлеб, который был «непривычнее и редкостнее, чем смерть» (481), и начинает нарезать его на осторожные ломти. Как будто впервые Софья видит «обгорелое, разоренное лицо» мужа, его «цыганскую голову, густо, как солью, присыпанную сединой» (481). Сердце Софьи кричит: «Нет, не будет, не будет детей!» (481). Когда Трофим Иванович берет в руки кусок хлеба, Софья мысленно переносится к Ганьке: девочка сидит на кровати, хлеб лежит на ее коленях, в окно смотрит острая, как кончик иглы, звезда:

«И седины, Ганька, хлеб, одинокая звезда в пустом небе — все это слилось в одно целое, непонятно связанное между собой, и неожиданно для самой себя Софья сказала: „Трофим Иванович, возьмем к себе столярову Ганьку, пусть будет нам вместо...“» (481).

Трофим Иванович глядит на нее удивленно, потом, постепенно понимая, начинает улыбаться — «медленно, так же медленно, как развязы-

вал мешок с хлебом» (481—482), а «когда развязал улыбку до конца» (482), говорит: «Молодец ты, Софья! Веди ее сюда, хлеба на троих хватит» (482).

Широкая, втягивающая в себя многие мотивы рассказа сеть ассоциаций, которая здесь обнаруживается, подсказывает следующую мифопсихологическую мотивировку удочерения Ганьки: к жалости Софьи по отношению к будущей сироте с самого начала примешаны ненависть и зависть к созревающей девушке, в которой Софья предчувствует соблазнительницу. Все же предлагая мужу удочерение будущей соперницы, Софья подсознательно руководствуется мифической логикой: для того чтобы выполнить мифическую задачу, она должна быть обойдена на определенное время; к осуществлению теллургически-женского бытия Софьи приводит только обида, нанесенная той, которая представляет собой одновременно и ребенка, обеспечивающего брак, и женщину, удовлетворяющую желания Трофима Ивановича. Прежде чем принести в жертву заместительницу, Софья должна — хотя бы на краткое время — пожертвовать собой. Одна жертва — непереносимое условие другой. Софья замыкает круг мифических действий, относя разрубленный труп девочки к яме в том же мешке, в котором в начале рассказа Трофим принес домой хлеб. В результате мифической передачи сексуальная привлекательность переходит от жертвы на убийцу, и Ганька, зарытое в землю зерно, возрождается к новой жизни, как плод ставшего вновь возможным совокупления супругов.

Лейтмотивы, эквивалентности и идентификации

Характерным для мифической переработки событийного сюжета является, как уже было сказано, орнаментализация тематического плана, вплетение повторов в изображаемый мир. Повтор тематических единиц, который можно рассматривать как структурный образ мифического мышления, руководствующегося фигурой повторения, проявляется в рассказе «Наводнение» также и в постоянном повторе мотивов, в *лейтмотивике*.

К центральным лейтмотивам, которые пронизывают весь сюжет, принадлежат *губы*: с одной стороны, дрожащие губы Ганьки, а с другой, губы Софьи, сначала плотно сжатые, а потом, после убийства, широко раскрытые. Недаром рассказ кончается их упоминанием:

«Она спала, дышала ровно, тихо, блаженно, губы у нее были широко раскрыты» (500).

Другую цепь образуют воспринимаемые Софьей физические атрибуты Трофима Ивановича: его короткие ноги, придающие ему вид, «будто [он] вкопан по колени в землю» (484), его цыганская голова, его зубы, белые, «как клавиши на гармонии» (496).

Метонимически указывая на сексуальность и соединяя все три персонажа, выступает лейтмотив *коленей*: ночью Трофим находит рукою колени Софьи, несколько раз взгляд Софьи падает на круглые колени Ганьки, или широко раздвинутые, или держащие кусок черного хлеба. Сочетание коленей и хлеба встречается и в образе Трофима Ивановича:

«Когда она [Ганька — В.Ш.] принесла хлеб, Трофим Иванович обернулся, задел головой, хлеб упал к нему на колени. Ганька захохотала» (485).

После того как Софья унесла разрубленную Ганьку в мешке к яме, с *хлебом* происходит странная метаморфоза. Он превращается в *капусту*, скудную ежедневную пищу, воплощение еще *пустых* отношений между супругами:

«Он *хлебнул* шей и остановился, *крепко* зажав ложку в *кулаке*. Вдруг *громко* задышал и *стукнул* *кулаком* в стол, из ложки *выкинуло* *капусту* к нему на *колени*. Он подобрал ее и не знал, *куда* девать, *скатерть* была *чистая*, он смешно, *растерянно* держал *капусту* в руке, был *как* маленький — *как* тот цыганенок, *которого* Софья видела тогда в *пустом* доме. Ей *стало* тепло от жалости, она *поставила* Трофиму Ивановичу свою, уже *пустую* тарелку. Он, не глядя, сбросил туда *капусту* и *встал*» (491).

На примере предыдущей цитаты можно наблюдать тематическое использование фонических «орнаментов», т. е. совпадение звуковых и семантических порядков, к которому, как было уже отмечено выше, тяготеет орнаментальная проза. Слово *капуста*, обозначающее бедную пищу и символизирующее супружескую ежедневность, входит в ряд звуковых повторов, образуемый звуком [к] (в цитате подчеркнутый двойной линией). Этот ряд выражает через иконичность гуттурально-взрывного звука [к] и общую семантическую ассоциацию слов «кулак» — «крепко» — «громко» — «стукнул» возмущение Трофима Ивановича против потери молодой сожительницы. Такое значение, основанное и на звуковой символике, и на семантике связанных этим звуком слов, переносится на трижды встречающееся слово «капуста». С другой стороны, слово «капуста» находится в семантически менее явно определенном ряде зву-

ков [ст] (подчеркнутом простой линией), сменяющем ряд звука [к]. Более того, слово «капуста» образует паронимию со словами «в *пустом* доме» и «*пустую* тарелку», ассоциируя через сходные по звуку прилагательные целую парадигму мотивов пустоты: *пустую яму* (в мастерской и в кровати), — *пустой живот* — *пустое небо* — *пустой дом* — *пустую тарелку*. Итак, слово «капуста» выражает пустоту, становясь ее воплощением, причем не только символическим образом, но и содержа в своем звуковом теле то слово, которое обозначает это состояние. И, наконец, в слове «хлебнул» спрятано обозначение той пищи с ее сексуальной коннотацией («хлеб»), которая заменяется капустой. В таком контексте не может быть чисто случайным и то, что Софья некоторое время спустя, после первой непустой ночи с Трофимом Ивановичем думает о том, что в деревне, из которой ее взял муж, сейчас рубят капусту. Таким образом, мы получаем жуткую коннотацию рубленой капусты, т. е., в переносном смысле, уничтоженной, наполненной пустоты, с разрушенной Ганькой, которая, будучи зарытой в яме на Смоленском поле, заполняет пустую яму во чреве Софьи.

Мифическое мышление обнаруживается, разумеется, и в многочисленных *тематических эквивалентностях*, образующих в «Наводнении» сложно переплетенные между собой цепи. Чаще всего вводясь в текст в форме сравнений, возникающих в сознании Софьи — субъектной призме всего рассказа, эти эквивалентности вскоре лишаются реалистической оговорки, выражающейся словами «как» или «будто», превращаясь в мифические *отождествления*. Упомянем лишь самые важные сравнения, развернутые и овеществленные в идентификациях.

Софья — «рассохшаяся бочка», из которой Трофим Иванович, если не будет ребенка, уйдет, «незаметно вытечет [...] весь по каплям» (480). Мы помним: предвосхищающее все сновидение началось с того, что раскрывшаяся дверь с размаху грохнула в бочку.

Софья, которой «зимне, пусто», — это «пустой с выеденными окнами дом» (482), что на Малом проспекте. Она знает: «в нем уже никогда больше не будут жить, никогда не будет слышно веселых детских голосов» (482—483). Однажды она подходит к этому дому и замечает: внутри, вокруг костра сидит четверо мальчишек и среди них один цыганенок с блестящими, как у Трофима Ивановича, зубами. Пустой дом стал живым, и теперь Софья чувствует: «она тоже еще живая, и еще все может перемениться» (483).

Трофим Иванович — котел с лопнувшей под чрезмерным давлением водопроводной трубкой: «смех вырывался у него из носа, изо рта, как пар из предохранительных клапанов распираемого давлением котла» (482). Ночью Трофим Иванович с Ганькой дышат «сквозь стиснутые зубы, жадно, жарко, как котельная форсунка» (485).

Софья — это земля: «под глазами у нее было темно, они куда-то осели. Так весною темнеет, оседает, проливается снег и под ним вдруг земля» (494). Ее слезы льются «как талые ручьи по земле» (495). Пустая яма в животе у Софьи превращается в пустую яму на Смоленском поле, куда Софья уносит разрубленное тело девочки с тем, чтобы зарытая в яму жертва, как зарытое в землю зерно, возродилась к новой жизни. После рождения или, вернее, возрождения ребенка Софья лежит «теплая, блаженная, влажная, отдыхающая, как земля» (497) — сушая *terra mater*.

Глубоко униженная Софья приравнивает себя к мухе, заключенной в перевернутую стеклянную банку. Такое отождествление, перекликающееся, впрочем, с мотивом мухи в романе Достоевского¹⁹, сообщает свою семантическую энергию составляющим частям образа, напоминающим и в других контекстах о внутренней ситуации героини. Особенную нагрузку получает мотив стекла: тяжелые тучи, покрывающие петербургское небо, — это «зеленое стекло» (485). Но ливня не будет, тучи расплзались, «к ночи стекло становилось все толще, душнее, глуше» (485). «Стеклянно» проходит все бесслезное, сухое лето (486). Осенью от ветра звенят стекла окон, пока ветром их не высаживает. После освобождающего убийства, перевертывающего метонимическим образом тотемистическую идентификацию, муха садится к Софье на руки, липнет к ним, Софья ее отгоняет, но она садится опять.

Центральное место занимает в рассказе противопоставление повторяющихся идентификаций: Софья — маленькая, дрожащая птица, Ганька — кошка с зелеными глазами. С наводнением иерархия меняется: «Над головой быстро, косо пронесло ветром какую-то большую птицу, крылья у нее были широко раскрыты» (486). Софья понимает: это она. «Она повернулась навстречу, губы раскрылись, ветер ворвался и запел во рту, зубам было холодно, хорошо» (486). За окном Софья видит плывущий в воде стол, на нем сидит кошка с раскрытым ртом. Софья сразу думает о Ганьке. До убийства Софья остается большой

¹⁹ См.: Collins Ch. Evgenij Zamjatin. P. 91—94.

птицей, а после, до возвращения к ней Трофима Иваныча, она опять маленькая птица в клетке, «чующая на себе пристальный кошачий глаз» (491), несколько раз сравниваемая с мечущимся на стене маятником, измеряющим время «до конца».

Идентификация *Софья* — *большая птица, кружащаяся на небе*, оказывается эквивалентной сравнению *солнце [...] птичьими кругами носилось над землей* (480). Тем самым Софья, приравниваемая несколько раз к земле и предстающая перед нами как *terra mater*, косвенно отождествляется и с солнцем. Ганька же становится эквивалентом луны, одетой, так же, как и она, в сорочку: «в дверях показалась Ганька, босая, в одной измятой розовой сорочке» (484) — «в тонкой сорочке из облаков дрожал месяц» (487). Включенные таким образом в сеть эквивалентностей, небесные тела олицетворяют космический цикл дня и ночи, соответствующий кругу рождения, смерти и возрождения. Думая о смерти смазчика у маховика, Софья осознает цикличность жизни:

«...показалось, что это будет совсем просто — вот как заходит солнце, и темно, а потом опять день» (497).

*

В рассказе «Наводнение» история о преступлении и наказании, пересказываемая Замятиным будто бы еще раз, как нарративный, событийный сюжет растворяется, превращаясь в *mythos* (т. е. «слово») о смерти и возрождении, о самопожертвовании и жертвовании как условиях новой жизни.

Мифическое мышление проявляется в этом рассказе двумя разными способами. Во-первых, оно обнаруживается *структурно*: в основополагающей для мифического мышления фигуре повторяемости. Характерная для мифического мышления структура проявляется здесь повтором признаков и мотивов, звуковых или тематических. Наблюдается не только соответствие между формальными и тематическими эквивалентностями. На смену характерной для реалистического мира не-мотивированности языкового знака по отношению к обозначаемому приходят иконизация обозначаемого, паронимия и другие формы архаического, первичного языкового мышления.

Во-вторых, мифическое мышление обнаруживается в этом рассказе, как эта часто бывает в «орнаментальной» прозе, в мироощущении главного персонажа, с точки зрения которого изображается окружающий

мир. Действия Софьи, казалось бы, чисто инстинктивные, все же имеют определенный смысл, следуя логике магически-мифического миропонимания, сказывающегося в сравнениях, овеещающих в тотемистических идентификациях. Логика мифа же соответствует логике подсознания, в котором всплывает мифологическая модель сверхзадачи, т. е. жертвоприношения и возрождения. Поэтому можно понимать мифическое мышление, обнаруживаемое в этом рассказе, как мышление подсознательное. Возобновленный миф со своей внерациональной, ассоциативной, парадигматической логикой вскрывает изоморфные структуры сознания. Это можно рассматривать как одну из культурно-исторических причин возвращения модернизма к структурам мифа. Рационалистическому реализму, изображающему героев, действующих в светлом и ясном сознании «я» и яви, модернизм противопоставляет как более адекватную модель то повторяющееся, циклообразующее действие, которым руководит темное сознание «оно», архаическое сознание ночи. Поэзия, миф и подсознание, эти три подхода, воспринимающие мир как сеть ассоциаций, в эпоху модернизма становятся сходными, родственными формами моделирования мира, при помощи которых писатели преодолевают обнаруживаемые ими иллюзии реализма.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Указаны имена авторов текстов художественной, критической и научной литературы и названия произведений художественной и критической литературы. Курсивом выделены числа, относящиеся к сноскам.

- Абаза Ю. Ф. 90
 Абрамович С. Л. 140
 Аверинцев С. С. 177
 Алексеев Л. (Паночини Л. А.) 181
 Алексеев М. П. 133, 134
 Апухтин С. 74
 «Суженого конем не объедешь» 74
- Бабель И. Э. 304, 309—327
 «Гюи де Мопассан» 314
 «Замостье» 311—312
 «Конармия» 310—327
 «Мой первый гусь» 323
 «Переход через Збруч» 314—326
 «Рабби» 325
 «Солнце Италии» 325
 Барабтарло Г. 112
 Баратынский Е. А. 146, 152—154
 «Признание» («Притворной нежности не требуй от меня») 146, 152—154
- Батюшков К. Н. 147, 151, 316
 «Переход русских войск через Неман 1 января 1813 года» 316
 «Переход через Рейн» 316
 «Послания И. М. М. А.» 147
- Бахтин М. М. 6, 17, 171, 192, 194—210
 «Автор и герой в эстетической деятельности» 198—200, 205—206, 209—210, 219
 «Проблемы поэтики Достоевского» 201—202
 «Слово в романе» 206
- Белинский В. Г. 89
- Белый А. 22, 199, 209, 297, 299, 300, 302, 306, 329, 330
 «Котик Летаев» 306
 «Симфонии» 302
- Берковский Н. Я. 68, 69—70, 75
 Бестужев-Марлинский А. А. 13, 58, 62—63, 70, 74, 88, 109
 «Вечер на кавказских водах в 1824 году» 58, 109
 «Роман и Ольга» 62—63, 70, 74, 88
- Благой Д. Д. 33
 Бонди С. М. 154, 168
 Ботникова А. Б. 108
 Бочаров С. Г. 17, 45, 47, 56, 107, 130, 200
- Бродский Н. Л. 148
 Булгарин Ф. Б. 87, 89
 Бунин И. А. 278
- Вацуро В. Э. 79
 Ветловская В. Е. 173, 178, 179, 180
 Виноградов В. В. 16, 56, 62, 108, 109, 119, 202
 Виноградов И. И. 171
 Винокур Г. О. 17
 Виралайнен М. Н. 117
 Волошинов В. Н. 6, 194—210
 «Марксизм и философия языка» 203—205
- Вольперт Л. И. 78
 Вульф А. Н. 124
 Вяземский П. А. 11, 12, 14, 152
- Галич А. И. 162

- Гершензон М. О. 74, 104, 128, 130, 133, 134
 Гинзбург Л. Я. 147, 153
 Гиппиус В. В. 79
 Глинка-Волжский А. С. 270
 Грехнев В. А. 151, 163
 Грибоедов А. С. 84
 «Горе от ума» 84
 Григорьян К. Н. 148, 167
 Гроссман Л. П. 138
 Гукасова А. Г. 75
 Гуковский Г. А. 312
- Давыдов Д. 116
 Давыдов С. 19, 41, 57, 95, 99
 Даль В. И. 30, 43, 95
 Дельвиг А. А. 14, 57
 «На смерть Державина» 57
 Державин Г. Р. 14, 43, 57, 134
 «Водопад» 43
 «На счастье» 134
 Дерман А. Б. 279
 Достоевский Ф. М. 90—91, 171—193, 198—202, 208—210, 263—265, 302, 314, 331, 342
 «Бесы» 193
 «Братья Карамазовы» 171—193, 263—264
 «Двойник» 91, 201—202, 208
 «Дневник писателя» 174, 186
 «Записки из подполья» 192
 «Преступление и наказание» 263, 331, 342
 «Пушкин» 185—186
 «Скверный анекдот» 208
 «Хозяйка» 91
 Дуров В. А. 13
- Евангелие от Иоанна 26—27, 285—286
 Евангелие от Луки 26, 184, 285—286
 Евангелие от Марка 286
 Евангелие от Матфея 114, 115, 184, 285—287
- Жекулин Г. 130
 Жирмунский В. 297
 Жуковский В. А. 67—68, 71, 88, 145, 151, 160
 «Людмила» 67—68, 71, 88
 «Светлана» 67—68, 88
 «Сельское кладбище» 145, 151, 160
- Замятин Е. И. 304, 306, 328—344
 «Дракон» 328
 «Закулисы» 328—330
 «Ловец человеков» 331
 «Мамай» 328
 «Наводнение» 329—344
 «Пещера» 328
- Иванов В. В. 301
 Иоанн см. Евангелие от Иоанна
 Исход 315, 317
- Карамзин Н. М. 32, 63—65, 70—71, 88, 162
 «Бедная Лиза» 32, 162
 «Наталья, боярская дочь» 63—65, 70—71, 88, 162
- Катаев В. Б. 265
 Качерец Г. 270
 Книга Иова 176—178, 182—184, 191
 Книга пророка Захарии 183
 Книги Царств 183
 Кодяк А. 104, 107
 Кожевникова Н. А. 297, 300, 302
 Козловский П. 195
 Куванова Л. Л. 309
 Кузмин М. К. 139
 Кюхельбекер В. 146—151
 «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» 146, 151
 «Пробуждение» 148
 «Разбор фон-дер-Борговых переводов русских стихотворений» 147

- Левин В. 297, 300
 Левитан Л. С. 229, 263
 Лернер Н. О. 84, 123
 Липовский А. 270
 Липранди И. П. 12
 Лотман Ю. М. 16, 98, 111, 119, 147, 148, 218, 267, 298, 316, 332
 Лука см. Евангелие от Луки
 Любимов Н. А. 171
 Любич Н. 64, 72
- Майков А. Н. 193
 Марк см. Евангелие от Марка
 Маркович В. М. 70, 79, 81, 84, 103, 125
 Матфей см. Евангелие от Матфея
 Медведева И. Н. 145
 Мелетинский Е. 22, 37, 298
 Модзалевский Б. Л. 140
- Набоков(а) Вера 112
 Набоков В. В. 106, 147, 148—149
 Неминуший А. Н. 235
 Непомнящий В. 86
- Осипова Н. А. 104, 145
 Откровение 158
- Павловский И. Я. 95, 231
 Паночини Л. А. см. Алексеев Л.
 Парчевский Г. Ф. 124
 Пастернак Б. Л. 42, 306
 «Детство Люверс» 306
 Паустовский К. Г. 309
 Перовский см. Погорельский
 Петрунина Н. Н. 41, 48, 80, 81, 127, 155
 Победоносцев К. П. 171, 175
 Поволоцкая О. 47, 52, 86
 Погорельский (Перовский) А. А. 50, 54, 56, 58, 60, 109, 113, 114, 132, 134
 «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» 114
- «Лафертовская маковница» 50, 54, 56, 58, 60, 109
 «Магнетизер» 134
 «Пагубные последствия от необузданного воображения» 113, 132
 Поддубная Р. Н. 59
 Полевой Н. А. 68
 Потемкин А. А. 22, 297, 299, 300
 Псалтирь 183, 191
 Пушкин А. С. 11—168
 «Баратынский» («Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов») 152
 «Барышня-крестянка» 29—30, 89—90
 «Безумных лет угасшее веселье» («Элегия») 159, 166—167
 «Борис Годунов» 16
 «Брожу ли я вдоль улиц шумных» 161, 163—164
 «Была пора: наш праздник молодой» 149
 «...Вновь я посетил» 155—156
 «Воспоминание» 151, 159, 168
 «Воспоминания в Царском селе» 57
 «Выстрел» 24—25, 30—33, 78, 89, 92, 109, 125, 135
 «Граф Нулин» 14, 16, 17
 «Гробовщик» 19, 30, 31, 36—60, 89, 109, 125, 149, 155, 166
 «Домик в Коломне» 16—18
 «Евгений Онегин» 11, 15—17, 18, 109, 110, 147—149, 154
 «Заклинание» 60, 149
 «Заметки на полях 2-й части „Опытов в стихах и прозе“ К. Н. Батюшкова» 147
 «„Записки бригадира Моро-де-Бразе“» 140
 «История села Горюхина» 48, 155
 «К Жуковскому» («Благослови, поэт!... В тиши парнасской сени...») 41

- «Каменный гость» 37, 60, 111, 149
 «Капитанская дочка» 19, 30, 89—102, 104
 «Когда за городом, задумчив, я брожу» 160—162
 «Материалы к „Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям“» 14
 «Медный всадник» 111
 «Метель» 19, 29, 34, 61—88, 90, 92, 135
 «На холмах Грузии лежит ночная мгла» 162
 «Надеждой сладостной младенчески дыша» 167
 «О записках Самсона» 140
 «О поэзии классической и романтической» 24
 «О поэтическом слог» 12
 «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» 12, 14
 «О прозе» 12—13, 149
 «Об Альфреде Мюссе» 14
 «Пиковая дама» 19—20, 23, 90—92
 «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» 11—35, 36—88, 89—91, 93, 105, 162, 135
 «Под небом голубым страны своей родной» 152, 154
 «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит» 160, 164—166
 «Роман в письмах» 87
 «Сказка о золотом петушке» 111
 «Скупой рыцарь» 84
 «Соловей и кукушка» 146—148
 «Станционный смотритель» 19, 26—29, 32, 34—35, 78, 92—93, 135
 «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» 156—160, 164
 «„Стихотворения Евгения Баратынского“ 1827 г.» 148, 154
 «Тень Фонвизина» 54
 «Труд» 154—155
 «Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова, 1836» 151—152
 «Художник» 162
 «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье») 159, 166—167
 «Table Talk» 14
- Рейсер С. А. 140, 142
- Савченко А. 148
 Сендерович С. 60, 145, 151, 161, 162
 Сидяков Л. С. 12
 Слонимский А. Л. 104
 Смирнов И. П. 21, 36
 Соколова Л. А. 195
 Сомов О. М. 145—146, 149
 «О романтической поэзии» 145—146
 Степанов Н. 310, 313
 Строев В. М. 87
 Струве Г. 297
 Суворин А. С. 265, 266
- Толстой Л. Н. 187, 226, 263—265, 302, 314
 «Анна Каренина» 187, 263—264
 «Война и мир» 263
 Томашевский Б. В. 48, 146, 148, 150, 155
 Туманский В. И. 14
 Турбин В. Н. 28, 79, 103
 Тургенев И. С. 263
 Тынянов Ю. Н. 16, 17, 18, 21, 35, 146, 161, 297
 Тютчев Ф. И. 156—160
 «Бессонница» 156—160
- Узин В. С. 47
 Успенский Б. А. 298
- Фасмер М. см. Vasmer M.
 Флейшман Л. С. 145, 150
 Фонвизина Н. Д. 173—174, 188

- Фортунатов Н. М. 235
 Франк С. Л. 162
 Фризман Л. Г. 148, 150—151, 157, 167
 Фукс А. А. 14
 Фурманов Д. А. 309

 Хализев В. Е. 76
 Хмельницкий Н. И. 74, 83—84, 88
 «Суженого конем не объедешь, или
 Нет худа без добра» 74, 83—84, 88

 Цилевич Л. М. 263, 264, 278, 279

 Черняев Н. И. 48, 155
 Чехов А. П. 42, 209, 213, 217—218,
 222, 224—234, 237—238, 263—294,
 302, 304, 310, 314
 «Архиерей» 272—273
 «Дама с собачкой» 217, 275—276,
 292
 «Душечка» 217, 226, 234, 237—238,
 272
 «Знакомый мужчина» 225
 «Ионыч» 217, 226, 274
 «Крыжовник» 225, 227—228
 «На подводе» 274—275
 «Невеста» 217, 271—272, 279, 292
 «Папаша» 222
 «Попрыгунья» 217
 «Скрипка Ротшильда» 226—234,
 273—274
 «Смерть чиновника» 269
 «Событие» 269
 «Страшная ночь» 42
 «Студент» 278—294
 «Супруга» 269
 «Толстый и тонкий» 213, 217—218,
 224
 «Три года» 274
 «Учитель словесности» 269, 270—
 271
 «Черный монах» 227
 Чехов И. П. 278

 Чудаков А. П. 210, 213, 266, 270, 293
 Чхaidзе Л. В. 106

 Шарыпкин Д. М. 126, 139
 Шаталов С. Е. 263, 265
 Шаховской А. А. 29
 Шешунова С. В. 76
 Шкловский В. Б. 116, 297, 299, 213,
 222, 225

 Эйзенштейн С. 301
 Эйхенбаум Б. М. 11, 12, 45

 Языков Н. М. 147
 Якобсон Р. О. 111, 214—215, 239
 Якубович Д. 110, 111
 Якушева В. М. 29

 Abaelard P. 88
 «Epistulae» 88
 Amsenga B. J. 290
 Andrew J. M. 323
 Aretino P. 84—85, 88
 «Ragionamenti» 84—85, 88
 Aust H. 36

 Baak J. J. van 316, 328
 Bal M. 197
 Bally Ch. 196, 204, 207
 Balzac H. de 34, 108
 «La Physiologie du mariage» 34
 Banfield A. 197
 Barker A. 110
 Barthold F.-W. 142
 Bedaux V. A. A. 290
 Belknap R. L. 180
 Bethea D. 41, 57
 Boileau-Despréaux N. 162
 Bolten J. 241
 Braun M. 179, 188
 Bronzwaer W. 197
 Brown E. K. 218
 Browning G. L. 297

- Bühler K. 20
 Bühler W. 195
 Bülow F. 137, 139
 Bürger G. A. 67—69, 71, 88
 «Lenore» 67—69, 71, 88
 Burgin D. L. 130
 Busch R. L. 108
 Busch U. 33, 279
- Cagliostro A. 138, 139
 Carden P. 297, 312
 Casanova de Seingalt J. de 120, 140—144
 «Mémoires» 120, 140—144
 Cassirer E. 22, 298, 301—303
 Clark K. 199
 Clauren H. см. Heun K. G. S.
 Clayton J. D. 17
 Cohn D. 197
 Collins Ch. 331, 342
 Cornwell N. 103
- Dante 58
 «L'inferno» 58
 Danto A. 267, 268
 Debreczeny P. 11, 20, 105, 122, 134
 Doerne M. 172
 Doherty J. 117
 Doležel L. 196, 197
 Drozda M. 310, 319
- Ebach J. 176
 Ebbinghaus A. 48, 51
 Eile S. 218
 Emerson C. 133
 Eng J. van der 22, 31, 56, 64, 72, 81, 84,
 215, 226, 276, 311—312
 Evsunokh L. S. 34
- Falchikov M. 107, 318
 Falen J. 317
 Fasting S. 177
 Forster E. M. 218
 Frank J. 312
- Freud S. 36, 304—307
- Galvani 111, 133—134
 Gebser J. 298, 301
 Glauser L. 195
 Gleichen H. de 143
 «Souvenirs» 143
 Goethe J. W. von 125, 168
 «Faust» 125
 «Römische Elegien» 168
 Gray Th. 145
 «Elegy Written in a Country Church-
 yard» 145
 Gregg R. 33, 92
 Grøngaard R. 312
 Grygar M. 197
 Günther W. 208
 Gutsche G. 156, 167
 Guyot de Merville M. 79, 81, 88
 «Les Epoux reunis, ou La Veuve fille et
 femme» 79, 81, 88
- Hamburger K. 196
 Hamlin A. D. F. 302
 Hansen-Løve A. A. 21, 22, 36, 37, 299,
 305, 307
 Hartmann K. H. 218
 Herder J. G. 162
 Hetényi Zs. 325
 Heun K. G. S. (Clauren H.) 119
 «Der holländische Jude» 119
 Hielscher K. 266, 279
 Hoffmann E. T. A. 103, 106, 108, 114,
 124, 125, 132, 134
 «Der Magnetiseur» 134
 «Der Sandmann» 103, 114, 132
 «Der unheimliche Gast» 134
 «Die Automate» 132
 «Die Elixiere des Teufels» 108, 124
 «Spielerglück» 106, 124
 Holquist M. 199
 Hugo V. 108, 109
 «Le dernier jour d'un condamné» 109

- Ingham N. W. 108
 Irving W. 68—71, 77, 79—80, 88
 «Spectre Bridegroom» 68—71, 77,
 79—80, 88
 Jackson R. L. 230
 Jacobsson G. 278, 279, 281
 Jakobson R. O. см. Якобсон Р. О.
 Janin J. 108
 Jensen P. A. 269, 297, 298
 Jolles A. 39
 Jovanović M. 310—311
 Joyce J. 314
 Kalepky Th. 196, 207
 Kim H.-S. 301
 Kjetsaa K. 276
 Kłosiński K. 218
 Klostermann R. A. 278, 279
 Kramer K. D. 221, 222
 Labriolle F. de 128
 Lachmann R. 312, 317
 Lafitte S. 278
 La Motte Fouqué F. de 111
 «Pique Dame. Berichte aus dem Irren-
 haus in Briefen. Nach dem
 Schwedischen» 111
 Langeveld L. 137
 Leatherbarrow W. 180
 Lednicki W. 78
 Lee A. 314
 Leech-Anspach G. 331
 Leibniz G. W. 177
 Leighton L. G. 107
 Lerch E. 196, 208
 Lerch G. 195, 196, 208,
 Lips M. 195, 196
 Little E. 32
 Livijn C. 112
 «Spader Dame, en berättelse i bref,
 funne på Danviken» 112
 Lorck E. 196, 208
 Luplow C. 312, 313, 314
 Mann Th. 130
 «Der Erwählte» 130
 Maturin Ch. R. 108—109
 «Melmoth the Wanderer» 108—109
 Maupassan G. de 314
 Martin D. W. 285
 McHale B. 197, 205
 Meijer J. M. 11, 20, 218
 Mesmer F. 133—134
 Müller L. 172
 Nerre E. 41
 Neubert A. 195
 Nilsson N. Å. 316, 319
 Nivelle de la Chaussée P.-C. 78, 88
 «La Fausse Antipathie» 78, 88
 Onasch K. 174
 O'Toole L. M. 279
 Oulanoff H. 297
 Ovidius 151—152
 «Epistulae ex Ponto» 151
 «Metamorphoseon libri» 152
 Pabst W. 36
 Pascal R. 196
 Passage Ch. F. 108
 Penzkofer G. 276
 Petrarca 84, 88
 «Canzoniere» 84, 88
 Poggioli R. 314
 Polheim K.-K. 36
 Pollio J. 140
 Pomorska K. 214
 Popkin C. 269, 271
 Rammelmeyer A. 179
 Rayfield D. 290
 Rehder P. 239
 Rév M. 287
 Richardson S. 85

- Roche de Maire J. P. L. de la 138
 «Mémoires authentiques pour servir à
 l'histoire du Comte de Cagliostro»
 138—139
- Rosen N. 108, 113, 138
- Rousseau J.-J. 85—86, 88
 «Julie, ou La Nouvelle Heloise» 85—
 86, 88
- Saint-Germain 137—144
- Saussure F. de 196
- Scheffler L. 331
- Schiefelbein A. 284, 288, 290
- Schleiermacher F. D. E. 241
- Schreurs M. 312, 324
- Schwartz A. 110
- Schwartz M. 110
- Scott W. 42, 51, 110
 «The Bride of Lammermoor» 42, 51
- Selge G. 279
- Semjonow J. 17
- Shakespeare W. 42—43, 49—51
 «Hamlet» 42—43, 49—51
- Shane A. M. 331
- Shaw J. T. 26, 29, 108, 131, 132
- Shrayer M. 113
- Sicher E. 312, 316, 325
- Sigestedt C. R. 127
- Simpson M. S. 108
- Spitzer L. 196
- Stendhal 125
 «Le rouge et le noir» 125
- Stempel W.-D. 268
- Sterne L. 64
- Stierle K. 241
- Stowell H. P. 278, 279
- Sue E. 108
- Swedenborg E. 110, 116—117, 126, 127,
 133, 139
- Szilárd L. 297, 306
- Terras V. 172, 179, 191, 314
- Tetzlaff I. 137, 139
- Thiergen P. 219
- Tobler A. 195
- Todorov T. 103, 199
- Trilling L. 314
- Velde F.-K. van der 110
 «Arwed Gyllenstierna» 110
- Verschoor J. A. 195
- Voltaire 177, 187
 «Candide» 177
- Volz G. B. 137, 138, 141, 144
- Vossler K. 196
- Wächter Th. 42, 229, 230, 231, 265, 272,
 273, 290
- Walzel O. 196
- Weber H. B. 107
- Weber S. M. 205
- Wiese B. von 36
- Williams G. 106, 122, 123, 134, 316
- Wolfram von Eschenbach 290
 «Parzival» 290

Книги издательства ИНАПРЕСС

можно приобрести в магазинах системы

АКАДЕМКНИГА

в Санкт-Петербурге:

Литейный пр., 57

Тихорецкий пр., 4

Таможенный пер., 2

ул. Петрозаводская, 7

В.О., 9-я линия, 16

“Книга-почтой”

заказы присылать по адресу

197345 СПб, Петрозаводская ул. 7, тел (812)2350567

Wolf Schmid

Вольф Шмид — профессор славистики (в частности русской и чешской литературы) Гамбургского университета. Автор книг: «Текстовое строение в повестях Ф.М. Достоевского» (по-нем., Мюнхен 1973, 2-е изд. Амстердам 1986), «Эстетическое содержание. О семантической функции формальных приемов» (по-нем., Лиссе 1977), «Орнаментальное повествование в русском модернизме» (по-нем., Франкфурт 1992), «Проза Пушкина в поэтическом прочтении. Повести Белкина» (по-нем., Мюнхен 1991; по-русски, СПб. 1996).

Главы публикуемой книги объединены нетрадиционным подходом к предмету исследования — искусству повествования в русской прозе XIX–XX вв. Особое внимание автор уделяет тем гибридным типам прозы, где на повествовательную канву текста налагается сеть поэтических приемов. Автор предлагает оригинальные интерпретации некоторых классических произведений русской литературы и рассматривает целый ряд теоретических проблем, ставших предметом оживленных дискуссий в европейской науке, но пока еще во многом новых для российского литературоведения.

ISBN 5-87135-063-1



9 785871 350638

ВОЛЬФ ШМИД
ПРОЗА КАК ПОЭЗИЯ